

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XXXVII
OTOÑO 1950

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Vicente Salas Viu, Delegados de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador.—Victor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Angel Ceruti. Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Secretario: Alfonso Izzo P.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

"Lo infinito cabe en un espacio pequeño"

Christopher Marlowe.

THE CHESTERIAN

Una revista musical de avanzada

DIRIGIDA POR

ROLLO H. MYERS

Suscripción 6 chelines al año

Número suelto 1 ½ chelín

Publicado por

J. y W. CHESTER LTD.

11 Great Marlborough St. London W. 1

Great Britain

**UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
MUSICALES**

**DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES**

**COLECCION
DE
ENSAYOS**

**MONOGRAFIAS SOBRE FOLKLORE MUSICAL,
PERSONALIDADES Y ASPECTOS DIVERSOS
DE LA MUSICA NACIONAL Y EXTRANJERA,
A CARGO DE DESTACADOS MUSICOGRAFOS**

En venta en las principales librerías

**PEDIDOS A
AGUSTINAS 620
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
SANTIAGO DE CHILE**

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

AÑO 6.º Santiago de Chile, Otoño de 1950 N.º 37
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIALES

<i>Medio Siglo</i>	3
<i>La Radio</i>	7
<i>A los lectores de la Revista Musical Chilena</i>	11
CARLOS LAVÍN.— <i>La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá</i>	12
RENATO ALMEYDA.— <i>Atonalistas brasileños</i>	37
MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ.— <i>La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus posteriores evoluciones.</i>	43

MUSICA Y VIDA

DAVID JANDORF.— <i>La posición de la Orquesta Sinfónica en la música actual</i>	78
---	----

CRONICA

<i>Actividades chilenas</i>	84
<i>Actividades extranjeras</i>	88

CONCIERTOS	95
----------------------	----

EDICIONES

<i>Partituras</i>	104
<i>Libros</i>	108

REVISTA DE REVISTAS.	114
------------------------------	-----

EDITORIAL

MEDIO SIGLO

CINCUENTA años van corridos desde que el agitado y convulso siglo XX entró a asentar sus lares en la Historia Contemporánea; durante este medio siglo, la primera actividad positiva y verdadera que Chile puede presentar en el campo de la música, germina y crece con extraordinaria velocidad. Puede decirse que en nuestra historia artística, en que la música ocupó un lugar modesto durante todo el siglo XIX, las cosas se vuelcan y lo que parecía ser una actividad de rango secundario, toma precedencia y adquiere la jerarquía de calidad primera en el campo intelectual. Si nos referimos al período que comprenden estos cincuenta años, no es por un afán periodístico, ni para subrayar que cambiemos la decena en nuestras colecciones. Creemos justo, en el primer número que esta Revista publica en 1950, reproducir algo de la rememoración y del balance que forzosamente nos provocó el reciente cambio del calendario.

No resistimos a mirar los años transcurridos y tenemos que llegar a un desmentido de aquello que dijo que «cualquier tiempo pasado fué mejor». No, en música no fué mejor. 1910, 1920, 1930, 1940 y 1950, significan, para los músicos que podemos evocarlos, como imágenes del curso de una increíble transformación, como la cinta de un cinematógrafo que nos lleva desde esos conciertos ocasionales y de esas óperas deslumbrantes de la elegante sociedad, a los conciertos de hoy, a los conjuntos permanentes, a la composición chilena y a todo lo que hoy nos diferencia de esa pequeña vida de alejada provincia que antes llevábamos.

Si se abren los diarios, decena por decena, y se les recorre a través de las crónicas y de las innumerables polémicas que se enhebran en torno de la música, uno tiene la sensación del crecimiento; que germina con modestia y dificultad hasta 1920, que se acelera desde entonces y conquista posiciones de avanzada, y pasa, desde

1930, a la delantera del empuje cultural para consolidar creaciones fundamentales y reconocimiento pleno desde 1940 en adelante. Hay hechos capitales que suceden en estos años: el primero de ellos es que la música sube en el concepto general como resultado de un activo movimiento, de una lucha ardorosa de reivindicación que parte, no de los medios oficiales, sino del ambiente mismo. En virtud de diferentes iniciativas que se condensan en las reclamaciones que hace públicas la Sociedad Bach, parece que algo se rompe y se abren ventanas hacia el pasado y hacia el presente. Los que hablan de música no son muchas veces los profesionales mismos de este arte, son profesionales de otras carreras, gentes que han viajado, que han leído a las cuales se agrega la nobilísima falange de los compositores, que aparecen por vez primera en la historia de Chile.

La música cobra situación, se discute mucho en torno de ella y pronto el Gobierno, que no permanece insensible a estas luchas, adopta una posición de ayuda hacia quienes propugnan una transformación, aun cuando censuren con vehemencia la marcha de las instituciones oficiales. Simultáneamente con estas discusiones, ocurre el hecho del decaimiento del teatro lírico, todopoderoso en otro tiempo, y centro de gravedad de todas las ayudas estatales. Por muchos motivos, a los que no es ajena la aparición del cinematógrafo, el predominio de las temporadas de ópera desaparece. Las crisis económicas hacen difícil continuarlas, y hay mucha gente en las nuevas generaciones que encuentra que las representaciones líricas de Septiembre tienen hasta un sentido humorístico.

El Gobierno, después de ensayar varios sistemas de estímulo y de dirección de las actividades musicales y de las artísticas en general, resuelve ponerlas en manos de la Universidad de Chile, cuya autonomía acaba de ser creada y de la cual se espera que, con el peso de su tradición y su medida, sepa morigerar los desbordes de la gente artística, tan combativa y al parecer tan llena de sueños quiméricos. Pero la Universidad misma, poco después de ser autónoma, sufre una tremenda crisis y los elementos nuevos incorporados a ella no pierden la oportunidad de pasar a primer plano, y de conquistar para sus actividades todo lo que en un principio pareció destinado a dilatarse.

Todo este suceder está entretejido al curso de nuestra historia contemporánea, social, política y económica. Sin el movimiento renovador que se abre paso en 1920, que todo lo cambia, desde la vieja Constitución Política de 1833, la música no habría encontrado su camino. Los elementos musicales no dejan de aprovechar

cada una de las coyunturas que se presentan entre 1925 y 1932, ese período de tanta inestabilidad por que pasamos, semejante a aquel otro anterior a Portales. Fruto de estas oportunidades fué la reforma del Conservatorio en 1928 y la creación de la Facultad de Bellas Artes al año siguiente. El proceso que hemos descrito en los párrafos anteriores y que parte de los años 1918 y 1923, que marcan las fases iniciales de la Sociedad Bach, viene a culminar en 1940 y 1948, en que se fundan respectivamente el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Sin duda, es uno de los procesos de organización musical más originales de este hemisferio.

Todo lo demás que se ha hecho son iniciativas paralelas, muchas muy importantes, como la fundación de esta Revista, del Instituto Secundario, del Instituto de Investigaciones Musicales, etc., pero sólo posibles porque las grandes batallas, las de la jerarquía y las de la creación de los conjuntos permanentes estatales, habían sido ganadas. Y cabe recordar que muchas de estas batallas se ganaron casi por milagro, como si hubiésemos tenido un numen protector que nunca faltó en el «tiefer Noth» de nuestras luchas. Alguna vez habrá de escribirse la curiosa historia de esta cadena providencial.

¿Por qué se produjo la transformación musical, ocurrida en este medio siglo? ¿Acaso nuestros padres y nuestros abuelos no habrían podido tener la primacía de un movimiento semejante? En primer lugar, lo que ocurre en Chile no es sino el reflejo de lo que sucede en el resto del mundo y que hace crisis en la primera guerra mundial. Las estrechas relaciones de interdependencia económica y cultural creadas desde 1918, nos acercan y nos van aproximando cada día más hasta hacer que Chile, país de extraordinaria lejanía para Europa, sea también en el aspecto artístico uno de los centros en que, de un modo más inmediato, repercuten las contingencias del Viejo Mundo. No es casualidad que, mientras todo el movimiento romántico en el siglo XIX se reflejó en Chile principalmente en la esfera literaria y en lo político, y la música sólo llegó a nosotros tamizada por la gran ópera de París y sus ribetes sociales, el cambio del impresionismo y del expresionismo, en el XX, hayan repercutido instantáneamente en Chile. Mientras las controversias wagnerianas preocupan a escasísimas personas, a algún raro caballero que llegó a viajar por Alemania hacia 1880, los escritos de Debussy y las teorías de Schoenberg son leídos y discutidos entre los músicos durante la vida del primero de estos autores, de quien

aun se ejecutaron obras que sonaban a descubrimientos exóticos. Chile se conecta con el mundo de una manera mucho más efectiva, y tal vez aquella «infancia mental» de que habla Encina, toca a su fin, en las aficiones musicales que, las nuevas generaciones, sienten con mucho mayor hondura y mucha mayor seriedad que las clases aristocráticas anteriores a 1910, para las cuales la música fué siempre un poco la propiedad de uno de sus entretenimientos y al cual no se podía conceder demasiada importancia.

Con las transformaciones acaecidas hacia 1920, se revela toda una generación dispuesta a ponerse en una sola línea de trabajo. Son gentes venidas de todos lados, que ni siquiera se conocían, que llegan de todas las esferas sociales y que se inflaman en una mística que acaba, con su fe, por derribar montañas; porque montañas eran las que un siglo de prejuicios había creado en contra del desenvolvimiento de la música. Los que pueden recordar esta cruzada, rememorarán lo que se soñaba en 1924 y se publicaba como el desideratum futuro: parece cosa de niños frente a lo que se ha conseguido. Casi es jactancia el decirlo, pero es verdad.

¿Ha habido sinsabores?, por miles. En muchos momentos se dió todo por perdido, como en 1927, cuando la primera Ley musical fué dejada sin efecto y derogada, causando tanta desilusión; como en 1930, cuando la nueva Facultad de Bellas Artes se usó en contra de los que la habían creado; como en 1939, cuando se vió que el proyecto de fundación de la Orquesta Sinfónica del Estado fracasaba por la desorientación que al Parlamento habían llevado las maquinaciones partidas del mismo campo musical. Los hombres se han agrupado y distanciado muchas veces, hay quienes tuvieron momentos y épocas de importancia decisiva y que hoy no están cooperando. Cuando se haga la historia detallada del proceso musical de este medio siglo, veremos que, personas a veces las más alejadas de la música, tuvieron en un momento el destino de ella en sus manos y no lo estropearon. El proceso de nuestro crecimiento musical es como esas carreras olímpicas, en que la antorcha va de mano en mano, y en la música chilena, la antorcha ha pasado por muchísimas manos.

No es el momento ni el lugar para que citemos nombres, no queremos hacerlo, pero tenemos presente a muchos, amigos y no amigos, a gentes que hoy son indiferentes y que tal vez ni se acuerdan de lo que en un momento hicieron, y sin embargo, de una firma, de unas palabras, de una gestión oportuna dependió todo lo que existe. Que en este medio siglo vuelva sobre todos la conciencia

de que el edificio de la cultura no es sólo de quienes lo planean, sino también de quienes han puesto cada piedra. Nadie es sin importancia, ninguno habría podido faltar, aun los enemigos han tenido su papel y su utilidad, lo esencial es que nuestro movimiento se hizo realidad, y que tuvo éxito porque se trabajó con altura, sin dejar perderse ninguna de las oportunidades que la marcha del país señalaba como favorables para el avance de la música. Este es el resumen de estos 50 años, que ojalá sean seguidos de otro medio siglo en que predomine el florecimiento de lo que las actuales generaciones entregan a la posteridad.

LA RADIO

EL Gobierno acaba de tomar la iniciativa de llamar a las radio-emisoras nacionales hacia una mayor compostura. La Secretaría General de Gobierno, de cuyas oficinas depende el control de las radio-estaciones, ha impartido una serie de instrucciones que la prensa acogió unánimemente con aplauso. Numerosos artículos editoriales y colaboraciones, en forma perfectamente idéntica, señalan el estado deplorable en que se mueven nuestras ondas radiofónicas, puestas al servicio de una propaganda comercial que de día en día envilece el espíritu de los ciudadanos, alegando que para subsistir debe dar gusto a los auditores. Las cosas, sin embargo, no deberían haber llegado a esta emergencia si nuestros gobernantes hubiesen tenido un poco de visión, y no hubieran considerado los intereses de la cultura como exigencias superfluas, que el comercio aceptaría en las medidas de sus posibilidades, y que las oficinas del Gobierno irían estableciendo en forma paulatina. ¿Quién es el que va a provocar una quiebra o una cesantía so pretexto de motivos culturales? El mal de la vulgaridad ha echado raíces, ha creado intereses, ha producido tipos humanos especialistas, y cuando a esa gente se le dice que hace mal, hay hasta gremios que se mueven, políticos que se interesan, y sólo una mano poderosamente férrea puede llegar a la cirugía de un cáncer espiritual que se cierne sobre las generaciones futuras.

La radio es, sin lugar a duda, el descubrimiento más milagroso que se ha hecho desde que la imprenta fué conocida en el mundo occidental. Participa de la comunicatividad de la imprenta, con la ventaja que el libro maravilloso de la radio lo puede abrir cualquier individuo, aun el analfabeto; basta con accionar los controles para

que, en nuestra casa, en la casa de cualquiera, se oigan todas las voces del espacio, aun las que vienen del extranjero. Es todo el mundo que se agolpa ante nosotros, que obedece a la varilla de virtud de este aparato diabólico en que la tierra, hecha pequeña se resume de pronto. La radio, como medio de comunicación, aventaja al teléfono, aventaja al telégrafo y los supera en que ya no hay distancias y en que no existen medio materiales que se interpongan. No podemos hablar, es cierto, no podemos contradecir, sólo podemos escuchar y cuando algo nos fastidia, dejar de oír. Es una voz docente que se entra por todas partes, que se oye por las calles y que sólo podemos cambiar por otra voz, por otro maestro, porque la radio es como una cátedra que ignora hasta dónde el efecto de su palabra puede alcanzar. Por eso es que la radio tiene un poder único en nuestra actual civilización y bien lo saben todas las revoluciones, todos los dictadores cuando, lo primero, toman posesión de las estaciones de radio y crean en el acto una atmósfera determinada en el pueblo.

Este medio de comunicación, casi de brujería, pertenece en todas partes virtualmente al Estado. Las ondas le corresponden y sólo puede otorgarlas a particulares por periodos limitados y dentro de ciertas condiciones. En algunos países, el Estado se reserva la total operación de la radio; en otros, guardándose la mayor parte, permite la coexistencia de algunas iniciativas privadas; en otros países, se ha preferido entregar la explotación comercial de las ondas de radio a empresas particulares. Chile está entre estos últimos y, por desgracia, sufre las consecuencias de esta liberalidad que ya no puede tolerar.

Inglaterra es el modelo de los Estados que tuvieron previsión y larga vista. Seguramente, cuando las transmisiones se iniciaron, hubo quien meditó en las consecuencias públicas que el recurso de la radio presentaba y de un golpe comprendió los peligros que la onda entregada en manos del comerciante tenía que acarrear. La radio podía llegar a todos, aun a las casas más humildes, sus voces serían las primeras que oírían los niños junto a la de su madre, no era imaginable siquiera que un elemento de tamaño poder fuera entregado a la competencia del vendedor, para quien el único problema, la única razón, es vender y vender más. Por otra parte, si el Estado era el sólo dueño de la radio y la voz del Gobierno y de sus organismos, la única que escucharían los habitantes, era de suponer que un criterio político predominaría, y que también los destinos de la cultura serían supeditados por intereses, sin duda más

generales, pero no por eso en un momento menos interesados. Se discurrió, entonces, en la creación de la ya célebre B. B. C., corporación autónoma de cultura, sostenida por el Estado, pero independiente del Estado mismo. Es decir, se creó un mecanismo complementario de la educación pública, destinado por todos los medios, y con grandes recursos, a promover la cultura y a distribuir armónicamente las transmisiones entre funciones culturales, noticiosas, deportivas, entretenimientos, manifestaciones artísticas, etc., etc. El resultado lo tenemos patente y lo hemos visto durante la última guerra, cuando la B. B. C. era sin duda la onda que más se escuchaba en el mundo entero. ¿Qué habría sido de Gran Bretaña, en los aciagos días del blitz, si las ondas de la B. B. C. no hubiesen estado vigilando y comunicándose en todo momento con el pueblo y con los demás países? ¿Nos hemos olvidado ya de esa verdadera guerra radiofónica que se libraba en el mundo a fines de 1940? Buena parte del colosal esfuerzo de Gran Bretaña y de su triunfo se debe a la unidad que la B. B. C. asentó en todos los confines del Imperio.

Entre nosotros, la visión fué muy distinta. Los particulares pidieron las ondas, el Gobierno les puso algunas exigencias y reservas, y partieron en una carrera de competencia comercial, en que la naturaleza de la radio se perdió en la prostitución de un admirable recurso de la ciencia moderna. A lo más algunas medidas de seguridad interior, de política, parecieron urgentes; el resto, quedó entregado a la libre concurrencia, con una que otra «cadena» para que hablen las autoridades, y una esporádica y no muy feliz iniciativa de orden gubernamental que nuestra mentalidad rechazó durante el gobierno de Aguirre Cerda. A la cabeza del control radio-telefónico, se colocó pronto a la difunta Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC) que fué, como alguien dijo, el archivador de «varios» de la administración pública, en donde se engranaron las oficinas más dispares, en un todo que jamás tuvo fisonomía, fuera de ser una oficina disimulada de propaganda política, y un organismo especializado en estropear la cultura. Allí había un Consejo destinado a supervigilar la radio, y en verdad ese Consejo no hizo nada y no podía hacer nada.

Las cosas han seguido idénticas desde que, disuelto el mencionado Consejo, la supervigilancia pasó a la Secretaría General de Gobierno, oficina que no tiene con las transmisiones radiales otra conexión que la que puede interesar a la marcha política del Estado.

La iniciativa que en estos momentos ha tomado la propia Se-

cretaría General de Gobierno, es el resultado de un clamor público que pide el mejoramiento, el saneamiento y, diríamos, la desinfección de nuestras transmisiones radiales. Basta sentarse una hora, cualquier hora, junto a un receptor, para tener el más triste panorama del pueblo chileno: todo lo más ordinario, lo más vulgar y falto de gusto aparece en varias partes a un tiempo, cocinando largas tiradas de propaganda comercial que a veces llegan hasta casi media hora en cada hora de transmisión. La música es la principal víctima de este desborde de vulgaridad. No hay respeto ni siquiera para las grandes obras de la producción universal. En medio de sinfonías y de los conciertos brandeburgueses, se anuncia ropa interior y ventas casi de baratillo. Junto a esto es menester escuchar el lenguaje zafio y basto de los locutores, la pronunciación deformada a la usanza de los tanguistas argentinos, y la pésima dicción y gramática que va corrompiendo el habla castellana de nuestro pueblo.

Todo esto es indiferente para la empresa tal o cual, que debe hacer la propaganda de un determinado producto y que, según sus encuestas, es escuchada por millones de personas. ¿Cómo podrá sostenerse si no así? ¿Cómo pagará a sus colaboradores si se le imponen transmisiones culturales que, es fábula, son fastidiosas e impopulares?

En buena hora el Ministerio de Educación ha puesto mano en el campo de la radio. Es menester volver por los fueros de la cultura y entender de una vez que la radio no es un simple medio explotable sino un territorio público, que no puede venderse ni estropearse sin estropear el alma de las generaciones venideras. Así como hay productos minerales que, una vez descubiertos, pasan por derecho a propiedad del Estado, así el campo radiofónico le pertenece, y no puede entregarlo sin lesionar los intereses de la colectividad, sin entregar a la más baja competencia la tarea de desmentir la acción educadora que la Constitución política encarga como atención preferente al Estado. Por eso es que hacemos votos por que, en alguna forma, sea frenada la actual organización de las empresas particulares, que se las encuadre en marcos estrictos, ya que salvo excepciones contadísimas, la radiodifusión en Chile es uno de los peores factores que detienen toda acción cultural en gran escala. Y no se argumente diciendo que las radioemisoras tienen unos cuantos programas culturales, o que cuentan con tal o cual excelente colaborador; los programas culturales son escasísimos en el panorama total, y la acción aislada de algunos buenos artistas, actores o conferenciantes, no es suficiente para contrarrestar un mal que alcanza hoy día proporciones incalculables.

D. S. C.

A LOS LECTORES DE LA REVISTA MUSICAL CHILENA

Con el presente número (N.º 37), la Revista Musical Chilena aparecerá trimestralmente en los meses de Febrero, Mayo, Agosto y Noviembre de cada año. Con esta nueva organización se procurará aumentar el número de páginas de cada edición, como asimismo distribuirla de la manera que más adelante se expone.

El EDITORIAL aparecerá dividido en dos o tres secciones, tratando siempre temas de la actualidad musical extranjera o chilena. En cuanto a los artículos de fondo, aparecerán en lo posible estudios inéditos cubriendo tanto materia del folklore musical como investigaciones de carácter histórico, procurando incluir también monografías o artículos técnicos acerca de la música contemporánea.

Las secciones estables de la Revista se dividirán en: CRONICA, consultando como siempre las actividades nacionales y extranjeras de mayor relieve; CRITICA DE CONCIERTOS, a la que se procurará darle un carácter esencialmente técnico, prescindiendo en ella de detenerse en comentarios acerca de obras ya conocidas y explayándose en cambio en el análisis de las composiciones modernas, nacionales o extranjeras como asimismo de los estrenos que se hagan en los programas de los conciertos comentados. Ocasionalmente se incluirá la sección MUSICA Y VIDA, destinada a artículos breves relacionados con problemas estéticos, sociales y técnicos de la música. Se mantendrá la sección EDICIONES con críticas de las más recientes publicaciones de partituras y libros relacionados con materias musicales. Comprenderá también esta sección la REVISTA DE REVISTAS, incluyendo los Sumarios de las más importantes publicaciones del extranjero.

En el número final de cada año (Febrero) se incluirá el índice general que comprenda a los cuatro números anteriores.

EL DIRECTOR.

L A T I R A N A

Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá

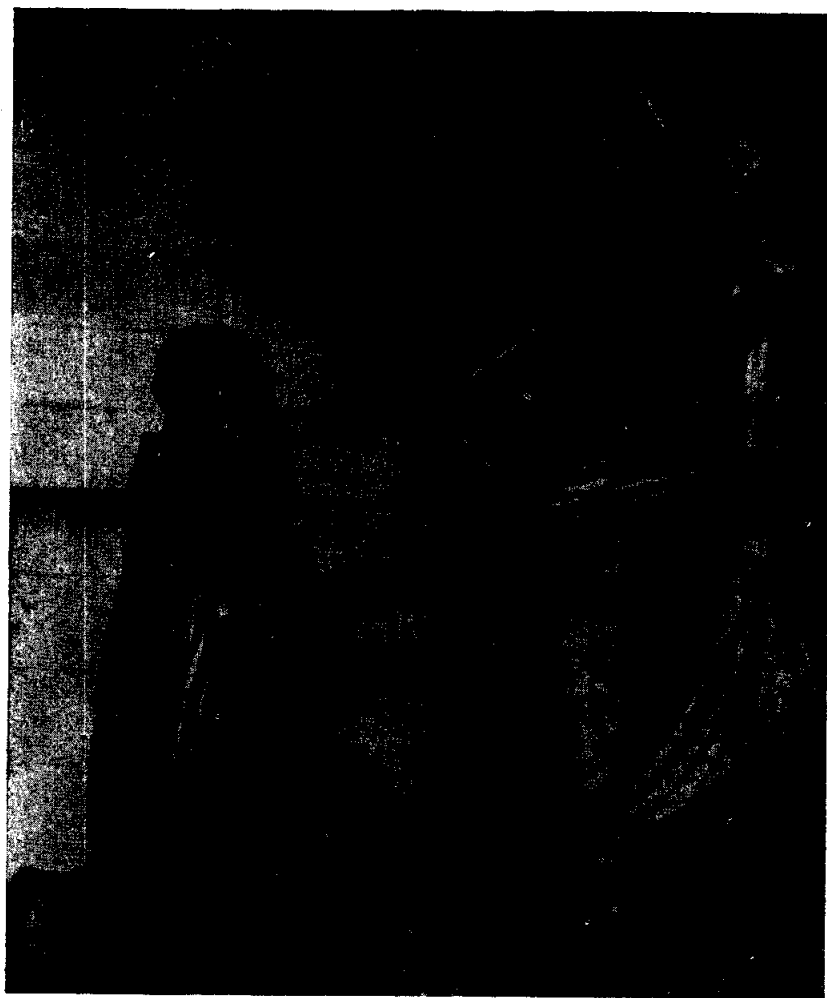
P O R

Carlos Lavín

CON fuerza de símbolo y valor de alegoría perdura en un remoto confín del desierto atacameño—entre los más ásperos y desolados del mundo, según Darwin—el Santuario de La Tirana, bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen y conservando el apodo de aquella «ñusta» casquivana que en épocas de la Conquista tanto dió que hacer a las huestes de Almagro y después a los compañeros de Valdivia.

Esos parajes semiocultos por el sector más tupido de la selva que después llegó a distinguirse como la Pampa del Tamarugal, ofrecieron, con su estratégica disposición natural, un refugio a los rebeldes de la hispánica dominación y al mismo tiempo un apropiado burladero para los usurpadores de los rangos y destinos de la suprema dignidad incásica. Fugitivos y rebeldes de todos los credos y razas tuvieron al fin que revelar la enorme ruta de expiación hacia la selva sagrada; y, al correr del tiempo, tan recóndito asilo de la gentilidad se fué transformando en un sitio de elección para los católicos de esos paramos inhóspitos. Acudieron los misioneros a santificar con una ermita el reducto de gentiles y el recogimiento cristiano cubrió todo aquello de un respetuoso silencio, apenas interrumpido por el rumor de las oraciones, los cantos y los salmos. En un plazo secular se ha venido señalando ese desamparado lugar de santidad como la meta de peregrinaciones más importante de la zona norteña (va marcada en el plano con el N.º 10) y sobrepasa en pompa, aparato y concurrencia a las dieciséis romerías que, en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, anteceden a la de San Fernando de Copiapó, con la cual se equipara en determinados aspectos.

En lo religioso no se le consultó entre las efemérides tradicionales de la Alta Colonia, como las concentraciones de más al sur, pero junto con Ayquina, Sibaya, Caspana y Livilcar, conserva su rango internacional y posiblemente supera a todas por sus reviviscencias y una teatralidad que amenaza malograrse con odiosos tributos al extranjerismo. Prestigiada esta romería con una corriente tradicional y santificada por una devoción, señala un caso particular y un



Oh misericordiosa Virgen del Carmen de La Tirana, que te has dignado descender hasta nosotros, apareciéndote en este desierto de nuestra Patria, acrecienta con tus dones nuestra confianza en tu poderosa protección y nuestra fidelidad al vasallaje, que por todos los chilenos te juraron los próceres de nuestra Independencia Nacional.

Dígnate cubrir a todos estos tus hijos que aquí venimos año a año a reconocer tus favores, con tu blanco manto y llevarnos seguros a la Patria del cielo, donde cantaremos eternamente tus misericordias.



SALUTACION

Gracias a Dios que llegamos
al pie de tu altar mayor
a darte los buenos días
flauta, bandera y tambor.

Madre mía del Carmelo
madre eterna de mi bandera
en el medio de la plaza
voy a arrastrar mi cuerera.

ejemplo casi exclusivo de piadosos actos atendiendo al perfil orográfico y los abiertos horizontes de su escenario.

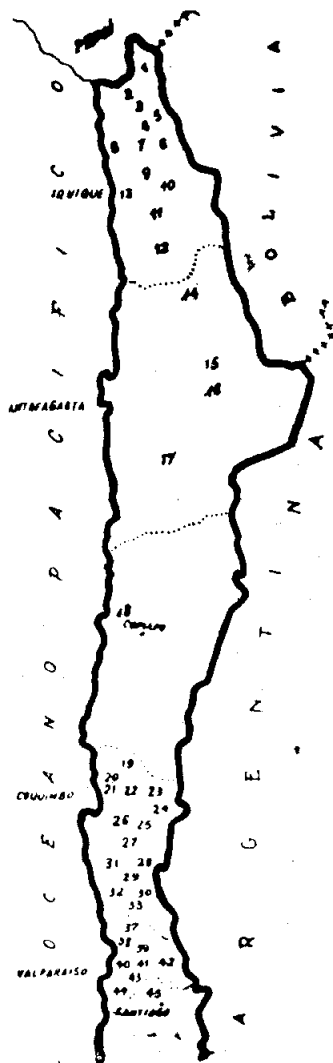
Sus anales acusan en lo antiguo una absoluta realidad histórica que durante el coloniaje vino dignificando una comarca impenetrable. Supervivientes de la estirpe imperial de los quéchuas sucumbieron ahí en sus ambiciosas pretensiones con tan adverso sino como el de los aventureros ibéricos que pretendían imponer su acendrada fe cristiana. El recuerdo de tan reales eventos dió pábulo a legendarias consejas que alimentaban el mito pagano de «la tirana de esas soledades» y la atracción del misterioso sitio fué perdiendo el fervor humano para santificarse y pervivir con toda la atracción de un venerado santuario.

LA LEYENDA

Paullo Tupac, de la más alta dignidad sacerdotal en la corte del Hijo del Sol, y su hija Huillac Humu, sacerdotisa del Corincancha y del propio linaje de los Incas, en compañía de una cohorte de dignatarios y altivos «wilkas» de la guardia imperial, integraban los rehenes que debían acompañar al Adelantado don Diego

de Almagro en la prosecución de sus conquistas al través de los ignotos dominios del extremo sur del Continente,

Las indescriptibles penalidades de la jornada en tan frías serranías diezaban las filas, tanto de la casta ibérica como en la progenie quechua; ya traspuestas las cordilleras y, en azarosa mar-



MAPA FOLKLORICO DE CHILE. El Santuario de La Tirana ocupa el número 10.

cha por el Camino del Inca que surcaba los arenales atacameños, fueron muchas las emboscadas de los naturales que facilitaron la deserción de los cautivos. Primero el Gran Sacerdote y después la núbil princesa encabezaron bandos de facciosos que, ya se replegaban a las altiplanicies de Charcas, ya buscaban refugio en los oasis del despoblado.

Todos esos grupos aislados de rebeldes se dieron cita al fin en la maraña del Tamarugal y entronizaron a la «ñusta» como la pre-sunta pretendiente de la degradada dinastía. Durante cuatro años, la audaz princesa ejerció el más rudo dominio; y su soberbia y rigor despertaron resquemores y provocaron muchas defecciones. Con una férrea voluntad y la más firme resolución, supo sofocar las rebeliones y sus demasías y caprichos le granjearon el título que había de eternizarla en la leyenda. Su adverso destino la llevó a requerir de amores al renegado don Vasco de Almeyda, fugitivo minero de los yacimientos de Huantajaya. Sometido y hechizado el lusitano con los encantos de la tiránica beldad, supo al fin imponerle la fe cristiana, sin reparar en las sospechas de los ancianos y en las suspicacias de los «wilkas». Sorprendidos en sus deliquios los infortunados amantes fueron sacrificados sin piedad y el éxodo de los conjurados favoreció la anarquía y dispersión de la prole indiana hacia los oasis vecinos.

Astroso y descalzo acertó a llegar hasta esos breñales el predicador evangélico, fray Antonio Rendón. El hallazgo de una cruz en las viviendas abandonadas le sugirió los milagros de la Fe en ese solar de nobles y guerreros.

Con tesón, y a costa de ingentes sacrificios, logró al fin el audaz misionero purificar con obras pías el apartado adoratorio y desde largas extensiones del campo árido concurrieron los files a venerar, por la fiesta del Carmelo, a la Reina del Desierto. Hacia 1818 se alzaban ya los muros de un templo de dos torres, recubierto de calamina, y la romería carmelitana llegaba a imponerse entre las más fervorosas de la región atacameña.

En su era de paganismo este fragoso escondite del desierto situó y confirmó una perfecta realización del mito de la Atlántida, tan bien rememorado en los tiempos modernos por la novela de Pierre Benoit. La asimilación del secadal atacameño con las hórridas estampas del Sahara puntualiza todo un escenario fantástico donde podían pervivir tiempos anacrónicos. Allí se equiparan las asechanzas del Hoggar africano con el misterio de aquella dilatada almáciga de raquílicas gramíneas perdida en la yerma inmensidad del

litoral de América. Tal como el mito platoniano y toda la cultura de la Antigüedad Griega necesitaban de una divinidad bien humana (Antínea) para hacerse representar en un ignoto paraje y en nuestra propia época, así puede surgir la mitológica encarnación de La Tirana (Ñusta Huillac) en su escondite del Tamarugal para simular en un bello anacronismo una reviviscencia pagana de la Edad Precolombina en los cristianos días de la actual civilización americana.

EL PAISAJE

Como una verdadera sonrisa del desierto se esparce la Pampa de Tamarugal y con el carácter de una maravilla de la Naturaleza se la puede observar desde una gran distancia. Su confín norteño se acerca a la exótica villa de Huara, la cual además de resultar un punto focal en la explotación del salitre, se impone como un nudo o una central de comunicaciones entre el litoral y el interior de la Quebrada de Tarapacá. La infinita perspectiva que se domina hacia el sur la puntean algunos árboles muy distanciados, que marcan la existencia de bombas hidráulicas para las aguas subterráneas; y, la guarnecen en la extrema lejanía las diluías zonas de un leve verdín, ofreciendo una estampa que como ninguno otro fenómeno natural sugiere las edades prehistóricas. Contribuyen a complicar más los fenómenos de espejismo, los dispersos tamarugos que, en un género minúsculo y dentro de la especie de las gramíneas, tanto se asimilan a la acacia y al algarrobo. Diríase una almáciga gigantesca bien difundida en hilos verdes, profusamente distribuidos en la línea color sepia del horizonte y componiendo, en el conjunto, una desconcertante visión que no es fácil olvidar.

Los trajinantes que la surcan más al sur se extasían ante las filiformes líneas amarillentas que van marcando las sendas, ya rigurosamente rectilíneas (Pozo Almonte a Mamiña) o bien onduladas y guarnecidas de piedras en los bordes (La Noria o La Tirana). La vastedad del horizonte se complica conforme se alcanza una mayor altura hacia el oriente, surgiendo los cañadones y los terrenos lomados que anuncian los contrafuertes de los Andes.

Descartando los ubérrimos oasis de Pica y de Mamiña, es el poblado que rodea el Santuario una de las pocas compensaciones a la tristeza de esa espectacular inmensidad que simula la imagen inerte de un mundo perdido. Las torrecillas del templo de La Tirana—con el material metálico y liviano que exigió el terrenito de 1868—rompen la irrealdad del medio y parecen denunciar una es-

pecie de oculta tramoya en la sabana estéril. En sus aledaños, algunas imperceptibles depresiones del terreno esconden conatos de agricultura, que se prolongan hacia el Levante con las haciendas Santa Clara, Santa Elena y El Carmelo, integrando una comunidad agraria que allí posee el Obispado de Iquique. En la aldehuela misma, señalada por un minúsculo hacinamiento de chatas y desnudas viviendas cúbicas y algunos muros derruidos, sobresale la iglesia como la única construcción estable y escasos y copudos algarrobos dan una moderada nota vegetal en aquel simulacro de fertilidad, constantemente amagado por las arenas circundantes.

Esta excepcional porción planetaria, tan desprovista—al parecer—de medios de vida y estructurada en tan enigmática geología, aparece, sin embargo, colmada de bienes de escasa generalización y muy poco relacionados con su ambiente peculiar. Se traducen ellos en los flúidos que surcan esas soledades y la prístina atmósfera que la rodea. Las noches de La Tirana o de Mamiña dignifican el infinito espacio estelar hasta la maravilla. Las transmisiones radiofónicas emitidas en la Metrópoli, a 13 grados de diferencia, se escuchan con impresionante perfección; y, la visibilidad en las grandes distancias terrestres es verdaderamente militar. Desde lo alto del Cementerio de Mamiña se observa claramente la titilación, hacia los 75 km., de las luces de Pozo Almonte; por último las emanaciones caliginosas del monótono erial—muchas veces cegado de torbellinos y olas de arena humeante—impiden percibir hacia la costa la inconcebible delgadez y finura del aire ambiente. Felizmente, en la zona media y al pie de la Cordillera se alcanza a apreciar la bondad indecible de este prodigioso caso de climatoterapia.

El recinto del Santuario de N. S. del Carmen es así un punto geográfico sin nombre, pero bien denominado con un emblema del influjo incásico en esas latitudes. Como villorrio y por el pintoresco caos que semeja, especialmente por los días de las Cármenes, se aparta ostensiblemente de la propecta vulgaridad y polvorienta apariencia de los pueblos calcinados de la zona salitrera. No se podría concebir alguna muestra del tráfico ciudadano en el recobeco que asila el Santuario y es por ello que los fieles de todas esas provincias le asignaron preferencia como un verdadero polo religioso de las aglomeraciones norteñas. Consulta esta peregrinación todo un itinerario de devociones y, asociando los aspectos más contradictorios se adjudica distintas categorías que le asignan un rango sintético entre las diversas festividades del suelo chileno.

GEOGRAFIA

La carretera de Iquique a los pueblos del interior debe ascender—a la vista de este puerto—casi ochocientos metros para alcanzar el nivel de la pampa salitrera. Desde El Hospicio se dirige rectamente al oriente pasando por el campo de aviación de Los Cóndores y luego se ve orillada por algunas eminencias que ocultan los históricos asientos mineros de Huantajaya y de Santa Rosa. Avanza en seguida hasta la Oficina Humberstone—una verdadera ciudad moderna—para doblar al sur en busca de Pozo Almonte, la más típica y presuntuosa de las localidades pampinas, con una larga tradición de contrabandos y batallas, sobresaliendo como la imprecisa sede de las más diversas transacciones de intercambio. Su decadencia se confirma ante los polvorientos restos de una cómoda población. Es un descanso obligado de la movilización automóvil y exige la visita de las características «pulperías» y los destartalados tabernuchos donde vienen a surtirse de menestras los «nitreros» de tierra adentro. Arranca ahí el camino rectilíneo que, al través del descampado, conduce al balneario de Mamiña y también se desprenden las rutas de los oasis del Tamarugal.

Desde Iquique puede asimismo hacerse el viaje a los citados vergeles por la ferrovía de Iquique a Pintados, que hoy día forma parte integrante del Longitudinal. Se le habilitó hasta La Noria en 1871 y en esta estación tiene también su arranque el sendero que conduce a La Tirana. Situado el Santuario en los 20° 27' de latitud sur y 69° 43' 30'' de longitud oeste, reúne a su alrededor 40 habitantes y marca el centro de la Pampa de Tamarugal. Se alarga ésta 350 kms. desde Huara en el Norte hasta Challacollo en el Sur y se dilata de 50 a 100 kms. de Oriente a Poniente. Caracteriza una inmensa región verdaderamente excepcional en el Norte Arido y forma parte de un original sistema orográfico derivado de la elevación de porciones marinas en edades prehistóricas. Se le ha considerado siempre una selva de gramíneas progresivamente devastada por la nefasta acción de los desiertos colindantes y, en seguida, por la utilización—desde 1835 a 1880—de su leña para la fabricación de pólvora y como combustible de los establecimientos de fundición, de las minas de plata, y de las salitreras y borateras de los contornos. Queda asentada en la Tercera Zona (pampa plena) del perfil transversal de la provincia de Tarapacá, contigua a los cantones salitreros de Pozo Almonte, La Noria, San Antonio, etc. El poblezuelo de La Tirana se comunica con los oasis vecinos por los

senderos—ya mencionados—que conducen: al oeste, con Yabricolla, Mamiña, Macaya, Tambillo y Calera; hacia el oeste, con Quisucalla, Pica, Huanta; Matilla, al sureste y Cuminalla, al sur. Como centro de comunicaciones, dista el Santuario 20 kms. de Pozo Almonte y 77 kms. de Iquique. No solamente la amplísima comarca presencié las primeras explotaciones mineras (extracción y fundición) de las postrimerías del siglo XVI, sino que además, y posteriormente, absorbió hacia el litoral las principales extracciones de los fertilizantes, estructurando sus recursos naturales, sus medios de vida y acomodándose a su perfil geológico con una fórmula sintética del paisaje que armoniza con un fenómeno demográfico, posiblemente único en el mundo.

Esta red de poblados parásitos de Iquique, ha debido congeniar con las vicisitudes y fortunas que se han entronizado en la ciudad madre. En el período 1911-1913 queda encuadrado el apogeo indecible de esta región: era el plazo fatal de la provisión de salitre que se asignaban las grandes potencias antes de lanzarse a la Primera Guerra Mundial. Centenares de embarcaciones fondeaban en el puerto aportando las mercaderías más preciadas de los cinco continentes para volverse cargadas del virginal fertilizante, productor principal de los explosivos que tanto impresionaron al mundo. La prosperidad iquiqueña tomó caracteres fabulosos y el derroche y el boato que pronunció, jamás se comprenderían en los días que vivimos. Esta fantástica largueza se proyectó en molicie y corrupción para los festejos populares que acompañan a la piadosa peregrinación carmelitana. Los desbordes se morigeraron a tiempo y automáticamente moderaron la nefasta pendiente los azotes de la horrible miseria que sucedió en 1918 al fin de la gran conflagración mundial. La santa Romería de La Tirana pasó, en esos días aciagos, a constituir el supremo consuelo de las ávidas multitudes de cesantes y desocupados que habían podido pernoctar en el Puerto del Salitre.

EL CULTO

Si bien es cierto que en La Tirana el raudal indio de danzas nativas es posiblemente el más variado de todo el país, no por ello la imposición de la autoridad eclesiástica deja de manifestarse con la más rotunda severidad para plasmar el espectáculo en el propio carácter de un caudal fervoroso y litúrgico. Ya sea con sentido purificador o con el propósito de consultar el oráculo, y siempre con la esperanza de alcanzar a Dios, los feligreses de la diócesis iquique-

ña acuden cada año a tan lejano lugar de santificación para vivir «un hoy que no deja de ser un pasado».

Puede señalarse la transición del siglo como la fecha aproximada en que tan bellas festividades enriquecieron el límite y contenido de nuestra realidad nacional. Crecientes muchedumbres de fieles y oficiantes de las diversas razas de la América Austral se han apresurado a observar este culto singular que da en Chile la nota alta y los sumos contrastes del exotismo. La ruta de estas peregrinaciones tuvo momentos de decadencia y sensibles deserciones, pero no faltaron acicates para su eternización. Antes de los días de la lucha que enfrentó a las naciones fraternas, en 1879, ya se había fortificado la atracción de esta romería carmelitana con un prodigio inolvidable. Hacia 1868 no se pudo llevar a término la translación de las valiosísimas campanas de la iglesia de La Tirana, reclamadas incesantemente por el templo de La Noria, porque esta maniobra se sincronizó con un terremoto que decididamente impidió dicho cambio. La rehabilitación de las labores argentíferas en Huantajaya y Santa Rosa, 1888, avivó la generosidad de las ofrendas y otro tanto ocurrió con el auge de la industria regional a principios del presente siglo.

Discretamente vigilada esta grandiosa manifestación espiritual, primeramente por el Vicariato Apostólico, y después por la dignidad episcopal del Puerto del Salitre, logró dominar a tiempo las relajaciones que, por los tiempos del Centenario, empezaban a mostrarse en los jolgorios populares de las fondas improvisadas en las afueras del poblado. Así, desde 1912 la autoridad eclesiástica de Iquique ha venido editando el semanario «La Luz», bien destinado a mantener la unidad espiritual entre el Prelado y sus diocesanos. Por las Cármenes renueva anualmente sus terminantes prescripciones litúrgicas, recuerda las ordenanzas a que deben atenerse las organizaciones de danzantes, las prácticas religiosas de los fieles; y, cada Domingo, delimita las jerarquías de las devociones en una norma sostenida que ha calificado estos viajes espirituales entre los mejor organizados de todo el país.

Al frente de la tradición gentilica, que mantiene intacto el ceremonial de las agrupaciones coreográficas de tan diversas y remotas procedencias, y las exóticas figuraciones de las farándulas y conjuntos sonoros, se impone la más acendrada sumisión y respeto al culto católico, con muestras inamovibles de disciplina y edificante piedad.

En el día de la Patrona de la Nación, las misas de amanecida,

la solemnísimas Misa Mayor, la administración de los sacramentos y especialmente la procesión adquieren rango de suntuosidad, pompa y recogimiento, en abierto contraste con la paupérrima e ingrata imposición del medio físico. Después de los oficios mañaneros, se efectúa el acto de los Buenos Días o sea la presentación de las organizaciones danzantes; las cuales desfilan, al fin, acompañando a la autoridad eclesiástica en su trayecto al templo para celebrar la Misa Mayor.

A la hora del almuerzo, la muchedumbre se disgrega para visitar los alrededores; hacia las cuatro de la tarde retorna a la amplia esplanada que da frente al atrio para celebrar la solemne procesión que clausura la serie de actos. Es aquí donde se mezclan todas las manifestaciones sonoras: las bandas, los destacados grupos musicales y todo el instrumental de los «bailes» se empeña en su afán de dominar el conjunto. Fieles y oficiantes ofrecen sus preces, sus himnos, alternando con los cánticos de los sacerdotes. Las originales imágenes, resplandeciendo entre luces y flores, son portadas en andas para separar las ondulantes filas de romeros, penitentes de rodillas, y las polícromas comparsas de danzantes. Es el momento culminante de la piadosa concentración, después de la cual todos acuden a buscar reparo y descanso, por algunas horas, en los tendales y carpas que obstruyen el campo erial de las afueras.

Así se concibe la amplificación creciente del radio de influencia de estos ejercicios expiatorios. Aquellos pobladores de la porción más inclemente y desamparada del suelo nacional buscan y encuentran en el peregrinaje de N. S. del Carmen de La Tirana, un consuelo y sus mejores ideas de purificación.

FESTEJOS POPULARES

En los intermedios que señalan los oficios y actos propiamente católicos, la muchedumbre se dispersa con muy diversos propósitos. Unos buscan el escaso verdor para reposar y solazarse, así como otros recurren al bullicio y estrépito de los recintos feriales; es así como, en su aspecto general, esta magna fiesta ha venido presentando al correr de los años bien diversos perfiles.

Por la época del auge salitrero, en los comienzos del siglo, las autoridades y numerosas delegaciones de la mejor sociedad de Iquique, Arica y Antofagasta, acudían a venerar a N. S. del Carmen. En 1911, se empleaba todo el material ferroviario para establecer la comunicación hasta Pozo Almonte; de ahí—a caballo o apretu-

jados en pintorescos y leves vehículos—, los fieles ganaban el Santuario en cuatro horas de viaje. Los extenuados viandantes, jinetes y Amazonas, se disponían a descansar y se concentraban en el Monte, o sea un insustituible y umbroso bosque, en el cual los tamarugos más copudos disimulan un minúsculo collado. Tanto en esos tiempos de bonanza como en los míseros que corren, el grueso de la multitud ha venido acudiendo, de preferencia, a los mercadillos del centro y la llanada del poblacho.

En los ventorros y barracas de feria circulan las turbas internacionales atendiendo el requerimiento y griterío de los buhoneros. En las precarias instalaciones se expenden santitos, escapularios, cosas de piedad, rosarios, reliquias, sartalejos de amuletos y se hacen consumos de las viandas, bocadillos y bebidas que los mercaderes traen con grandes dificultades de las ciudades del litoral. Pese a la depresiva imposición del ambiente desolado de todos los horizontes visibles, las fisonomías ostentan ese tono de cristiana resignación en que se mezcla la alegría con la continencia. No se advierte el vaho de la miseria porque no comparecen los lisiados, los mendigos, los menesterosos, los pordioseros, los tullidos, los llagados y los longevos; antes bien, parecería que la muchedumbre simulara un remanso de gente sencilla donde todos están gozosos de abundancia.

Las veladas al aire libre clausuran el programa después del crepúsculo, integrando un feérico espectáculo, en el cual las fogatas ponderan con sus cambiantes reflejos las siluetas de los danzantes enfebrecidos en idolátrica euforia. Solamente la técnica del agua fuerte podría dar una versión exacta de las escenas nocturnas. Los grupos se disgregan para presenciar los simulacros de holocaustos. Grandes fogaradas reemplazan aquí al inconcebible derroche de pirotecnia que ensalza, entre los peruanos de más al norte, las celebraciones rituales, bien concebidas dentro del rito incásico como una ancestral manifestación de paganía.

Hacia la medianoche, sobrevienen los vientos poderosos y libres que avivan las inmensas hogueras en una auténtica «fiesta del fuego». El escenario se entenebrece a ratos con el avance de las sombras que amenazan ahogar los destellos, halos y vislumbres de las llamas ondulantes.

Es esa una hora mágica y una postrera manifestación espiritual en que todo parece tomar un contenido absoluto, a favor de los contrastes y de las oposiciones que depara la escasa naturaleza de esos contornos. Un reposo bien ganado se ofrece al febril y laborioso gentío, ya ahito de la catarata de ruidos y soniquetes de la

jornada. En las tinieblas, sólo apunta el bisbiseo de los rezos que deben preceder al sueño reparador.

LOS OFICIANTES

La farándula y la algarabía tarapaqueñas no han dejado de consultar dimensiones de grandeza en los años de este siglo, acusando, en varios aspectos, una restallante plenitud; pero, en sus despliegues de indigenismo y paganismo, no ha llegado a adquirir categoría continental.

Hacia 1911, y descartando las espectaculares actuaciones de las «llameras», sobresalían las figuras danzantes de los «bailes cambás» de la Oficina Salitrera Buen Retiro y los «bailes de Chunchos» de la Oficina San Miguel. Con blancas vestimentas aparecían comparsas de «morenos» de diversos cantones y aun grupos de «lacas» del Altiplano. Los trajes de las llameras y sus atuendos eran aún más severos y extraños que los que usan actualmente y los chunchos empuñaban enormes paraguas en sus evoluciones coreográficas. Como número tradicional persistía el baile de San José (el cautivo) y entre las falanges extranjeras solían aparecer las *aullakas*, las *chutas*, los *gitanos*, los *collaguas* y los *chinos* de las poblaciones del Alto Loa. Muy deslucida era en esa época la actuación de los «pieles rojas» y otras cofradías de Iquique, como también la de los «danzantes» de Mamiña.

Avanzando del más recóndito seno de los tiempos han venido irrumpiendo regularmente en esta festividad cohortes de danzantes tan anacrónicas como las «llameras» y en el carácter de visitantes de ultratumba prodigan sus fantasmales figuras. Con el pretexto de pastorear los camélidos del Altiplano, guardan intactos los ritos, el rango y el arcaico ceremonial de las «mamacunas» que en el Corinchaca del Cuzco se abrogaban la vigilancia de las núbiles princesas encargadas de velar y renovar el fuego sagrado. Sugiere un cortejo histórico la extraña presencia de estas vigilantes y sus actitudes y mudanzas coreográficas apuntan el supremo exotismo de la reunión. Los trajes, la suma austeridad y la sobria contención de sus pasos y reverencias acusan una fidelidad al rito incásico, en el más completo acuerdo con el sistema tonal y la autenticidad racial de sus cánticos. La actuación de estas matronas y rectoras de un ceremonial palaciego o campestre que evoca todo el paganismo quechua, es decididamente una contribución extranjera a la chilenidad de la fiesta.

El comentario de su aporte musical, tradicional y coreográfico

debe descartarse de esta reseña con igual equidad a la que repudia la figuración de la cohorte de los «morenos» procedentes de la Oficina Mapocho. Es por demás atrayente el ciclo de estos danzantes de blancas vestiduras y graciosas esclavinas. La música que anima sus vueltas es asimismo de la más alta autenticidad quechua, pero la pauta que rige sus ejercicios coreográficos, aunque rigurosamente incaica, adquiere tales caracteres de universalidad que se ofrece en ejemplo y modelo de las escenas y episodios de la coreografía chilena.

Otra gran atracción extranjera la constituyen las agrupaciones instrumentales de «flauta de Pan» proveniente de Bolivia o del Noroeste Argentino. Se integran estos grupos con cuatro ejecutantes vestidos de civil y tocados con un calañés adornado con un pompon de plumas. Dos de ellos empuñan instrumentos grandes, que deben tocar simultáneamente con los otros dos más pequeños, integrando entre todos el conjunto de la gama de sonidos disponibles. Son cañas bien modeladas que yuxtaponen siete y ocho tubos, ordenados de mayor a menor, como el modelo griego, pero con doble hilera y de mucho mayor sonoridad y plenitud. Se les conoce entre los aymarás con el nombre de «ayarachi» o «siku» y entre los quechuas como «antara». Hacia el lado chileno se les distingue más bien con al denominación de «fusa», la misma que se sigue usando en la Puna de Atacama. Los había descrito el Inca Garcilaso y después en el Perú se les ha llamado «huayra-puhuras». Su timbre resulta desolado y quejumbroso, destacándose en el conjunto total de suavidades con un matiz muy exótico y peculiar.

Imponen su presencia por doquier las cuadrillas de «diablos». Alineados en dos filas, marchan adelante los tres de más reducida estatura y todos deben mimar el movimiento continuo. Sus vestes son rebuscadamente estrafalarias, con siluetas y actitudes que imitan el patrón mefistofélico. Una varita mágica o ramillete les sirve de complemento expresivo, en acción conjunta con los cuernos y prominencias de sus peculiares vestimentas. Su ubicuidad es realmente prodigiosa. En numerosos grupos, descomponen los dibujos de las danzas de otras falanges, intervienen en la procesión y figuran en los «sketchs», integrando una participación similar a la de las «girls» del teatro frívolo. Al margen de la disciplina rigurosa de las cohortes organizadas exacerban la euforia de todas las manifestaciones con el más sano y franco sentido de la alegría.

Agrupaciones ya bien prestigiadas son las «cuyacas» como oficiantes de un rito femenino ya bien generalizado en Tarapacá. Par-

ticipan los grupos de Arica y de Iquique en un ejercicio regular, acogido a una histórica institución de las naciones incaicas. Aun de mayor arraigo son los grupos de los «chunchos» y los «morenos», bien difundidos en las dos provincias norteñas. Son chilénísimos los primeros y se distinguen por su libertad de acción y alardes de juventud. La música que emplean los «morenos», si no ha sido chilénizada como la de los «chunchos», conserva atrayentes novedades que tienden a desvirtuar el sistema pentafónico y su desempeño coreográfico se conquista cada vez mayores admiradores. Son sus indumentos análogos a los de las cohortes iquiqueñas y ariqueñas. Los modelos que exhiben aquéllos, provenientes de la Oficina Mapocho, son los más auténticos, dentro de la nota clara y brillante que acentúan las esclavinas volantes. Los incansables grupos de «chunchos» aportan, en chilénísimas y discretas evoluciones, un material de música bien desprendido de la tradición peruana y una independencia en su criterio artístico que favorece singularmente la nacionalización.

En las actuaciones de 1948 fueron estas falanges muy numerosas y no disimularon su imposición y la influencia que poco a poco van ejerciendo en el tono general de la ceremonia. A su imagen y semejanza, aunque disfrazados con mucho menos fidelidad, figuraron los «pieles rojas», los «promeseros del Carmen», los «cruz del Calvario» y otras cofradías secundarias que se van incorporando al rito con una gama de desempeños más vulgar y desgraciadamente «extranjerizante». Entre ellos hay que lamentar la adopción de los «resplandores» que distinguen a los indios de los Estados Unidos de América, de los cuales también tomaron la denominación. Grado aparte señalan los danzantes de Mamiña, de Pica y otros montañeses y gentes del interior. Asimilados a muchas de las falanges de las salitreras, prefieren los tocados con plumas erguidas que tan bien distinguen a los indígenas mexicanos, y dan el ejemplo a otras minúsculas agrupaciones aun no clasificadas y de indecisa filiación.

En ninguna concentración chilena puede notarse mejor la oposición de la gente de «tierra adentro» con la del litoral. Al contraponerse ambas tendencias, marcan el conflicto y el choque entre la cultura adquirida del exterior y la plena tradición impoluta.

MOROS Y CRISTIANOS

El más evidente signo de antigüedad de la concentración carmelitana del Tamarugal, lo constituye la «loga» que rememora la

lucha con los sarracenos y aparece insertada como un verdadero «sketch» en la serie anual de estas festividades. Representan estas escenas una fugaz reviviscencia de aquellas leyendas hispánicas que los conquistadores opusieron como motivo conductor de la evangelización al través de todo el Continente. Si en ciertas localidades, desde Atacama hasta California, prevalece una litúrgica pureza englobando diversos motivos cristianos, en las otras se ensalza un tema místico determinado, o bien el desarrollo supedita la fidelidad católica del tema a bien apocados y procaces ritos gentilíceos.

Conservada celosamente, por cuatro siglos, en el inhóspito desierto atacameño (La Tirana, Ayquina), no se puede exigir a esta *loga* el despliegue histórico y la pompa escénica de las representaciones similares del Perú y de Méjico, ni tampoco a las de Alcoy y otros pueblos del Levante español. Los episodios de la secular pendencia de la cristiandad con la morería se estructuraron en episodios mimados y diálogos muy bien mantenidos entre la hispanidad del Viejo y del Nuevo Mundo, mezclados con otras acciones antañonas arrancadas de las justas hispánicas o de la tradición precolombina.

El «sketch» de La Tirana es brevísimo, sintético y amplio de desarrollo, pero bien riguroso en la fidelidad histórica. El rey cristiano luce una corona con menos puntas que aquellas de los marqueses y más que las de los vizcondes, un amplio manto o capa imperial, con lujoso ceñidor al cuello, y un alto y representativo cetro. Paseándose mal humorado, en lo alto de una eminencia, espera la llegada de su antagonista: el rey moro; quien ha solicitado audiencia y avanza por la ladera escondiendo su enigmática y hosca mirada debajo del turbante y ocultando en lo posible el canto de su cimitarra. Son breves y forzadas las cortesías que alcanzan a cruzarse y la lucha sin resistencia derriba al sarraceno. Acto seguido los diablitos rodean su cadáver y lo ocultan con su victoriosa danza, sucediéndose una alegoría de conversión y resurrección. Tan breve desenlace contradice la solemnidad de los prolegómenos, en los cuales prestan su concurso—en lujosa figuración—tanto los diablitos como dos estrafalarias cohortes de parlamentarios reclutados entre los más juveniles danzarines y airosamente tocados de erguidas plumas y portando llamativos y estilizados armamentos e insignias.

Algo rezagado queda tan breve desarrollo y tan sobrio despliegue de las pomposas demostraciones de que hacen gala los «sketchs» peruanos y mexicanos, anualmente repetidos en las fiestas patronales y rituales. En las funciones de las aldeas y ermitas de la Sierra

alternan y se funden con esa reminiscencia del racial conflicto histórico-religioso, otros episodios de la Conquista y aun personajes y escenas del ritual incaico. Igual prodigalidad usan los mexicanos en sus variadas prácticas de gentilismo. En algunos estados aztecas se hace intervenir a Poncio Pilatos y al Apóstol Santiago, en otros sale a escena Hernán Cortés y en los más se generalizan los cultos idolátricos, las danzas zoomorfas y señaladas muestras de fetichismo. En símil con las evocaciones levantinas de España los escuetos episodios chilenos no podrían reclamar en su favor más que un piadoso recuerdo. El milagro de la conservación de estos «sketchs», tanto en La Tirana, como en Mamiña y Ayquina, es una adquisición histórica bien rara del tesoro cultural chileno. Es por ello también que su captación y archivo en la cinematografía nacional marca una plausible iniciativa de tesorización en nuestros bienes espirituales.

VALORES DE AMERICANISMO

En los días que corren sería por demás osado conjeturar sobre las concentraciones de infieles en la era precolombina, ya fueren éstas motivadas por sus cultos idólatras o por sus obligaciones de conciencia. Tales migraciones se podrían justificar mejor como actividades de guerra, afanes de conquista y de rapiña; aunque más bien nos inclinaríamos a concebirlas como misterios de hechicería. Sin embargo, de muy antiguo, la raza negra parece haberlas practicado en África y aun en su ruta americana de esclavitud.

Introducidas las romerías por el cristianismo, tomaron de inmediato existencia en toda tierra colonizada del Nuevo Mundo. Al través de los siglos, las peregrinaciones católicas llegaron a equipararse con las del Viejo Mundo en el carácter de actos piadosos inherentes al Culto; pero, su misma esencia dió lugar a la incorporación de otras prácticas de carácter místico, como los «misterios» y las comedias devotas. Luego pudo verse que esta iniciativa de la evangelización estaba destinada a abdicar en la elección de los temas y vióse constreñida a aceptar paganías teatralizadas, que por largo tiempo debían coexistir con la liturgia. Las culturas precolombianas, ya fueren las de los aztecas, mayas, incas o caribes, poseían actos religiosos teatralizados (dramas y bailes) y no resultaba muy hacedera una inmediata repulsa. Imperceptiblemente, llegó a efectuarse una especie de fusión de ambos credos en los actos colectivos de los indígenas; es fácil comprender la multiplicidad de temas que surgían y prevalecían en el repertorio.

La corriente tradicional y la evangelización englobaron en el aporte hispánico muy diversos géneros de la escena, o bien propiamente literarios. Ingresaban los autos sacramentales, las farsas, los misterios, las loas, las mascaradas y bufonadas, como también pastorelas, coloquios, sainetes, entremeses, prólogos, relaciones, villancicos, gozos, chanzonetas, tonadas devotas, y todas las formas de la coreografía. A su vez, concurrían múltiples géneros en uso por la gentilidad y derivados de las teogonías paganas de los centenares de tribus diversas que albergaba el inmenso litoral de los tres continentes. La expresión coreográfica era en América Virgen el más socorrido medio de expresión y su panteísmo hacía prevalecer los cultos florales o vegetales y las danzas zoomórficas; con preferencia, avícolas. Son incontables las individuales; en cuanto a las colectivas y concebidas como bailes ceremoniales, o bien como estilización de las actitudes de los animales sagrados, comprenden en México y América Central las danzas de los *tecuanes*, del *jículi*, del *yumuri*, del *rutuburi*, del *gavilán*, del *quetzal*, de los *paistles*, del *venado*, del *coyote*, del *torito*, de la *sierpe*, etc. Con argumento más definido se cultivaban asimismo danzas ceremoniales de raigambre histórica como aquellas de los Antiguos, Huehuenches, Tastoanes, el famoso Pascola, Onditas, Chinegritos, Penitentes, Piteros, Flagelantes, Ermitaños, Lucifer, El Pastor Perdido, Sembradores, Vaqueros, Serranos, Corcovados, Luzbel, Cucharón, Malinches, Azotadores, El Príncipe, El Imbécil, La Cruz, Vaqueros, Sonajeros, La Trenza, Matachines, La Conquista y todos los «mitotes» de las tribus mexicanas y centroamericanas y los «areitos» antillanos. Entre las primeras, se cultivaban también piezas más breves, y en el estilo de intermedios, como ser las de Las Plumas, Los Arcos, del Señor, de los Viejitos, etc.; integrando el más abigarrado conjunto que se pueda concebir y dentro del cual apuntaban todos los credos, las ideologías y gentilidades sin fin. En aquellas del género guerrero intervenían Los Apostoles, San Jorge, Hernán Cortés, Los Conquistadores, Los Misioneros, y todas las siluetas de la historia, con idéntica prodigalidad a la que acusaban las funciones de los indígenas de la Sierra del Perú y del Altiplano. A la prole quechua o aymará pertenecían las intervenciones de los Santos de la Cristiandad, los Conquistadores, los Incas y las Vírgenes del Sol, en argumentos donde primaban las creaciones propiamente indígenas, representadas o ensalzadas por los tarukas, los q'amalis, las huayliyas, los callahuayos, las cuyacas, los okumori o cuchi-rinri y otros conjuntos en que intervenían además, negrillos, castaños, pastores, balleteros y numerosos tipos bur-

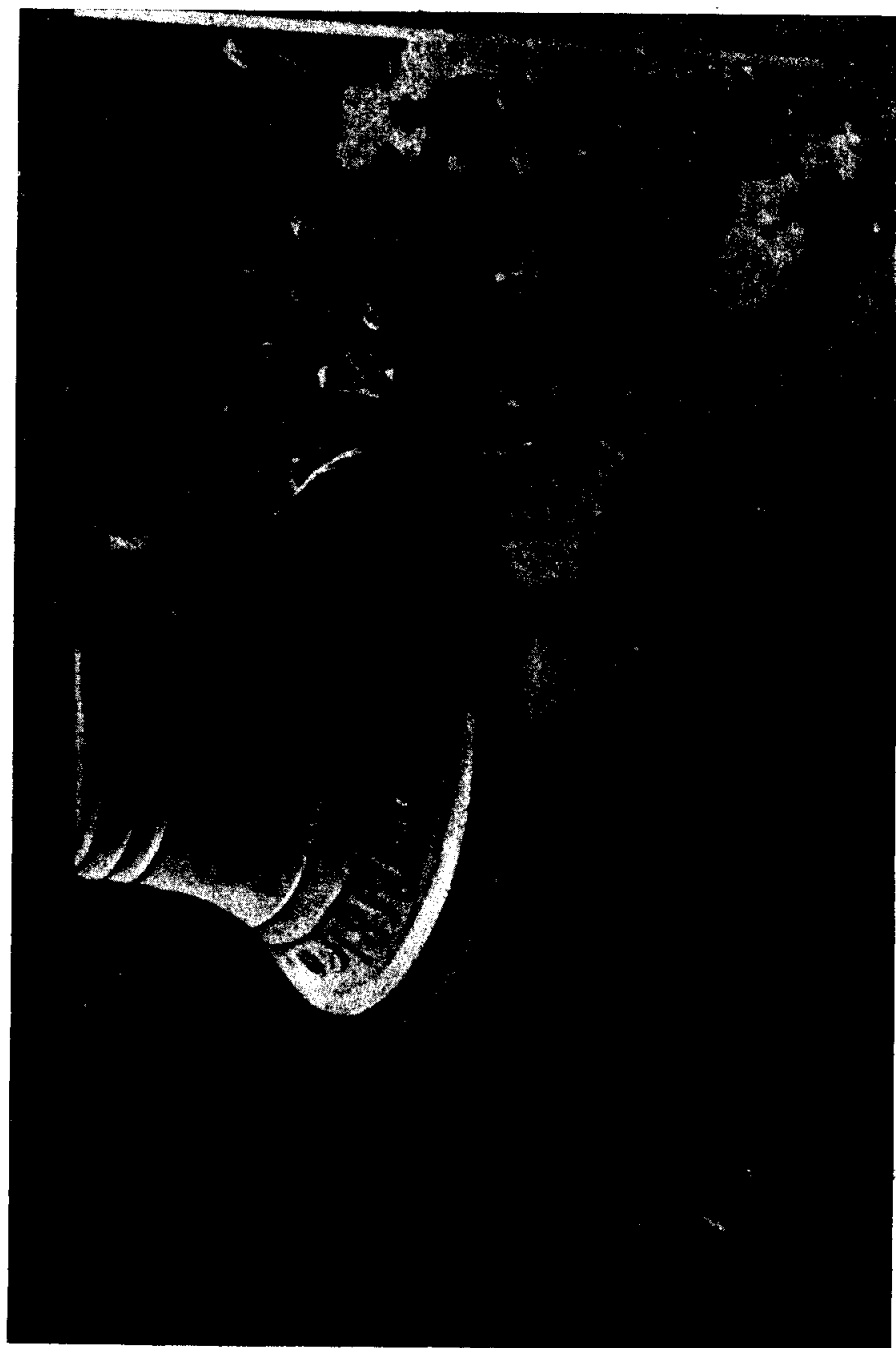
lescos. Es de este modo como se ha venido conservando, al través de cuatro centurias, todo un riquísimo venero espiritual, tan profusamente distribuido en el suelo americano; y la medida de su variedad y multiplicidad puede sugerir el escaso contingente que Chile ha heredado en sus fiestas rituales.

En líneas generales y escogiendo la fiesta de La Tirana, tan glorificada de color, no se le ve tomar preponderancia sobre las celebraciones rituales de los países del Norte. Allende nuestras fronteras se ridiculiza a la fiebre amarilla, a los picapleitos y a todas las instituciones y tipos sociales. Además de encarnar a los tradicionales monarcas, dignatarios y corporaciones incásicas, se encargan de la sátira de actualidad las más dispares comparsas. Surgen gigantescos disfraces de animales, se practican las danzas zoomórficas y se prodigan gavillas de enmascarados o bien de huestes semiguerreras como las de los «turcos» con sus escudos y cascabeles que agitan y golpean. Los heraldos y pajes que custodian a las Vírgenes y Santos apenas si llegan, desde Sama y Tacna, hasta Arica. Por último, desentendiéndose de los tradicionales personajes secundarios desafían toda comparación las atrayentes comparsas de las «huaylillas». Agrupaciones son éstas de las bellezas criollas de cada región: se exhiben ellas bien formadas en dobles columnas y dirigidas por un caporal; van veladas y portan vistosísimos ramos y emblemas. Cantan y danzan y se defienden de los importunos con escoltas de guardianes enmascarados y provistos de látigos con puntas metálicas. De más está decir que estos emblemas colectivos de la juventud y de la belleza son parodiados por los elementos masculinos; y, más que ellas mismas los pintarrajeados efebos se adjudican aplausos con sus imitaciones de los melindres y requiebros de las mocitas.

Felizmente trasciende hasta Antofagasta la institución ritual de las «llameras» representando una fanática tradición quechua y se dispersa, latamente, hasta el centro de nuestro país, la renombrada cohorte de los «diablos» y «diablitos», con sus característicos disfraces y una actuación que significa todo un estilo y una evocación.

EL FILM

Entre las más audaces iniciativas del avance cultural en Hispanoamérica pueden mencionarse las gestiones realizadas por la Dirección General de Informaciones y Cultura para organizar un viaje de estudio en los desiertos de la provincia de Tarapacá. En Julio



La danza ancestral de las Hlaneras



A U R O R A

Ya nació la aurora
por toda la tierra
dando luz celeste
claridad entera

Vamos cantando
con alegría
nuestra patrona
María, María. ,

Diez y seis de Julio
ya va amaneciendo
por toda la calle
va resplandeciendo.

Vamos cantando
con alegría
nuestra patrona
María, María.

Fotografías del Servicio Cinematográfico de la D. I. C.

de 1944, provistos de las máquinas grabadoras y filmadoras, partieron en aeroplano los miembros de una misión que debía encargarse de captar los diferentes aspectos del culto carmelitano en los actos ceremoniales del Santuario de La Tirana. Componían la delegación el folklorista Pablo Garrido y los cameramen Carlos Caroca y Luis Bernal, operadores titulares del Noticiario DIC. En un «metraje» de media hora de proyección, se seleccionaron las escenas y momentos culminantes de la fiesta y se grabaron varias decenas de discos documentales. Aportadas a los laboratorios de Santiago estas pruebas, fueron compaginadas y encuadradas por el director Armando Rojas Castro y sincronizadas por el compositor Garrido y el radiotécnico Floreal Castro, hasta preparar un hermoso film de veinte minutos y de la máxima calidad documental.

Sin lugar a dudas que la labor de los cameramen Caroca—lamentablemente desaparecido hace dos años—y Bernal representa, en esta cinta, las palmas del mérito. La aplicación, plenamente lograda, en orden a captar en brevísimo tiempo y las más aciagas condiciones (en pleno desierto) escenas que les eran desconocidas, y con la sorprendente variedad de temas y «enfoques» de que hace gala esta fugitiva visión, indican todo un acierto nunca bien ensalzado por aquellos que conocen el lugar de la acción, el espeso ambiente, la falta de todo recurso, la cegadora resolana y la resistencia del personal nativo para someterse a prueba. Puede decirse que se omitieron pocos detalles y que la recolección de vistas representó, en la cámara misma, más capacidad profesional que la técnica del Director, la documentación del folklorista y la pericia de los «sonidistas». Vale decir, además, que todos los que intervinieron en este rodaje documental pusieron a prueba sus facultades, reclamando lauros en cada uno de sus cometidos.

Son fácilmente perceptibles algunas virtudes y adquisiciones bien logradas en el film, como la sintonización evidente de heterogéneos temas sonoros, en los cuales el radiotécnico consiguió «regresar» efectos de tres platos giratorios con sendos motivos autóctonos. Asimismo se imponen el tono literario del libreto, redactado por Alfonso Reyes Messa, y la discreta dicción del locutor Peter Mario Batke, exponiendo dignamente un documento de chilenidad que debió en aquella época haberse comentado y rotulado simultáneamente en idioma inglés.

Entre las omisiones del «corto», bien justificadas en el escaso y apresurado ritmo de su género, figuran la ausencia de un buen encuadre de las «llameras» y sus características actuaciones; la falta

de fugaces visiones documentales, de aquellos atisbos de vegetación que califican ahí el escaso medio físico. Entre los excesos hay que recordar la ubicuidad de los «diablitos» y los vanos efectos de masa humana, como también la preminencia de motivos musicales incásicos sobre los propiamente chilenos. El largo rodaje otorgado a la Danza de los Morenos resulta plausible por su alcance pedagógico.

De la nómina de los momentos culminantes, hay que mencionar la sensación de «suspense» que crean los personajes del sketch, con sus misteriosos pasos y paseos y la admirable captación de la secular campana ocultando a medias el lejano rebullir de las «llameras», que a la fecha grabada en el metal oponen elementos de eternidad.

Todos estos logros, bien definidos, ponen en evidencia el aprovechamiento de las lecciones y la práctica impuesta por el Director, Armando Rojas Castro, al personal técnico que con él ha venido colaborando en el Noticiario DIC. El audaz intento de estos funcionarios, en orden a obtener un testimonio pleno de documentación y bien movido por un soplo de vida, ha marcado un categórico avance cultural en nuestras investigaciones científicas y propone un ejemplo de cooperación digno de imitarse.

LA COREOGRAFIA

Entre los saltos de los «chunchos», las figuraciones de las «cuyacas», las hieráticas y simbólicas evoluciones de las «llameras», las cabriolas de los «diablitos», y la virtuosidad eufórica de los «morenos», no se podría jamás establecer un nexo de complicidad estética. Cada una de estas genéricas falanges aporta una nota típica en la farándula con la prominencia de la última, bien perceptible en el episodio final del film.

Con una veste algo asimilada a la de los «seises» sevillanos, la cohorte de la salitrera Mapocho—que posiblemente ha dado ejemplo a los «morenos» de Arica—da una nota clara en el conjunto. Disgregada toda la comparsa en abierta superficie, figuran con primor sucesivas convergencias y divergencias segmentadas por pasos que algo hacen recordar la técnica de los derviches giratorios, pero distinguiéndose por una mayor sobriedad. Si la música acompañante es virtualmente quechua, tanto por el pentafonismo de su sistema sonoro como por el timbre ácido de los instrumentos de cobre, se puede clasificar en el repertorio universal esa concreta coreografía de tan estudiada perfección. Las posturas y esguinces están

calculados para que los danzarines luzcan, en las reacciones, toda la elegancia de sus siluetas, admirablemente caracterizadas por los lineamentos de las esclavinas echadas al viento. Desgraciadamente, la versión cinematográfica no puede rendir el lujo y centelleo de los colores movibles, a base de amarillo y oro o gamas blanquecinas.

Aun de mayor teatralidad es la presentación de las «llameras» con su estudiada y siniestra estampa. Se diría que ellas coinciden en algunos detalles con la abigarrada silueta del «ekeko» de los ay-maráes o que se han identificado con algunas de las cualidades secretas de la peletería natural de los camélidos andinos. Como sus congéneres del territorio peruano, del boliviano y del interior de la provincia de Antofagasta, aspiran, con sus hieráticos movimientos y las simbólicas y medidas figuras en que se despliegan, sugerirnos algo de la tristeza y la resignación de las razas vencidas.

Los grupos de las «cuyacas», que concurren en gran número, desarrollan el ritual, se visten y evolucionan en idéntica escuela a las que visitan el santuario de Las Peñas, en Livícar. Una mayor libertad de formas y el uso de más llamativos colores las equiparan, por momentos, a otros grupos genéricos. Es de notar también la serie de actitudes y el avance característico, acompañado por un canto procesional, de las cohortes de Mamiña al verificar su «entrada» al Templo.

Los grupos de «chunchos», «pieles rojas», «cruz del Calvario», pese a su virtuosidad juvenil, no sobrepasan la técnica del salto y la contorsión; apenas si en sus invenciones, propiamente musicales, pueden ser bien considerados. Más incierta es aún la acción coreográfica de las falanges de los «Promeseros del Carmen» y los «Pastores del Niño Dios», bien distinguidas en la categoría de cofradías. No así puede considerarse la corporación de los «chinos», asimilables a sus congéneres del sur, como también las comparsas de «diablitos».

Si los espectáculos diurnos logran interesar por su novedad, aquéllos de la noche requieren aún mayor atención. Clasificada de antaño la concentración de La Tirana en el ciclo de las idolátricas manifestaciones de los quechuas, y dentro del preciso culto pantefista del fuego, sobreviven ahí las predilectas rebuscas de alegórica ignición. El escenario tétrico de la noche tarapaqueña responde admirablemente a este afán de fantasmogoría. Después de las nueve de la noche, una por una de las cohortes concurrentes «salen a escena» para prodigar sus bailes ante las turbas de promeseros, integrando una atracción desconocida en el resto de las fiestas rituales de Chile. Es precisamente en la espectacular exhibición de luces y sombras,

donde desarrollan los oficiantes sus mejores artes y, con el hechizo de un «juego de escenario», se desempeñan como verdaderos actores.

LA MUSICA

Tratándose del ciclo de fiestas de La Tirana no se puede aludir, en sus diversas manifestaciones, a un ejemplo de diversidad dentro de la unidad porque, participando de un idéntico sentimiento y del más acendrado fervor, las caracterizaciones e interpretaciones de los concursantes son bien distintas. En la visión total de esta festividad apuntan matices diferenciales de grandísimo interés, pero muchos de ellos son virtualmente foráneos, concediendo al panorama general el carácter de un verdadero certamen.

Si las falanges de danzarines y «musicantes» llegaban, en 1944, a las tres decenas, en 1948 no pasaban de dos decenas, de las cuales había que desechar una tercera parte bien reconocida como extranjera—proveniente de Argentina, Perú y Bolivia.

En lo sonoro este «charivari» o Torre de Babel es por demás atrayente y se impone como un caso excepcional en tierra chilena, principalmente porque, a pesar de la diversidad racial, la lengua en uso es la castellana en su totalidad, tanto en las ofrendas, las oraciones, las alocuciones, los discursos como en los corales. Los cantos («Quele, Quele») en dialecto ritual, de un Aniceto Palza o de un Pablo Donez, quedan refundidos en la chilenidad; no así el saludo a la Virgen, de las «llameras»; el cual por su letra y su sistema musical es de absoluta filiación quechua. Igual extraña procedencia hay que asignar a algunos de los aires instrumentales que animan determinadas falanges o que son vertidos en el carácter de intermedios musicales. Son éstos numerosos y estructurados según los patrones melódicos y armónicos, tanto quechuas como aymarás.

No hay razón para desestimar los aportes extranjeros que integran el porcentaje de exotismo de este concurso, destinado a forjar, en lo venidero, la «mestización» en tierra tarapaqueña, o bien acogerse al patrimonio chileno. Son asimismo muy llamativas y sugestivas las evoluciones efectuadas desde 1879; en este repertorio ritual, propiamente tarapaqueño, sobresalen ejemplos flagrantes de transfiguración en el colorido musical; totalizando todo un acervo de arte regional bien lentamente forjado en esa parcialidad étnica y territorial.

Los «chunchos», los «pieles rojas» y los «Cruz del Calvario», con sus bagajes de instrumentos livianos, militan en nuestro campo

nacionalista. Tanto los aires de flauta y percusión de éstos como los de las «cuyacas», deben figurar en el repertorio chileno con un típico pentafonismo diluído que les asigna un colorido bien «sui-generis». El proceso de transculturación en el campo sonoro es evidente y lo que hasta ayer y hoy figuraba como «de prestado» pasará, por fatal evolución, al acervo vernáculo de Chile. Se confirman ahí casos sorprendentes de degradación de música quechua y aymará, en el lapso de los cuatro años corridos entre 1944 y 48; tendencia y corriente que se acentúa cada día más y siempre a favor de un colorido eminentemente regional.

SALTOS DE CHUNCHOS

flautin, caja y bombo

Vivace



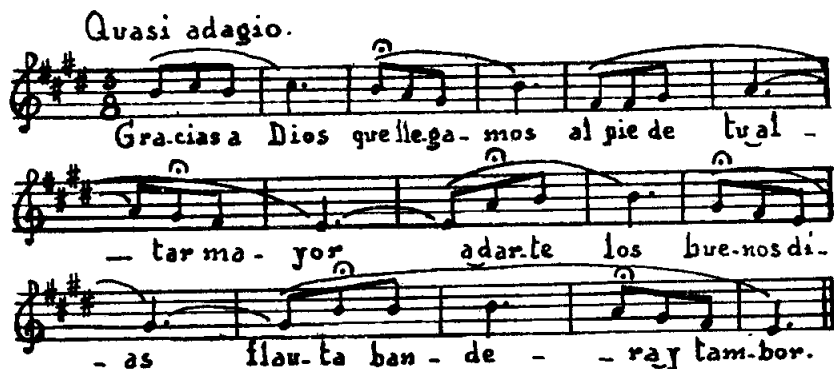
Anotado por el autor al conjunto
«Cruz del Calvario» (Alonso Gimenez)
director

Es un caso idéntico al que ofrece un «corto» cinematográfico argentino que en 1949 se exhibe y se oye en Chile. Dedicado oficialmente a la propaganda de la industria vitivinícola de Cuyo, ofrenda, en todo momento, una ilustración musical que nos suena como chilena por su estructura, pero que nos despista como argentina. Lucen en esos aires regionales una temática, un estilo y una manera muy nuestros y que ahí arraigaron en los tiempos de la dominación chilena. Es asimismo el caso de las zamacuecas cuyanas que si bien hablan nuestro idioma, lo hacen con un acento, con una pronunciación, con una sintaxis y, especialmente con un fraseo, virtualmente argentinos.

Idéntica transculturación se viene forjando en Tarapacá y Antofagasta con la contribución quechua y aymará: su pentafonismo se desvanece con la acción corrosiva del criollismo chileno y se alista entre nuestros valores vernáculos. De esta manera, el repertorio de La Tirana presenta tres categorías: chileno neto, quechua o aymará chilenizados, e incaico o boliviano puros; es obvio advertir que solamente las dos primeras categorías deben interesarnos.

Al ciclo chileno de saluciones, despedidas y alabanzas puede atribuirse en La Tirana el aire ritual: «Gracias a Dios que llegamos, al pie de tu altar mayor», entonado, como es de costumbre, en solo y coros. Su ritmo y su acento responsorial le asimilan en un repertorio virtualmente chileno, del cual forman parte otros cánticos similares de los santuarios norteños, como: «Reina y Madre Candelaria, Virgen Madre poderosa», hermoso himno de los oficiantes de San Fernando de Copiapó; «De tu templo soberano, ya nos vamos a retirar», como estrofa ritual de los «chinos» de Andacollo (N. S. del Rosario); «Te saluda, Virgen pura, Madre de nuestro Señor», de los «danzantes» de Andalollo; y, aun «Virgen Madre del Rosario, te he venido a saludar», de los «chinos» de Andacollo.

SALUTACION A LA VIRGEN



Anotada por el autor a Onofre Vera y su
conjunto de Chinos.

Basta enunciar esta asimilación del aire ritual «Gracias a Dios que llegamos» al acervo de esa especie de jaculatorias chilenas, para afirmar la rotunda chilenidad del repertorio musical de La Tirana. La preminencia de este cántico se afianza con el espíritu y filiación étnicos de la alabada «Ya nació la aurora, por toda la tierra», pieza

capital del programa típico del Santuario, de indiscutible vena tarapaqueña. El ritornelo instrumental de este último aire, levemente influído por el sistema pentafónico, sirve de transición al quechuismo más avanzado de los saltos de Chunchos y los aires rituales de los Promeseros del Carmen.

AURORA

Vivace

Più mosso

Moderato

ya na-ció la au-ro-ra pa to-da la tie-rra

Più mosso

Anotado por el autor al Conjunto Infantil

De más está recordar que los aires, decididamente exóticos, de las «llameras», de los «sicuris», de los «morenos» y tantas otras agrupaciones, integran un complemento extranjero bien atrayente de esta justa musical y coreográfica.

En referencia a la organografía, nada puede decirse en concreto, dada la diversidad y disparidad de las tendencias instrumentales que entran en acción. En el conjunto general, no hay nota dominante y ninguno de los componentes pierde su personalidad y sello característicos, clasificándose todos en un atrayente certamen.

Si se puede—en suelo chileno—concebir un concurso en pleno período de transición, hay que atribuir por entero las circunstancias

AIRE RITUAL

flautin, caja y bombo

Vivace

Anotado por el autor al grupo
 "Promeseros del Carmen" (Julio Astorga)
 director

de esta categoría al peregrinaje carmelitano de Tarapacá. La actitud obligada ante esta original manifestación es un decidido propósito de imparcialidad. Cada uno de nuestros valores vernáculos exhibe ahí otro análogo de raigambre extranjera. Como impulsados por una fatal ley de asimilación, estos últimos abdicar sus características ante la imposición del medio, fundiéndose todos en un acervo propiamente regional.

ATONALISTAS BRASILEÑOS

P O R

Renato Almeyda

EL movimiento musical llamado atonalista, y cuya base es la escala de los doce tonos, constituye una contribución valiosa a la música contemporánea, mas no logra ser un lenguaje musical capaz de sustituir a las formas tradicionales como hubiera sido posible.

Las expresiones artísticas se modifican y se adaptan al tiempo y al espacio, muchas veces desaparecen para luego resurgir, pero no hay ejemplos de sustituciones estéticas.

Después que Debussy abolió el edificio de la armonía clásica y la tonalidad dejó de ser estructura única de toda construcción musical, ésta fué sustituida por combinaciones bi y después politonales, y al través de superposiciones de tonalidades diferentes, la idea de suprimir totalmente todo concepto tonal resultó una consecuencia lógica. Llegó a ello ya en el año 1908, el compositor vienés Arnold Schoenberg, con sus *Drei Klavierstücke*, cuyo carácter negativista fué acentuado de preferencia, frente a cualquier idea constructiva, dijeron incluso que lo atonal significaba lo amusical, en un juego de palabras por el cual recordaban que la música sólo se puede hacer con tonos. La noción de tono y modo se había separado de sus viejos fundamentos y algo muy diferente se esperaba.

Cupo a Schoenberg formular ese nuevo idioma (desde la Escala de Jacob, 1915, a la Serenata, 1924), como sustituto del tonalismo clásico. Consiste éste en una serie de doce tonos cromáticos en orden inalterable, escogida por el compositor y sujeta a todas las posibilidades de variación melódica y rítmica, no debiendo aparecer la serie fundamental antes de haber transcurrido integralmente esta misma. La serie puede emplearse en su forma normal o invertida, de atrás hacia adelante o transpuesta. Todas las combinaciones verticales u horizontales deben estar contenidas dentro de cada serie. «Gracias a este procedimiento—dice el atonalista argentino Juan Carlos Paz,—la lógica y unidad se consigue sustituyendo a las funciones tradicionales de la tonalidad.

Varios compositores, entre ellos Alban Berg con su famosa vena lírica, Anton von Webern, Ernst Krenek, modificando el proceso con los principios de gravedad y tensión aplicados a la música, Josef Hauer, fueron los principales representantes de la escala dodecafónica de Schoenberg, que ganó prestigio y adeptos en todas partes.

Es cierto que Strawinsky, Villa Lobos, Hindemith o Milhaud

ya tenían un sentido de la anarquía tonal, y debido a ello hicieron uso de las nuevas combinaciones sin sistematizar sus principios, empleando libremente la tonalidad, en superposiciones, en formas diluídas, llegando incluso a abandonarla, apartándose substancialmente de la llamada armonía clásica.

El lenguaje atonal, desde que se le dió un carácter excesivamente ortodoxo, pasó a ser antipático tanto a los viejos como a los jóvenes, quienes buscaban en éste la expresión de algo nuevo y diferente. Desde luego, la búsqueda misma de esta novedad, determinó esa reacción general en contra de las tendencias modernas de la post-guerra de 1918, futuristas, cubistas, expresionistas, dadaístas, surrealistas, etc., etc. Si entonces los atonalistas hubiesen pretendido libertar a la melodía, que es de por sí la forma musical más accesible, habrían conseguido vencer a ese denso cerebralismo que resultó de una excesiva objetivización de sus principios. Fué inevitable ese esoterismo que en este lenguaje difícilmente conmueve.

Sin embargo, como toda idea nueva, el sistema dodecafónico implicaba energías fecundantes y fuerzas de liberación. No fué, y el tiempo ha revelado que no lo ha sido, como una transformación. Mas su valor como contribución a lá música moderna, se puede medir exactamente al través de las modificaciones que éste va sufriendo, las que significan nuevas huellas conducentes a horizontes aun desconocidos.

Las innovaciones de la física musical no se limitaron sólo a los doce tonos, llegaron al fraccionamiento del tono, teoría con tantos partidarios, entre los cuales el más notable es el atonalista checo Aloys Haba, con un considerable número de composiciones de este género. Dentro de esta tendencia, el atonalista mejicano Julián Carrillo, preconizó el empleo de tonos menores que los doce de la escala temperada en su teoría del *Sonido 13*, y éste como Haba, han compuesto dentro de este sistema y han inventado instrumentos apropiados a él. Efectos de cuartos de tonos han sido sugeridos por Villa Lobos en algunas de sus obras, como la tocata de las *Bachianas Brasileñas N.º 2* y en su *Choros N.º 10*.

Son pocos los compositores que se arriesgaron a seguir el sistema de los doce tonos, pero raros son también los modernos que lo ignoran, entre los nuestros no sólo Villa Lobos, más también Camargo Guarnieri y Francisco Mignone, quienes emplean a menudo soluciones atonales, en cuanto a Lorenzo Fernández puede decirse que ha utilizado de preferencia el politonalismo.

Cupo al grupo llamado *Música Viva*, encabezado por el compo-

visor H-J. Koellreutter, la aceptación y divulgación de las doctrinas de Schoenberg, lo que no fué primitivamente la misión del movimiento, pero se tornó en ser su característica más notoria. *Música Viva*, que publica una interesante revista y promueve audiciones y conferencias de carácter didáctico y cultural, procura estimular (según sus propias palabras) «la creación de nuevas formas musicales que correspondan a nuevas ideas, expresadas en lenguaje musical contrapuntístico-armónico y basado en un cromatismo diatónico», lo que muestra su contacto con la teoría de los doce tonos. Insiste también en su repudio a toda posición reaccionaria frente al arte y en la importancia social que éste tiene como medio de unión y universalización de los hombres.

En el esfuerzo realizado aparecen dos figuras de mérito: César Guerra Peixe y Claudio Santoro, los más destacados atonalistas brasileños, seguidos de otros jóvenes que aún no gozan de fama. Estos compositores han aportado ya ejemplos apreciables y con soluciones propias, constituyendo éstos promesas que no se han limitado sólo a la esfera de las experiencias de Schoenberg. La preocupación primordial de estos artistas que encontraron en el atonalismo un lenguaje capaz de satisfacer sus propias expresiones, fué el romper con los principios dominantes, sirviéndose de un estilo pleno de misterios y magia. O por dominar un campo más amplio que el que el sistema les ofrece, o por solicitud de sus propias sensibilidades, no se detiene en la búsqueda, se empeñan en descubrir con cierta libertad otros caminos que puedan ser abiertos desde este punto de partida.

Guerra Peixe procura, con sugestiva experiencia y serias investigaciones, el adaptar el nacionalismo al sistema dodecafónico, siendo consecuente con las contingencias impuestas por su inspiración. Desde luego, se desprende del cerebralismo característico a este estilo y le infunde una nota de espontáneo lirismo, apareciendo así más accesible a las intenciones del compositor.

Ciertas características melódicas y determinados ritmos nacionales, son aprovechados con acierto por Guerra Peixe, imprimiendo a sus obras un matiz brasileño claramente notorio en los ejemplos que siguen,—Cuarteto de Cuerdas (1947),—donde son perceptibles las características del «choro carioca»:

EJEMPLO N.º 1



o ritmos sincopados como el siguiente:

EJEMPLO N.º 2



Logra así Guerra Peixe, de un atonalismo empleado sin ortodoxia, un medio de hacer música nacionalista, probando de que este sistema puede servir a cualquier tipo de expresión emotiva. En relación al nacionalismo,—afirma este compositor con acierto,—de que es necesario disponer las series de modo que éstas correspondan a las características melódicas de la música del pueblo, observando por igual sus mismas correspondencias rítmicas.

Al través de lo expresado, este compositor ha obtenido los óptimos resultados de su Primera Sinfonía, para pequeña orquesta, ejecutada hace algún tiempo por la B. B. C., de su Dúo para flauta y violín, que se resiente de una cierta frialdad a pesar de la hermosura de su tema inicial compuesto en serie de nueve sonidos diferentes y tres repetidos; de su «Pieza para dos minutos» en serie de diez sonidos y de su Mellopea para flauta de serie libre. Caracteriza a la música de Guerra Peixe, una fantasía libremente exteriorizada que evita toda rigurosidad en la ordenación del sistema serial dodecafónico. En este último ve un camino y no una meta. En el propio tonalismo encuentra un campo fértil y está cierto de que mucho de éste se puede aprovechar aún.

El joven Claudio Santoro se destaca por su gran musicalidad.

Aunque procede del Amazonas, nada tiene que reflejar del medio cósmico de Hileia, aunque exista algo de agresivo en su música. Sin embargo, en muchas de sus composiciones se percibe una gran elegancia y sentido de las proporciones, como en sus Piezas para piano, de sabor refinado y sutil. En sus obras donde no prevalece el sentimiento nativo de su compañero de escuela, se observa una gran abstracción y auténtico sentido musical, lo que le ayuda a vencer el bullado esoterismo del sistema, para llegar a una intensa poesía, elaborada dentro del cuadro dodecafónico, como en su Tocatta para piano o en su Cuarteto N.º 2. En el Andante, de Música para Orquesta de Cuerdas, en que el tema principal está basado en la serie completa, y la estructura de la obra se aparta de las formas cíclicas comunes, tratando este aspecto con amplia libertad, encontramos una fuerza lírica que se resuelve en música pura, sin llegar nunca al atematismo con que Alois Haba pretendió liberar a la forma.

Las «Impresiones de una Usina de Acero» tienen un interés sugestivo, pero trillado; en cuanto a su Cuarteto N.º 2, demuestra vigor de inspiración, fuerza y ansia de libertad, que lo aparta de toda rigurosidad de escuela y le da un estilo característico. No hay en su obra tendencia brasileña manifiesta, ni en sus intenciones ni en su realización, como tampoco en ningún aspecto de su fantasía. Hay en Santoro un lirismo esencialmente sonoro, que por un camino objetivo se resuelve en los dos estados de ánimo característicos del compositor, unas veces irónico y otras sentimental, pero siempre con la subrayada inteligencia que le permite esa variedad que su música muestra en todos sus aspectos. Este último es el gran problema del compositor, porque es preciso evitar aislamientos que impedirán a su arte el tener las necesarias repercusiones a que está llamado, limitándolo al ambiente de privilegiados y elegidos capaces de penetrar en el plano de sus idealizaciones.

No se puede aceptar que un lenguaje artístico sea incompatible con la emoción, pues sería contradictorio hacer arte sin emoción. Es necesario evitar que las preocupaciones técnicas sean capaces de perturbar el libre vuelo de la imaginación y desvíen al artista de sus ideas primordiales. En arte todo es creación.

La dodecafonía no creó mundos nuevos, mas fué una fuente de posibilidades y recursos, a la cual no se plegaron todos los músicos, pero no pudieron ignorarla después de 1915. La elevación del sonido a un poder autónomo de expresión, puede haber sido una conquista del atonalismo, más por caminos que desde Debussy ya se habían previsto se iba a llegar al mismo resultado. Hay en la técnica de los

doce tonos, en la simetría de sus series e inversiones, una enorme ingeniosidad, la que puede llevar a soluciones imprevistas y novedosas, mas resulta de todo ello una música difícil, aun para los ya iniciados, confusa y comúnmente inaccesible. Hay en ésta una preocupación científica perturbadora y reñida con las leyes fundamentales de la acústica.

La tentativa atonal brasileña ha sido útil porque es libre, y creo que mucho deberá aún apartarse de la escuela a medida que avance en nuevas conquistas. La novedad de aprovechar el nacionalismo, tendencia en la cual se distingue también la compositora y pianista Eunice Catunda, merece gran respeto, pues defendiendo la objetividad de la teoría, la humaniza sobremanera.

Acerca de las riquezas del atonalismo nadie puede dudar, mas sería perjudicial el ignorar sus peligros y limitaciones.

LA HISTORICA DANZA DE PUERTO RICO EN EL SIGLO XVI Y SUS EVOLUCIONES

P O R

María Cadilla de Martínez

Su señalamiento ante nosotros

EN erudita y reciente obra de investigaciones literarias, históricas y folklóricas, el ilustre Profesor de la Universidad Nacional del Brasil, Sylvio Júlio de Albuquerque Lima, nos señala la danza que el poeta satírico Mateo Rosas de Oquendo dijo había visto bailar en el Perú que él vivió—el del siglo XVI—a la cual allí daban el nombre de «El Puertorrico», inquiriendo detalles de ella (1). El aludido señalamiento fué acompañado por Sylvio Júlio con interesantes notas apreciativas de nuestras investigaciones folklóricas que, grandemente estimulando al sentir nos hizo anhelar el darle alguna respuesta. Con este fin hemos escudriñado durante los últimos tres años nuestro panorama histórico desde el ayer al presente y hasta incluimos, para mejor comprenderlo, el de algunos países que con nosotros han tenido estrechos vínculos por su elemento poblacional y consecuentes costumbrismos y cultura. Confesamos que no pocas veces nos invadió el desaliento inconformista sobre el resultado de nuestras explorantes búsquedas por la falta de datos de necesidad para el propósito y que para poder seguir adelante tuvimos que hacer razonamientos inductivos, comparantes y deductivos para poder determinar cuál pudo ser la mencionada, histórica danza regional y obtener evidencia de ella en sucesivas evoluciones. Con lealtad, al exponer el resultado final de nuestras pesquisas en subsiguientes párrafos, admitimos el podernos equivocar en alguna apreciación o el haber eliminado algún detalle que no nos fuera posible lograr, pero nos consolamos de ello y nos disculpamos con el lector al decirle que siempre tuvimos en mente, al realizar este trabajo, las frases del poeta y sabio alemán Joham Wolfgang Goethe que dicen: «No hay dicha más hermosa que investigar lo investigable y venerar con serenidad aquello que nos está vedado...».

(1) Sylvio Júlio de Albuquerque Lima: «*Historia, Literatura e Folklore da America Espanhola*». Ed. A. Coelho Branco, Río de Janeiro, Brasil, pág. 161.

El nombre-clave en la histórica balanza

Como indica Sylvio Júlio, Mateo Rosas de Oquendo es el único autor del siglo XVI que da fe, como testigo ocular, de la existencia de una danza en Perú con el nombre de nuestra isla, o sea, «el Puertorrico». El distinguido polígrafo mejicano Alfonso Reyes, en sus «Capítulos de Literatura Española», enjuicia a Oquendo y nos da a conocer sus interesantes *Memorias*. Por ellas sabemos que antes de emigrar dicho poeta en 1591 del Perú hacia Méjico—donde muriera en la segunda década del siglo XVII—había visto bailar en dicho país «la Zarabanda, Valona, Churumbe, Taparque, Chacona, Totarque y una danza llamada el Puertorrico» y en un romance de aguda crítica a la mujer de aquel tiempo, Oquendo dice que en Tucumán, Argentina, vió bailar «El Puertorrico, la Zarabanda y la Valona» (2). El testimonio de ese autor no deja duda no sólo de la existencia de tal danza nuestra, sino de su gran divulgación en la América del Sur.

La transportación de nuestro baile regional—como su nombre lo clasifica—al Perú está bastante justificada. Es un hecho bien sabido de todos de que cuando en 1531 Francisco Pizarro decidió conquistar el vasto territorio de aquel reino indígena con un puñado de valientes españoles, la resistencia de los naturales y la extensión de la conquista le hizo pedir mayores fuerzas para llevarla a cabo. Las dificultades para lograrlas pronto, como le era menester, le hizo volver los ojos a las colonias recién formadas en la América en las cuales, para tentar a sus compatriotas a unírsele, hizo divulgar la existencia de grandes riquezas en todo el territorio peruano. Como los barcos que entonces de España venían a la América o de ella iban para allá—por una Real Orden de Fernando el Católico—tenían que hacer escala forzosa en Puerto Rico, a causa del especial interés de aquel Monarca de hacer prosperar nuestra Isla, las noticias de las riquezas halladas por los españoles en el Perú se divulgaron tanto en nuestra tierra, que todos los colonos españoles en ella entonces no soñaban sino en trasladarse para allá. D. Salvador Brau, nuestro historiador, dice que el grito unánime de todos ellos era:

(2) Vicente T. Mendoza, el prestigioso Presidente de la Sociedad Folklórica de Méjico en su reciente libro «La Décima en Méjico» (Ed. del Instituto de Investigaciones Folklóricas de Argentina, 1947) al referirse a ese romance de Oquendo dice que la Valona—que tiene carta de naturaleza en su país—no se baila ya, pero informa pudo bailarse antes. Véase la pág. 640 del texto de Mendoza citado.

—«¡Dios me lleve al Perú!» (3). Temiendo la despoblación de la Isla por el elemento peninsular, nuestro Gobernador D. Francisco Manuel de Olando dictó severísimas medidas contra los emigrantes y por su propia cuenta los persiguió con barcos y lanchas por las costas insulares castigando a los que sin su permiso se ausentaban (4). Hasta se quejó al Rey solicitando no concedieran sus autoridades en las Indias permiso ni siquiera para comprar esclavos en Puerto Rico, porque en 1534 Hernando Pizarro,—hermano del Conquistador del Perú y con el propósito de llevarlos al Perú—envió desde La Española a dos naves al San Germán para comprarle ganado y esclavos y en dichas naves se fugaron unos cuantos colonos, entre ellos el Padre Guadiana, sacerdote que acababa de hacer unas valientes prédicas contra la usura. El Rey no complació a nuestro Gobernador y hasta ordenó se dejaran ir libremente, a los colonos que así lo desearan, al Perú. La emigración hacia dicho país continuó todo el siglo y hasta el siguiente hay noticias de que seguía. En el siglo XVII el poeta Antonio de Herrera—nacido en Madrid en 1620—escribió un poema épico narrando uno de esos viajes de nuestros emigrantes, en el cual iba para el Perú Gaspar Flores—el padre de Santa Rosa de Lima—con toda su familia (5). Ese hecho y el señalamiento del sitio donde ellos vivieran en el antiguo San Germán—hoy perteneciente a la jurisdicción de Sábana Grande—con la herencia del apellido de ellos para nombrarle, ha hecho que muchos—entre ellos nuestro poeta Luis Llorens Torres—han afirmado que Santa Rosa nació en Puerto Rico, pero como hemos dicho en otra ocasión, en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra», por documentos vistos en la Colección de Jesuitas del Escorial, referentes a la *Beatificación* de la Santa, ésta, de acuerdo con su *partida de bautismo*, nació en Lima.

En los relatos del descubrimiento de América por D. Cristóbal Colón y los españoles consta que, al fondear dicho Almirante con sus diecisiete naves en esta isla—que los indígenas de ella llamaban *Borinquén*, o sea, «Tierra del valiente Señor»—le puso el nombre de *San Juan*, en honor del heredero de la Corona en España. Pocos años más tarde, en 1508, un hidalgo leonés, D. Juan Ponce de León,

(3) Salvador Brau, «Historia de Puerto Rico». Ed. Appleton and Co., New York, 1904, pág. 72.

(4) Entre las medidas puestas en vigor por dicho Gobernante estaba la de cortarles las orejas y los pies a los fugitivos al darles caza. La negativa del Rey a lo solicitado por Olando está en Tapia, «Biblioteca Histórica de Puerto Rico», Imp. Marqués, 1854, pág. 458.

(5) Véase lo que sobre el particular decimos en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra». Imp. Venezuela, 1938, págs. 116-118.

Capitán en Salvaleón del Higüey, de la Española, vino de allá con permiso del Virrey de las Indias, D. Nicolás de Ovando, a explorar el Borinquén y trayendo para la empresa unos cincuenta españoles. Recibido amigablemente por el Cacique Máximo del Borinquén, Aguaybana, con guías que éste le facilitara exploró el litoral por el Este, Sur y parte del Norte de la Isla, fundando un asiento provisional en ella para dejar parte de sus acompañantes en el sitio, situado en la desembocadura del Toa, volviéndose Ponce de León a la Española para darle cuenta al Virrey de su exploración. Celebradas entonces con dicha autoridad estipulaciones para poblar y conquistar el Borinquén, Ponce de León regresó en 1509 trayéndose a su familia y a más españoles, dando así principio a la colonización con unos trescientos compatriotas, aventureros como él. Para fundar un asiento permanente donde fijar su residencia y gobierno, exploró la costa norte nuevamente, encontrando en ella una abrigada bahía, de grandes dimensiones, a la cual puso el nombre de «El Puerto Rico». Al Sur de ella, adentrada como legua y media de la costa, construyó la población primera a la cual dió el nombre de *Caparra* por complacer al Virrey Ovando. Por motivo de salubridad, pocos años después, los vecinos de la urbe pidieron al Rey su traslado a la isleta grande que estaba frente al *Puerto Rico* y, aunque Ponce de León se opusiera al traslado, los Padres Jerónimos, comisionados por el Rey para interinamente asumir la dirección de los asuntos del Virreinato de Indias, después de oír a los vecinos autorizaron el traslado que se hizo en 1521. A la nueva población, Capital de la Isla, el Papa le dió el nombre de San Juan Bautista del Puerto Rico que, por ser demasiado extenso, la costumbre acortó y designó a la Capital por *San Juan* y, para distinguirla del resto de la isla, a ésta en su totalidad aplicó el nombre de *Puerto Rico*. A pesar de que en los documentos oficiales se insistía en dar a la Isla el largo nombre de *San Juan Bautista del Puerto Rico*, en muchísimos de ellos se advierte el nombre acortado (6) y reduciéndose, como indicamos antes se hiciera por la costumbre al hablar, refiriéndose bien a la Isla o a su Capital. De ahí que todo lo referente a la primera se designara—como en el caso de nuestra danza trasladada al Perú—con el nombre aplicado desde entonces al territorio insular: *Puerto Rico*. Se comprende perfectamente que unas de

(6) En «La Biblioteca Histórica de Puerto Rico» de D. Alejandro Tapia Rivera, Imp. Marqués, 1845, desde las páginas 187 en adelante se observa en los documentos el acortamiento del nombre. Antonio de Herrera en su «Crónica General de las Indias»—que apareciera en los comienzos del siglo XVII en su Capítulo IV del Libro VII y refiriéndose al año 1508 ya aplica a la isla el largo nombre de *San Juan Bautista de Puerto Rico*.

las causas primordiales para el cambio debió ser que los buques que salían o venían a la Isla nombraban al puerto en vez de la ciudad Capital, porque efectivamente venían o salían del primero.

El elemento poblacional influyente en la creación de la danza

Al venir a poblar el Borinquén, los españoles hallaron que estaba habitado por numerosos indígenas. Para que se tenga una idea aproximada de su número, recordaremos que Fernando Colón, hijo de D. Cristóbal Colón, a quien acompañó en el viaje en que por primera vez pisaron los españoles nuestro suelo, dijo que, al venir ellos a la Isla, ella estaba poblada por 30.000 indios; Fray Iñigo Abbad, en su «Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de Puerto Rico» (Editada en Madrid por A. Valladares Sotomayor, en 1788) dice que la Isla tenía entonces 600.000 indios y nuestro historiador, Dr. Cayetano Coll y Toste, en *El Libro Azul de Puerto Rico*, (editado por E. Fernández García en 1923, en New York) dice que eran 60.000 nuestros indios.

Esos nativos indígenas pertenecían a dos castas del tronco brasilio-guaraní, uno de los tres ramales etnológicos en que Alcides D'Orbigne dividiera a los indios de la América del Sur después de años de investigación (7) y que, según este etnólogo, ese sólo ramal incluía unas 32 naciones. Las tribus de esos ramales son aún más numerosas, perteneciendo nuestros indios a las que, dentro de dicho tronco indígena, reciben el nombre de *arhuacas* o *narhuacas*—y, a veces, *araguacos*—y a la de los *taínos* o *galibís*. Las investigaciones arqueológicas realizadas por una *Comisión Científica*, que investigara nuestro subsuelo en los comienzos de este siglo, han revelado que los indios del Borinquén indígena constituían un foco irradial cultural en el Caribe y que su progreso era únicamente comparable al de los indios de Quisqueya o Haití (8).

Sometidos—durante la conquista y después de ella—esos indios de Puerto Rico a la esclavitud de las encomiendas, con el duro trabajo en ellas «de sol a sol»,—como dijera Las Casas—y por la resistencia que en dos guerras hicieran a los españoles, así como por su emigración a las islas cercanas, nuestros indígenas mermaron considerablemente en pocos años después de empezar el coloniaje

(7) A. Diorbigne: «*L'homme americaine del Amerique meridionale considerée sous ses rapports physiologiques et moral*». París, 1838-39.

(8) J. Jessie Walter Fewkes: «*The aborigens of Porto Rico*». *Twentieth Annual Report of the SMITHSONIAN INSTITUTION*. Washington, D. C., 1913.

español; pero no tanto como dicen algunas historias, pues las Ordenanzas de Burgos del 1512 y las de Valladolid, del 1513, además de otras medidas tendientes a favorecerles y aminorar las encomiendas —que fueron suprimidas por decreto de Carlos V en 1535— les hicieron vivir en vecindad con los españoles y hasta en pueblos libres donde se reprodujeron y no creemos errado el encontrar todavía huellas de ellos en el paraje llamado LA INDIERA que, al oeste de San Germán, se extiende en dos direcciones: una hacia Yauco, y otra hacia Añasco, que reciben los nombres distintos de «*Indiera Alta*» o «*Fría*» e «*Indiera Baja*». Hasta el siglo XVIII anotan los censos en la Isla la existencia de indios naturales en ella, revelando el del 1777 que vivían 1.756 indios y el del 1787 que había 2.302 indios. Los del siglo XIX nada dicen de ellos porque en 1805 el Gobernador D. Toribio Montes ordenó que se incluyeran en la denominación de *pardos libres* y, en adelante, continuaron reseñándose de igual manera.

Después que las Ordenanzas de Burgos y de Valladolid regularizaron las encomiendas, los esclavos africanos—algunos ya habían sido traídos de España por algunos colonos—fueron solicitados y en 1518 Carlos V concedió a Lorenzo Gorrebod, Barón de la Bresse, un privilegio para introducir anualmente en América 4.000 esclavos africanos. No sabemos si las cifras del primer censo oficial, hecho en la Isla en 1530, por el Gobernador, D. Francisco Manuel de Olando, son exactas pues en lo que respecta a los indios no podían estar incluídas en ellas los que, ocultos en las montañas de la Isla, huían así de las encomiendas; pero dicho censo anota esta población isleña:

Espanoles, casados con blancas	57
Espanoles, casadas con indios	14
Espanoles, solteros	298
Total.....	369
Indios libres.....	473
Indios esclavos	675
Total.....	1.148

Negros africanos, esclavos.	1.168
Negras africanas, esclavas.	356
Total.	1.523 (9)

Como en *La Española* habían mostrado rebeldía los negros y hasta habían hecho la guerra a los españoles, dirigidos por el Cacique Enriquillo, acaso Olando quiso con ese censo demostrar la necesidad de que hubiera más españoles, puesto que no menciona ni a las indias encomendadas o libres, ni a sus hijos y, de igual manera, omite a las blancas españolas solteras. Es sabido que desde 1515 hasta *esclavas moriscas* fueron traídas de España. De todas maneras, el elemento indígena era influyente en los costumbrismos por su adaptación a lo ambiental y el elemento africano, algo aislado, también incluía (10); pero es indudable que los españoles, a pesar de su reducido número, por su valor y su astucia influían, más en el ambiente que los otros núcleos pobladores. Imponían sus preferencias en las costumbres al igual que en el gobierno insular ejercían completo dominio. Prueba de ello nos la da el poeta-cronista Juan de Castellanos en sus «Elegías de Varones Ilustres de Indias», después de afirmar que vino directamente desde España a la Isla y que conoció «sus primeros pobladores», hablando de lo que viera en el San Germán el Viejo, destruído por el 1528, pues dice:

«Hay justas, juegan cañas, hay torneos,
con grandes y variadas invenciones». (10).

A pesar de lo anterior, es innegable que la sagacidad unas veces, la conveniencia en otras y hasta el gusto, guió a los españoles muchas veces a adaptarse a distintas costumbres indígenas como el fumar, comer harina de maíz, hacer y consumir *pan cacabí* de la harina de la yuca; frutas de la tierra, construir viviendas a la usanza indígena, etc.

Los bailes indígenas y los importados

Gonzalo Fernández de Oviedo, uno de los primeros cronistas de Indias, quien además de haber sido Alcaide de la Fortaleza de la Española vino a Puerto Rico en 1528 y hasta señaló el sitio en

(9) S. Brau, *op. cit.* págs. 70-71.

(10) Juan de Castellanos: «Elegías de Varones Ilustres de Indias», ed. Viuda de Alonso Gómez, Madrid, 1598, Elegía VI.

que debería construirse, como se hizo, el Castillo del Morro, en su «Historia General y Natural de las Indias», cuya primera parte fué terminada en 1535 (11), dice de los bailes indígenas antillanos lo siguiente:

«ESTA MANERA DE BAILE PARECE ALGO A LOS CANTARES E DANÇAS DE LOS LABRADORES, CUANDO EN ALGUNAS PARTES DE ESPAÑA, EN VERANO, CON PANDEROS HOMBRES Y MUJERES SE SOLAZAN; Y EN FLANDES HE VISTO YO LA MESMA FORMA DE CANTAR, BAYLANDO HOMBRES E MUXERES EN MUCHOS CORROS, RESPONDIENDO A UNO QUE LOS GUÍA O SE ANTICIPA EN EL CANTAR, SEGÚN ES DICHO» (12).

El historiador Clavijero, a quien cita Rubén M. Campos al describir los bailes indígenas mejicanos (13), dijo que nuestros indígenas de América bailaban unas veces formando un círculo y otras en hileras y en ciertas ocasiones hombres solos, en otras mujeres solas y en otras en parejas de uno y otro sexo; que los indígenas en sus bailes formaban corros con ruedas dobles y triples de danzantes y hasta poniendo parejas dentro de las mismas en forma de líneas radiales a la rueda en cuyo centro se colocaban el director del baile y el tamborilero con su instrumento al cual hacía dar sonidos rítmicos siguiendo las instrucciones del director del baile.

Pedro Mártir de Anglería, Las Casas y otros cronistas de América en sus comienzos coloniales del XVI, al ocuparse de los *areytos* indígenas nos dicen que siempre eran acompañados de bailes—que nuestros indios de la Isla en su dialecto llamaban *araguacos*—a los cuales se ajustaba una música, acompañada de cantares, que variaban según el objeto a celebrarse, pues los había de amores, bélicos, religiosos, de siembras, etc. y a todos también se ajustaban ritmo y movimientos. Por ejemplo: si era el baile religioso, la música era o exaltada o lenta; si era de amores, ritmo y movimientos eran vi-

(11) En el PRÓLOGO de esa obra de Fernández de Oviedo editada por la Real Academia Española en Madrid, el año 1855, D. Amador de los Ríos dice que la primera parte de dicha «Historia General y Natural de las Indias» fué publicada en Sevilla en 1535 con el título de «Infortunios y Naufragios» y que la segunda fué publicada en Salamanca en 1547. El mismo autor le cambió el primer título a la parte primera agrupando toda su Historia con enmiendas y ampliaciones que le hiciera tal como fuera publicada por la Academia en la edición que citamos. Ella tiene el valor de haber sido hecha por un humanista bien informado y testigo de la mayor parte de las cosas que informa.

(12) Gonzalo Fernández de Oviedo, «Historia General y Natural de las Indias». Ed. de la Academia de la Historia de España citada, Madrid, 1855, t. I, pág. 128.

(13) Rubén M. Campos: «El Folklore y la Música Mejicana». Méjico, 1928, págs. 28-29.

vos; si eran bélicos, graves o exaltados y así sucesivamente. Rubén M. Campos, en su investigación ya citada, nos dice que la letra de los cantares, en su acentuación rítmica, era igual a los exámetros latinos y la música correspondiente a ella igual a la del 6/8 de nuestra música corriente. Como veremos dentro de poco, ese ritmo musical no era siempre el mismo.

Los instrumentos con los cuales nuestros indígenas acompañaban el ritmo musical de sus cantares en los bailes eran varios: el principal de ellos parece haberlo sido el *tambor*, al cual llamaban *magüey*, que tenía la forma de una H y fabricaban de un tronco de yagrumo ahuecado. Otro instrumento de percusión de ellos era el *guajey*, al cual dieron luego los españoles el nombre regional de *carracho* y de *guícharo*, que fabricaban de una planta de la familia de las curcubitáceas llamada—por sus frutos, regionalmente—*marimbo* y *candungo*, siendo el instrumento hecho del primero de esos frutos, que es más pequeño y alargado, al cual ahuecaban y le ponían—en su parte superior—ranuras paralelas para sobre ellas pasar un caracol o cualquier otro objeto que las hiciera producir el ruido sordo que caracteriza al instrumento al tocarlo. Las *maracas* o *matracas* las hacían, al igual que todavía las hacen—y también los guícharos—nuestros campesinos, del fruto del arbusto que llaman *higuera* (*crescentia cujete*) ahuecando sus frutos pequeños y poniéndoles dentro piedrecitas y, para agarrarlo, un mango. D. Pablo Morales Cabrera afirma que tenían un instrumento llamado *jabao*, de tres cuerdas, que por su descripción debe haber sido antecesor del *tres* o del *tiple*, instrumentos que todavía usan las orquestas isleñas (14).

También Gonzalo Fernández de Oviedo al describir los *areytos* de nuestros indios y después de describir los bailes celebrados en ellos dice del motivo y manera en que se hacían con estas palabras:

«CUANDO QUERÍAN HABER PLACER, FESTEJEANDO ENTRE ELLOS ALGUNA NOTABLE OCASIÓN O SIN ELLA, POR SU PÁSATIEMPO, JUNTÁBANSE MUCHOS INDIOS E INDIAS (ALGUNAS VECES LOS HOMBRES SOLAMENTE Y OTRAS LAS MUJERES POR SÍ) Y EN LAS FIESTAS GENERALES, ASÍ POR UNA VICTORIA O VENCIMIENTO DE LOS ENEMIGOS O CASÁNDOSE EL CACIQUE O REY DE LA PROVINCIA O POR OTRO CASO, QUE EL PLACER FUESE COMÚN A TODOS PARA QUE HOMBRES Y MUJERES SE MEZCLASEN. E POR MÁS EXTENDER SU ALEGRÍA O REGOCIO, TOMÁBANSE DE LAS MANOS ALGUNAS VECES O TAMBIÉN TRABÁBANSE BRAZO CON BRAZO ENSARTADOS Y ASIDOS MUCHOS EN RENGLES O EN CORRO, ASÍ MISMO HACEN TODOS O CASI ANDAN EN TORNO, CANTANDO EN AQUEL TONO ALTO O BAXO QUE LA GUÍA LOS ENTONA O COMO LO HACE Y DI-

(14) Pablo Morales Cabrera: «Puerto Rico Indígena». Tipografía «El Progreso», Bayamón, 1914 y reeditado en San Juan, 1932, págs. 295-296.

CE, MEDIDA Y CONCERTADA LA CUENTA DE LOS PASOS CON LOS VERSOS Y PALABRAS QUE CANTAN» (15).

Como antes hemos dicho, dos tribus de indios encontraron los españoles habitando nuestra Isla al llegar ellos a ella para poblarla. Como ambas procedían de un mismo tronco racial, sus costumbres eran similares no solamente en el espacio regional sino también a las de las otras tribus de las mismas castas que poblaban el territorio de la América del Sur desde las Pampas Argentinas al Brasil, Uruguay, Venezuela, las Guayanas, la cuenca del Orinoco hasta las Antillas. De sus características y adelantos dentro de un avanzado período del Neolítico, nos dan noticias muchos hombres de ciencia que los han investigado. Uno de ellos, Antonio Codazzi, después de explorar la cuenca del Orinoco donde encontró tribus de *galibís* o *taínos*, niega que ninguna de ellas practicara la antropofagia y los describe como hombres *valientes, robustos, altos, inteligentes* (16). Ignacio de Armas, tras un cuidadoso estudio prueba también que no eran caníbales como de ellos dijeran los conquistadores (17) y el Barón Alejandro Humboldt los describe como «los hombres más valientes y robustos del globo». De sus congéneres los aruacas o narhuacas nos dan interesantes datos sobre su inteligencia, habilidades, modos de vivir y costumbres, cronistas y hombres de ciencia. Daniel Briton (18) entre éstos y Antonio Serrano nos dan abundantes pruebas de su cultura avanzada, casi transicional—puesto que conocían y trabajaban metales,—en el neolítico. Sus ramales, dice, residían hasta en las estribaciones de los Andes, siendo descendientes de «la más antigua raza de la América» (19). Las Casas, en su «Historia Natural de las Indias» (20), confirma, al describir *La Española*, su antigüedad, diciendo: «las gentes destas islas y tierra firme son antiquísimas» y del *Diario* de Colón copia esta descripción de los indígenas de la vecina isla, que eran iguales a los nuestros: «ellos son de muy linda altura, y todos grandes a una manera y más blanca gente que otra que hubiese visto destas yslas y ayer vido muchas

(15) Gonzalo Fernández de Oviedo: *Op. cit. lib. V, cap. I.*

(16) Antonio Codazzi, «Geografía de Venezuela», París, 1841, págs. 247 y siguientes.

(17) Ignacio de Armas: «La Fábula de los Caribes». Habana, 1884.

(18) Daniel Briton: «La Raza Americana». Ed. NOVA. Buenos Aires, 1947.

(20) Bartolomé de las Casas, el defensor de los indios de América, había terminado su «Historia de las Indias» en el 1539, pero la dejó a los monjes del Monasterio de San Gregorio para darla a conocer después de cuarenta años de su muerte. Véase la ed. M. Aguilar, Madrid (Con el Prólogo de D. Jacinto Reparaz) en la pág. 53 del 1927.

tan blancas como nosotros y de mejores cabellos y muy buena conversación» (21).

Aunque refiriéndose a los indios chilenos—del ramal ando-peruviano en su casta—el Padre Alonso de Ovalle nos dice que sus bailes eran *de saltos*, aunque «más moderados» que los que daban los españoles en los suyos (22).

M. Frezier—con cuya descripción de la música indígena no estamos de acuerdo—dice de los bailes de los indios de la América del Sur lo que sigue:

«PASAN LOS DÍAS EMBORRACHÁNDOSE SIN INTERRUPCIÓN Y EN CONJUNTO, PERO EL CANTO ES TAN POCO MODULADO QUE TRES NOTAS BASTARÍAN PARA EXPRESARLO ÍNTEGRAMENTE. LAS PALABRAS QUE CANTAN NO TIENEN RIMA NI CADENCIA Y EL ARGUMENTO ES EL QUE SE LES VIENE A LA CABEZA. ASÍ, ORA RELATAN LA HISTORIA DE SUS ANTEPASADOS, ORA HABLAN DE SU FAMILIA Y, A VECES, DEL MOTIVO QUE LES HA CONGREGADO. LOS QUE NO TOMAN PARTE EN LA ASAMBLEA CANTAN APARTE Y LAS DANZAS, SI ASÍ PUDIERA LLAMARSE EL BAILAR, LAS HACEN DE DOS EN DOS, AGACHÁNDOSE COMO PARA SALTAR O BAILAR, DANDO VUELTAS MÁS O MENOS COMO NOSOTROS». (23).

A pesar de la actitud negativa de este autor con respecto al ritmo musical de los bailes y de sus canciones, es interesante que anote que al bailar «dan vueltas más o menos como nosotros» o sea, como los europeos. Con respecto al ritmo musical de los cantares ya hemos hecho alusión a lo que dijera Rubén M. Campos sobre el tema, atribuyéndoles la cadencia de los exámetros latinos. Prueba, además, de que los cantares indígenas eran bellos y rítmicos la dió D. Marcos Jiménez de la Espada poniendo el siguiente cantar de siembra peruano a la Historia del Nuevo Mundo del Padre Bernabé Cobos:

«Nuca urpisi tulli» (mi tierna tortolita)
 «Haway, Haway»,
 «Maipi charitian» (A dónde estará),
 «Mana ricurcani» (Pues no la veo)
 «Xuinguni huacan» (Y mi corazón llora).

A falta de otro modelo musical de los bailes antillanos y por la similitud señalada por los primeros cronistas de Indias entre los indios de Quisqueya y los del Borinquén, comprobada científicamente

(21) Bartolomé de las Casas: «Historia de las Indias», ed. cit. pág. 381, Tomo I.

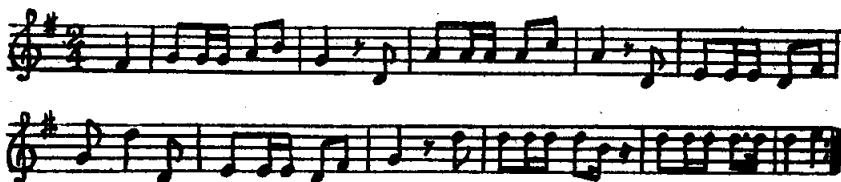
(22) A. de Ovalle «Histórica Relación del Reino de Chile», Santiago, 1888, t. XII, pág. 161.

(23) M. Frezier, «Relation du voyage de la Mer du Sur» París, MDCCXVI, pág. 58.

con los estudios hechos por Jesie Walter Fewkes tras investigaciones etnológicas de nuestro ayer indígena, creemos que se puede tomar como modelo el del *areyto* celebrado en Jaragua en 1502 por Anacaona, en honor del Virrey Ovando. Esposa del cacique Caonabo, que tuviera un fin trágico, como después lo tuvo ella, esa agraciada poetisa de la isla vecina en Jaragua,—cacicazgo de su hermano Behechio—preparó el festival del areyto con baile. Para este último ella eligió trescientas bellas doncellas que cantaron una canción compuesta por ella portando guirnaldas de flores, en las manos, al danzar. La letra del cantar comenzaba así:

*«Aya bomba, ya bombai, (bis)
La massana Anacaona (bis)
Ven, ven, tavan dogai (bis)
Aya bomba ya bombai (bis)
La massana Anacaona (bis).*

Y cuya música, según Antonio Bachiller y Morales (24) era la siguiente:



A pesar de la poca variación melódica de ese cantar indígena, su vivo aire y su métrica *en dos por cuatro* le hace un remoto eco de nuestros *seises* regionales de los cuales creemos pudo ser antecedente inspirante, motivador y que, andando el tiempo, obedeciendo a nuevas influencias, diera su compás a las danzas del siglo XIX, aunque modificando al mismo con los términos de Andantino, Allegretto, etc., que antes fueran intuitivos en la ejecución interpretante, tanto de los *seises* como de los *araguacos*.

Existen pruebas que demuestran que los españoles nos trajeron, desde los primeros tiempos coloniales, sus bailes y cantares populares. De ello ya nos hemos ocupado en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra» (25), pero no está de más recordar que los que acá llamamos en siglos anteriores *bailes criollos* y del *garabato*, no

(24) Antonio Bachiller y Morales: «Cuba Primitiva», Habana, Cuba, 1883, Cap. I. pág. 45.

(25) Publicado en la Imp. Venezuela, 1938.

eran otra cosa que refundiciones, con nuevos nombres y modificaciones ambientales, de bailes tradicionales y populares de España. Los llamados *bailes del garabato* incluían a los *seises*, que históricamente, según diremos más adelante, son los más antiguos dentro de nuestro período gestador de la colonización hispánica. Los otros *bailes del garabato*, según D. Manuel A. Alonso (26) y D. Francisco del Valle Atilas (27), eran: el *sonduro*, especie de zapateado, el que bailaban con zapatos herrados para mejor hacer sentir los pasos; las *cadena*s, que poniendo los brazos en distintas posiciones hacía a las parejas formar hileras y ruedas, y que además tenía figuras y música coreada; el *puntillanto*, que combinando ritmos terciarios y ucaternarios, se parecía al zortzisco vasco; los *caballos*, de vueltas vertiginosas como el vals; el *fandanguillo*, raquíptico engendro del *Fandango* ibérico, movido y acompasado con *maracas*; el *marian-gola*, y el *mariyandá*, de saltos y contorsiones, que tenían algo de los ritmos africanos; el *curiquingue*, bailado en ruedas e hileras por una o más parejas; el *candungué*, que en Argentina se llama *candombé* y en Uruguay *candumbe* y también con aire movido, gracioso; el *montuno*, que se baila dando pasos adelante y atrás; la *bolanchera*, parecida a los bailes segovianos españoles; el *gallinacito*, *alza que te han visto*, *redova*, *escobillado* y otros similares. Ninguno de esos bailes populares regionales tuvo ni la antigüedad, ni la persistente duración que siempre ha tenido *el seis*, que aunque conjuntamente designado así hoy en la Isla, parece haber sido compuesto por más de un baile popular porque todavía, en la actualidad, sus figuras son distintas y reciben nombres singularizados, a saber: *seis enojado*, *seis bombeado*, *seis chorreao*, *seis agarrao*. La posición de los danzantes en el *seis bombeao* recuerda no solamente a los bailes indígenas, sino a los regionales españoles llamados *de rueda*, como la *Danza Prima* asturiana, que todavía se baila con doble rueda: la de adentro, de mujeres y la de afuera, de hombres y que también, al igual que los *araguacos* indígenas, se baila al son del tamboril.

El libro *MÚSICA LIBRI SEPTEM* de Francisco Salinas nos dice que los cantares acompañantes de los bailes populares de España en el siglo XVI tenían un ritmo similar al de los exámetros y tetrametros latinos, coincidiendo en lo primero con los cantares indígenas según Rubén M. Campos. El notable musicólogo español, D. Cecilio Roda, en una descripción que nos hace—documentada y erudita—

(26) *Imp. J. Olivares, Barcelona, 1849.*

(27) *EL CAMPESINO PUERTORRIQUEÑO, Tip. J. González Font. P. R. 1887, pág. 112.*

de los bailes españoles del siglo XVI (28) dice que los había de tres clases: *aristocráticos*, o de figuras; *mixtos*, con combinaciones de los primeros y otros populares y *cascabeleros* o sea, del pueblo, regionales en su mayoría, y llamados así por acompañar sus pasos y figuras las castañuelas y cascabeles; que de éstos la *Zarabanda* era «reina y señora» y hasta en las áridas regiones de Castilla se bailaba al son del tamboril, habiéndola bailado, según Cervantes, D. Quijote, en la casa de Antonio Moreno, con sus correspondientes *cabriolas*, o saltos al aire; sus *cortados* o saltos moderados y de sesgos para evadir la mujer a su pareja que la sigue y sus *borneos* o cambios de ritmo. Añade dicho autor que esa *Zarabanda* era derivada del *zortzisco* vasco.

Mateo Rosas de Oquendo en sus Memorias, como hemos visto, informa que esa *Zarabanda* española había sido traída a la América y que se bailaba en Perú y Argentina al mismo tiempo que la danza «el *Puertorrico*». Ello no impide el pensar que pudo en algo influir para la creación de nuestra danza regional ya que, siendo tan popular en España, es seguro que fuera conocida por nuestros colonos, especialmente los vascos que después del 1511 vinieron en gran número a residir en nuestra Isla. El 25 de Julio de ese año, Fernando el Católico expidió por sí y en nombre de su hija, una Cédula Real invitando a los labradores vascos a colonizar la isla de San Juan Bautista del Puerto Rico, ofreciéndoles sufragarles los gastos de traslado, darles tierras, indios encomendados y hasta instrumentos de labranza. Los Archivos de la Casa de Contratación en el de Indias anotan la salida de España—con dirección a Puerto Rico—de muchos vascos después de esa fecha y eso indudablemente fué otro motivo que debió favorecer la introducción de la danza citada aquí (29). El no existir dato alguno que directamente acuse su difusión en la isla demuestra, además, que aquí pudo ser modificada por influencias ambientales y dársele otro nombre, como hemos visto se hiciera con otros bailes populares españoles. D. Tomás Millán aseguraba que los *seises* habían sido derivados «de un baile caballeresco español», pero nuestra creencia es que no se derivaron de un solo baile y sí de varios, tanto nativos indígenas, como españoles y hasta es posible que algún reflejo tengan de los afro-

(28) Dos CONFERENCIAS EN EL ATENEO DE MADRID. Las mismas fueron pronunciadas los días 11 y 13 de Mayo de 1905 y tienen estos títulos: «Los instrumentos y cantos de los siglos XVI y XVII» y «Canciones de la época de Cervantes».

(29) También Alejandro Tapia Rivera en su «Biblioteca Histórica de Puerto Rico», Imp. Marqués, P. R., 1845, anota cédulas de vecindad concedidas en Sevilla a colonos vascos para nuestra isla.

des, siendo los *seises* los más antiguos en nuestra tradición costumbrista colonial (30). Para tener mejor idea de lo que pudo ser esa danza popular española, vamos a reproducir algunos compases de ella:



La música de esa danza, que hemos tomado de una revista española (31), demuestra que aunque su compás de seis por ocho es el que según F. Pedrell diera Sarasate al Zortzisco vasco, que antes tenía un metro de $3/4$, su coreografía, mejor que su música, influyó en la elaboración de nuestros *seises* y que éstos retuvieron el ritmo musical de los bailes indígenas que les dió un tinte regional. El nombre de *seises*, que se le da al conjunto de sus cuatro maneras de bailar, es también una herencia similitista de una costumbre española, que introducida en nuestra isla en los albores coloniales, los hizo popularizar y arraigar. Nos referimos a la costumbre española de bailar en los templos danzas populares y que existía—desde el siglo IV de nuestra Era—en el Día de Corpus Christi en la Península Ibérica. Para dicha fiesta religiosa, la Iglesia Católica había señalado el sexagésimo día después de la Pascua de Resurrección, casi siempre Jueves y que algunas veces, por ser fiesta movable, cae el 20 de Marzo. Ese día iban *seis parejas* de danzantes al templo y delante del altar en que estaba la sagrada forma bailaban danzas populares; pero en 1545 el Cardenal Silicio de Toledo encontró inadecuadas esas danzas—que el músico español Fernando de los Infantes lograra en el Concilio de Trento salvar con la excepción integral hecha allí en favor de la música popular española—e instituyó en

(30) Véase a Fernando Callejo en «Música y Músicos puertorriqueños». San Juan, 1915, pág. 226 y siguientes.

(31) De la «Revista Hispania». Edición de Mayo del 1925.

la Catedral toledana una «Schola Musicarum Puerorum» para que se enseñaran niños a bailar, con objeto de que ellos fueran los que en dicha celebración bailaran en los templos. Por la celebridad que alcanzaran los *niños seises*—como se les designaba desde que participaban en dicha celebración religiosa—y ya preparados en Toledo para ello—en la Catedral de Sevilla donde la costumbre arraigó, nuestro historiador D. Salvador Brau llama al baile en Puerto Rico «herencia devota» (32) y la cree oriunda de Sevilla. Sin embargo, el mismo, Brau, anota que en nuestra Iglesia Catedral, en vez de *niños seises*, *iban mulatos a bailar* el Día de Corpus Christi. Los bailes de esos mulatos distaban mucho de ser apropiados al ceremonial religioso, como lo prueba el que en 1648 el Obispo de Puerto Rico, Fray Pedro de Padilla, indignado por su manera de bailar, echó fuera del templo a los danzantes. La costumbre al parecer no terminó en dicho día porque en 1778, otro Obispo de nuestra diócesis, D. Pedro de la Concepción y Urtiaga, en una *Pastoral* amenazó con excomunión a los que fueran a la Iglesia Catedral o a cualesquiera otra, a bailar (33). Por la misma época, o sea, diez años después, en 1788, en Chile O'Higgins ordenó que en las Iglesias «no haya más música en una y otra función que la propia de la Iglesia» y seguramente para evitar faltas de respeto parecidas.

Lo de llevar música, bailes y cantos populares a las iglesias era bastante anterior y por la sabia adaptación que hiciera la Iglesia Cristiana de muchas costumbres paganas. Persas, latinos, griegos y otros pueblos convertidos al Cristianismo los tenían en sus ceremoniales paganos. Sin embargo, Luis Millet, en «Le Cant Religios Catalán» dice que fué Adam San Víctor, el autor del *Laude Sion*, quien llevó la música popular a los ceremoniales de la Iglesia Católica Romana.

Nuestro Folklore ha revelado, a unos pocos que se han interesado en su búsqueda dentro de la tradición oral, que contiene pruebas de que los españoles trajeron sus tradicionales bailes a nuestra isla. Una de esas pruebas es la versión, bastante bien conservada, de «La danza de la Muerte», que sabemos se bailaba en iglesias y cementerios de España desde el siglo XIV, que en Francia se iniciara dicha costumbre, y de la cual J. Alden Mason recogió en nuestro pueblo, una versión (34). Otras versiones son: «La danza de la Si-

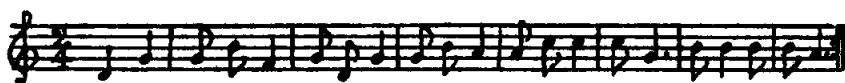
(32) Salvador Brau: «Historia de Puerto Rico», ed. Appleton and Co., New York, 1904, pág. 138.

(33) Autor y obra citados: S. Brau, «Historia de Puerto Rico».

(34) Fué publicada en el JOURNAL OF AMERICAN FOLKLORE (vol. XXXI, Julio-Sept. de 1912) con notas de D. Aurelio Espinosa, el sabio folklorista de Stanford, Cal., a quien Marden dió copia de ella para informar y Espinosa

bila» y la de «Los Pastores de Belén», que igualmente figuraban en la tradición española desde antes del descubrimiento de América por Colón. Explorando ese Folklore nuestro, rico en raigambres hereditarias, para esclarecer la concordancia histórica de nuestra danza del XVI con los bailes todavía conservados en la isla, encontramos dos versiones orales, que a nuestro juicio iluminan el paisaje ensombrecido del olvidado pasado. Esas dos versiones son: un juego infantil y una copla, de la cual existen variantes. El primero—recordamos haberlo jugado en nuestra niñez—se llama «El Piojo y la Pulga». Una o varias parejas de niños lo juegan poniéndose frente a frente, en cuclillas, y, al dar una palmada ellos o quien los dirige, empiezan a saltar como persiguiéndose hasta lograrlo, cantando, y terminan dando vueltas al alcanzarse, agarrados. La letra y música del juego son las siguientes:

*«El Piojo y la Pulga
se quieren casar
y ya no se casan
por falta de pan;
pero es día jueves
se van a la Iglesia
para allí bailar
una danza Cueca» (35).*



El cantar es una copla que, con pocas variantes, alude también a la costumbre de ir a las iglesias a danzar y que, en las mismas, especifica el objetivo de la ocasión de hacerlo. Veamos las tres variantes que nos parecen mejores de una serie de ellas recogidas por nosotros de la tradición oral:

1. *«El próximo Jueves
vamos a la Iglesia
para allí bailar
una danza Cueca» (36)*

hace resaltar su parecido casi idéntico al romance «A una Calavera» que D. Justo Sancha incluye en su ROMANCERO DE LOS SILOS XVI Y XVII».

(35) Versión, que para aclarar nuestros recuerdos, nos dió Josefa Vega, de Arecibo.

(36) Nos dió esa versión el joven Vicente Pellot, de un campo de Aguadilla.

«A PESAR DE SU DILATADA VIDA DE RETORCIDAS ANDANZAS INTERNACIONALES, LA CUECA HA CONSERVADO INTACTOS LOS PRINCIPALES CARACTERES DE SU COREOGRAFÍA; AL EXTREMO DE QUE HASTA HOY PUEDE RECONOCERSE EN ELLA EL MODELO DE DANZA PICARESCA QUE ESPAÑA DIFUNDIÓ POR EUROPA Y AMÉRICA...» (39).

Ya indicamos que sobre el origen de la Cueca peruana se han hecho especuladoras teorías, pero ninguna la entronca con la que creemos que debió ser su verdadero origen, o sea, «la danza el Puertorrico», que citara Mateo Rosas Oquendo en el siglo XVI como popularizada en el Perú, a donde fuera llevada de nuestra Isla. Al nacionalizarse ésta en Perú, con la costumbre, es lógico que perdiera el nombre que Rosas Oquendo la diera y que su otro nombre—no desconocido en Puerto Rico, como hemos visto—substituyera al de su original refundición de un modelo hispánico, con elementos nativos. La discrepancia entre esas teorías originarias, demuestra su poca exactitud, en la realidad; pero desde luego, no carecen de fundamento alguno, ya que el baile es de tendencias similitas universales. Veamos algunas de las opiniones que consideramos más respetables para convencernos de lo anterior:

Eugenio Pereira Salas, el erudito investigador del Folklore chileno, afirma que la Cueca es de origen peruano y sabiamente señala el hecho histórico de existir en la mímica de las danzas universales parecidos rasgos, pero admite la posibilidad de que alguna danza traída por los esclavos del Africa a la América influyera en la refundición de algún modelo hispano para crearla (40). P. Zañudo Astrán cree a la Cueca derivada del *zorciso* vasco (41); fundando esa opinión en la similitud del ritmo de ambos bailes, pero admite que su música es también parecida a la de las *guajiras* y *habaneras* de Cuba; P. H. Allende opina que la Cueca tiene origen *arábigo-oriental*, acaso derivación de la *Zambra morisca* que, por siglos, se bailara al aire libre en Andalucía (42); Albert Friedenthal la considera «la

comprueba que antes de existir la actual evolución de la danza puertorriqueña ya se le daba el nombre de DANZA a uno de los SEISES.

(39) Carlos Vega: «La Forma de la Cueca Chilena». (Colección de ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile), Núm. II, pág. 1. Este autor cree que la Cueca se originó en el siglo XVIII, lo que desde nuestro punto de vista creemos erróneo. Sobre la Cueca este mismo autor ha hecho otros estudios. Uno de ellos apareció en «La Prensa» de Buenos Aires en 1932.

(40) Eugenio Pereira Salas: «Los Orígenes del Arte Musical Chileno». Santiago de Chile, 1941, págs. 270 y siguientes.

(41) P. Zañudo Astrán: Artículo publicado en «La Ilustración Española y Americana», Madrid, ed. del 8 de Enero del 1886, intitulado «La Zamacueca».

(42) P. H. Allende: Artículo publicado en la revista «Ercilla» del 16 de Septiembre del 1938.

más importante derivación del *fandango* ibérico» (43); Carlos Vega, describiendo a la Zamacueca—derivada de la Cueca—y llamada por ese nombre por una letra que se le aplicara—admite pudo influir en su creación alguna danza africana y aduce, como argumento, su parecido a *La Calenda* dominicana, que tiene el mismo origen (44); Benjamín Vicuña Mackenna la llama *Zamba-Cueca* porque, según él, «es, como muchos de nuestros bailes populares, del país de los negros del Africa tropical» (45); Ignacio Domeyko encuentra también que tiene reminiscencias de los bailes del Congo (46); Rafael Valdés encontró que tenía parecido con las *chinganas* que se bailan en Chile.

Eugenio Pereira Salas admite que «la Zamba, pantomima elegante, de galantería cortés» pudo influir en la creación de la Cueca. El hecho de que nuestros *seises* en el siglo XVII fueran bailados por mulatos, como dice nuestro historiador D. Salvador Brau, apoya el que tengan influencia africana; pero creemos que la misma no procede de la *Zamba* y sí de la *Bambula*, otra danza del Congo, más similar en su ritmo (47). Antonio R. Barceló en sus notas a las ilustraciones gráficas del «Almanaque Easo» del año 1946 y refiriéndose a la *Zamba* argentina, dice que ésta se deriva de la *Cueca peruana*. A propósito de esto último, recordamos que Ricardo Rojas ha descrito a la *Zamba* argentina con palabras que muy bien podrían aplicarse a describir tanto a la *Cueca peruana* como al *Seis enojao* de nuestra tierra, pues dice de su coreografía:

«ES UN ASEPIO CORTÉS DE LA DAMA POR EL GALÁN Y EN UNA CALCULADA ESQUIVEZ DE AQUÉLLA, QUE A UN TIEMPO MISMO PARECE ATRAER Y REHUIR A SU PERSEGUIDOR. EL GALÁN TRAZA ENTONCES PRIMOROSOS DIBUJOS CON LOS PIES Y ONDEA AL AIRE UN PAÑUELO DE QUE HACE EL GONFALÓN EN SU CONQUISTA, ACENTUANDO EL GESTO Y EL ADEMÁN, EL PROPÓSITO DE RENDIR A LA DAMA; PERO ÉSTA HUYE EN UN CÍRCULO CON AMARTELADO VAIVÉN; TODO ELLO AL RITMO GENTIL DE LA MÚSICA...» (48).

Sobre la Zamacueca, que como ya dijimos es derivación de la

(43) A. Friedenthal: «*Stimmen der Völker*». Berlín, 1911.

(44) Carlos Vega: «*Danzas y Canciones argentinas*». Buenos Aires, 1936, pág. 137.

(45) Vicuña Mackenna: Artículo publicado en «*Revista Selecta*», ed. del 1902.

(46) Ignacio Domeyko: Ensayo publicado en «*Revista Nueva*», ed. de Abril-Junio del 1903.

(47) El ritmo de 3-4 de *La Bambula* y sus frecuentes alteraciones nos inducen a creerla influyente en este caso.

(48) Ricardo Rojas: «*Literatura Argentina*», Buenos Aires, 1924, Vol. I, pág. 393.

Cueca y que primeramente se distinguió por ese nombre por una letra que se le aplicara, nos dice D. José Zapiola:

«AL SALIR YO DE MI SEGUNDO VIAJE A LA REPÚBLICA ARGENTINA, EN MAYO DEL 1824, NO CONOCÍA ESTE BAILE. A MI VUELTA EN 1838 ME ENCONTRÉ CON ESTA NOVEDAD. DESDE ENTONCES LIMANOS PROVEÍA DE SUS INNUMERABLES Y VARIADAS ZAMACUECAS, NOTABLES E INGENIOSAS POR LA MÚSICA QUE INÚTILMENTE TRATAN DE IMITARSE ENTRE NOSOTROS. LO ESENCIAL DE AQUELLA MÚSICA CONSISTE PARTICULARMENTE EN SU RÍTMO Y COLOCACIÓN DE LOS ACENTOS PROPIOS DE ELLA, CUYO CARÁCTER NOS ES DESCONOCIDO PORQUE NO PUEDEN ESCRIBIRSE CON LAS FIGURAS CORRIENTES DE LA MÚSICA» (49).

Efectivamente: la Cueca, la Zamacueca, las *habaneras*, nuestros *seises* y *danzas* de más reciente creación, tiene algo peculiar en su música; algo del alma criolla, que no puede interpretarse sino por aquellos que han nacido en su ambiente y porque no se escriben como se ejecutan. Para convencernos más de la semejanza entre la Cueca y nuestros *seises*, vamos a oír descripciones de la coreografía de la primera y después la haremos de los segundos. La siguiente descripción de una Cueca es de Ignacio Domeyko:

«ES DIFÍCIL DAR AL LECTOR UNA IDEA EXACTA DE TODAS LAS EVOLUCIONES DE LOS DANZANTES, QUE EXPRESAN EL SENTIDO DEL BAILE CON GESTOS, CON MIRADAS, CON SONRISAS. TODO EL MUNDO SE ENTUSIASMA, EL CANTO SE HACE MÁS Y MÁS EXPRESIVO, LOS JÓVENES RODEAN A LOS QUE BAILAN PALMOTEOANDO; TODOS PARECEN ESPERAR EL DESENLACE CUANDO EL BAILE CONCLUYE EN EL MOMENTO MENOS ESPERADO EN MEDIO DEL APLAUSO Y SINCERO ELOGIO DE LOS CIRCUNSTANTES. LAS PALABRAS DE LA CANCIÓN NO CONTRIBUYEN MENOS A LA ALEGRÍA. SU SENTIDO VARÍA CONTINUAMENTE, YA TRISTES, YA ALEGRE, ORA APASIONADO, ORA IRÓNICO. A MENUDO LAS PALABRAS, VACÍAS DE SENTIDO, AL MODO DE NUESTRAS CANCIONES DE CRACOVIA, SON DIFÍCILES DE TRADUCIR A OTRA LENGUA O DE APLICARSE A OTROS BAILES. POR EJEMPLO, ESTA COPLA QUE SE CANTA EN EL MOMENTO EN QUE LA DAMA NO SE ATREVE A LEVANTAR LOS OJOS, MIENTRAS EL JOVEN, INDECISO, SE ACERCA Y SE ALEJA DE ELLA SUCESIVAMENTE:

—Ahora sí, ahora no,
ahora sí, ahora no,
ahora sí que te quiero yo» (50).

(49) José Zapiola: «Recuerdos de Treinta Años». Santiago de Chile, 1881, pág. 85.

(50) En MEMORIAS INÉDITAS ya citadas.

Esa última copla que describe el baile, establece otro nexo similitista entre la Cueca y nuestros juegos infantiles, pues todos sabemos que las mismas palabras se cantan en el «Arroz con leche», como puede verse en nuestro volumen sobre los «Juegos y Canciones infantiles de Puerto Rico», publicado en 1941. De la «representación, a lo vivo, de unos amores desde su principio hasta su desenlace» (51) que se hace en las escenas de la Cueca, Barros Groz dice que los espectadores animan al hombre a conseguir su objetivo de conquistar con frases como éstas:

—«¡Acércate, hombre!
—¡No seas cobardel ¡Ofrécele este mundo y el otro!»

Y que cuando ella le anima con sonrisas, mientras huye, alguien grita: «¡Aro!» y los presentes rodean a la pareja que, en el centro del corro formado, se dicen coplas como éstas:

(El) —«Tengo una escalerita,
hecha de flores,
para subir al cielo
de mis amores».

(Ella) «Dicen que no me quieres
porque soy chica.
Más chica es la pimienta,
¡Carambal y pica».

La Cueca ha variado evolutivamente y de ella se han formado, al igual que de nuestros *seises*, otros bailes de distinto nombre. En el mismo Perú ha sido suplantada por la *Marinela*, uno de sus derivados, que conserva algo de su música y mucho más de su coreografía. La música de la Cueca también ha sido transformada en sus adaptadoras épocas a otros ambientes, pues la del Perú tiene un ritmo de seis por ocho y la de Chile de tres por cuatro. Para mejor tener idea de ella, vamos a reproducir algunos compases de su música:

(51) Folleto-Conferencia de Barros Groz citada por Eugenio Pereira Salas en «Los Orígenes del Arte Musical en Chile» citados.



Los siguientes compases son de una Zamacueca del 1875 compuesta por M. A. Caro y que, completa, publica Eugenio Pereira Salas en su obra ya citada:

Nuestros *seises*, cuyo nombre se deriva de la antigua costumbre de ser solamente *seis parejas* las que iban a bailar en las Iglesias el Día de Corpus Christi los bailes populares, como ya hemos indicado, continuaron siendo designados por ese nombre después del siglo XVIII en que, como dijimos, el Obispo D. Pedro de la Concepción y Urtiaga—con la pena de excomunión a los danzantes—los prohibiera dentro del recinto sagrado. Para que se aprecie su parecido coreográfico con la Cueca, vamos a detallar la manera en que lo hemos visto bailar muchas veces.

Una voz, bien de la orquesta o de algún danzante o espectador, anuncia el primero de ellos, el «seis enojao» y las parejas empiezan a bailar siguiendo el compas de la música, pero yendo la mujer delante del hombre, que la sigue, como tratando de alcanzarla y agarrarla, lo que ella evita esquivando su encuentro, pero atrayéndole con pasos, sonrisas y movimientos. Antiguamente, como en Chile y Perú, nuestros jíbaros usaban el pañuelo al cuello, casi siempre co-



lorado, que solían tomar en la mano, primero para lanzarlo al aire detrás de la perseguida pareja y luego, para que la mano que tocaba la de ella tuviera una delicada separación. Después de un rato de bailar así las parejas, la voz dirigente vuelve a gritar «Seis agarrao» y las parejas se unen para bailar enlazadas teniendo él en su mano derecha la izquierda de ella y cogiéndola con la otra por la cintura. Tras otro rato de bailar así se vuelve a oír la voz dirigente o de algún espectador o danzante gritar: «¡Bomba Fulano y Zutana!» y

en seguida silencian los instrumentos y los presentes forman una rueda o corro alrededor de la pareja nombrada que queda en el centro del espacio formado por dicha rueda, parada. Los aplausos animan el espectáculo y cesan cuando la pareja citada se dice *bombas* o sea, coplas o versos, que todos celebran otra vez con aplausos, antes de tocar la música nuevamente y seguir el *Seis agarrao*. He aquí un ejemplo del diálogo que con esas bombas sostienen él y ella:

(El) —«*Tú dices que no me quieres.
Yo digo que no es verdad,
que cuando la tórtola salta
es porque quiere anidar*».

(Ella) —«*De palabras de los hombres
yo no me quiero fiar,
que en amor son traicioneros.
Vengan pruebas, valen más*».

El decirse coplas en los bailes es una antigua tradición de Castilla (52) que substituyó al cantar indígena en ellos. Después que varias parejas se dicen coplas es anunciado el «*seis chorraeo*», que con aire más vivo, acelerado a veces, hace a las parejas danzar hasta rendirse o terminarse el baile. Las coplas, como se ve por los anteriores ejemplos, son a veces apasionadas; otras, irónicas, filosóficas y hasta humorísticas. A veces la cuarteta octosilábica es substituida por otra clase de estrofa.

Los siguientes compases son ejemplo de la música de *los seises*:

(52) Véase a Narciso Alonso Cortés en «*Cantos Populares de Castilla*». Ensayo publicado en «*Revue Hispanique*», de París. Volumen XXXII.



Las últimas evoluciones

La gestadora y persistente influencia del *Seis Regional* no se le escapó a nuestro sagaz historiador D. Salvador Brau quien, en «La

Danza Puertorriqueña» (53), dice de nuestros *bailes del garabato* tradicionales:

«EMPUJADOS POR CORRIENTES CIVILIZADORAS HACIA LAS ÚLTIMAS CAPAS POPULARES, HAN IDO DESAPARECIENDO POCO A POCO DE ESTE ÚLTIMO REFUGIO, LOGRANDO SALVARSE ÚNICAMENTE EL *seis*, QUE, TRANSIGIENDO CON LA INVASIÓN, Y HACIENDO CONCESIONES A LAS MODERNAS EXIGENCIAS DEL GUSTO, HA LOGRADO PENETRAR EN LOS CÍRCULOS MÁS EXIGENTES DE LA BUENA SOCIEDAD. EN ESTOS BAILES TRADICIONALES DE NUESTRA TIERRA, LA CELERIDAD DEL MOVIMIENTO, LO JUGUETÓN DEL RITMO MUSICAL, EL VÉRTIGO DE LA CADENCIA, LA COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS, EL PALMOTEO DE LOS ESPECTADORES Y HASTA EL CANTO UN SI ES NO ES MONÓTONO Y PLAÑIDERO, CON QUE LAS VOCES ACOMPAÑAN Y VIVIFICAN EL RASGUEO SORDO DE LOS INSTRUMENTOS, REVELAN, AL JUICIO DEL OBSERVADOR MENOS PERSPICAZ, LA ÍNDOLE GENUINA DE SU PROCEDENCIA».

Exactamente eso ocurrió para las últimas evoluciones del *Seis*—nuestro más ancestral vestigio de la danza «el Puertorrico» del XVI—porque el mismo hizo transformar dos bailes que fueron introducidos en la Isla con la corriente emigratoria—que del 1800 al 1832 nos aumentó en más de un setenta y cinco por ciento la población insular—y las orquestas militares. Veamos cómo sucedió:

Fernando Callejo (54), entre otros autores nuestros, dice que de Venezuela fué traída a nuestra isla, entre otros bailes como la Cachucha, el Rigodón, el Minuet, el Danzón, la *Contradanza española*. Como sabemos, ésta había tomado carta de naturaleza en España después de 1714, en que cortesanos franceses vinieran a la Corte de Felipe V trayendo «La Contradanza Francesa» o *cerrada*, que por sus ceremoniosas figuras se diferenciaba de la *contradanza abierta* o inglesa, que era *de saltos* (55). Transformada en España, se le dió el nombre que antes dijéramos y quedó compuesta de dos partes, cada una de 16 compases, de los cuales cuatro eran para cada figura, menos la cuarta, que era de dos compases.

Pronto esa *Contradanza española* sufrió tan grande transformación en nuestra isla que, no solamente perdió al *bastonero* dirigente de sus figuras, sino que éstas desaparecieron y de ella quedó solamente el primer nombre, porque se la designó con él, añadiéndole el

(53) Salvador Brau publicó ese ensayo en la colección intitulada «Escritos de Puerto Rico», publicada por José González Font en Barcelona, en 1905. Véase pág. 38 de la misma.

(54) Fernando Callejo: «Música y Músicos Puertorriqueños». Ed. Cantero, P. R., 1913.

(55) Para mejores informes sobre la *Contradanza*, véase a Carlos Vega en «La forma de la *Contradanza*», publicado en «La Nación», ed. del 4 de Octubre de 1938.

de la región. Para que se pueda apreciar cómo influyó el *Seis* en ella, oigamos su descripción hecha de ella por D. Manuel Alonso, recordándola en Barcelona, en 1847, en que terminó su notable obra sobre costumbrismos nativos (56):

«LA *Contradanza puertorriqueña* ES EL BAILE MÁS EXPRESIVO QUE PUEDE IMAGINARSE: ES UN VERDADERO POEMA DE FUEGO Y DE IMÁGENES SEDUCTORAS; ES, EN UNA PALABRA, LA HISTORIA DE UN AMOR AFORTUNADO. ÉMPIEZA LA DANZA... LA BELLA ES SOLICITADA POR UN AMANTE, QUE CUALESQUIERA QUE SEAN LOS OBSTÁCULOS, HALLA SIEMPRE EL MEDIO DE ENCONTRARSE CON EL OBJETO DE SU CARÍÑO; LAS DIFERENTES FIGURAS REPRESENTAN, MUY A LO VIVO, LOS INCONVENIENTES DE PARTE DE UNOS Y LA PROTECCIÓN DE OTROS: EN EL PRINCIPIO, APENAS SE ACERCAN VUELVEN A SEPARARSE; CADA VEZ SE DETIENEN ALGO MÁS; LAS MANOS DEL JOVEN TOMAN LAS DE SU QUERIDA; TOCA SUS BRAZOS, SU CINTURA, Y POR FIN, UNIDOS ESTRECHAMENTE, SE ENTREGAN AL PLACER EN MEDIO DE TODOS SUS COMPAÑEROS, QUE CELEBRAN CON IGUAL REGOCIJO LA UNIÓN DE DOS SERES QUE SE ADORAN» (57),

Para el 1839 ya estaba hecha esa evolución, según Brau, y los hombres ya elegían sus parejas de las damas que, frente a ellos, se situaban. Del 1832 al 1840 una nueva modificación de la *Contradanza puertorriqueña* se hizo por la influencia de un nuevo baile cubano: el «Upa», llamado también «merengue», que las Bandas de los Regimientos de la Guarnición de la Capital (especialmente el de León) tocaran en las *retretas* que ellos amenizaban en la plaza principal de la ciudad. A esas orquestas se sumó la de la Sociedad Filarmónica de nuestra Isla. La danza cubana ganó popularidad en todas las esferas sociales porque su ritmo era de *dos por cuatro*, como el *Seis* y se bailaba de manera parecida; pero mucho más sensualmente en sus movimientos, lo que hizo que el Gobernador D. Juan de la Pezuela la prohibiera. Oigamos a D. Salvador Brau comentarla y apuntar su parecido con *el seis*:

«ESTA NUEVA DANZA HABANERA, ESCRITA, COMO LA CONTRADANZA ESPAÑOLA, EN COMPASES DE DOS POR CUATRO, OFRECÍA LA PARTICULARIDAD DE SUBDIVIDIRSE EN DOS PARTES: LA PRIMERA, COMPUESTA RIGUROSAMENTE DE OCHO COMPASES REPETIDOS, UN TANTO PAUSADOS, SIN CADENCIA BAILABLE, Y LA SEGUNDA CONTENIENDO IMPRESCINDIBLEMENTE OTROS OCHO, REPETIDOS TAMBIÉN, PERO AGI-

(56) «EL GÍBARO», que publicó nuestro compatriota el Dr. Manuel A. Alonso en la Imprenta de Juan Olivares de Barcelona en 1849, pero estaba terminada por su autor dos años antes.

(57) Manuel A. Alonso, EL GÍBARO. Ed. cit. (Bailes III y IV).

TADOS, JUGUETONES, PERCIBIÉNDOSE EN SU RITMO ALGO DEL ESCOBILLADO BULLICIOSO DEL *seis*, SOBRE TODO, DEL QUE HEMOS OÍDO DESIGNAR EN NUESTROS CAMPOS CON EL NOMBRE DE *sangre viva*» (58).

D. Braulio Dueño Colón, uno de nuestros grandes compositores musicales en su «Estudio sobre la Danza Puertorriqueña» (59), dice que el Upa—al cual además de *Merengue* se le designaba con el nombre de «baile a dos»—estaba tan popularizado para el 1835, que casi todos los demás bailes, menos el *Seis*, se habían desterrado; que solamente en los bailes de la alta sociedad alternaba con la *Contradanza puertorriqueña*. Fernando Callejo (60) y el mismo Dueño Colón dicen que para el 1840 el Upa había influido para una nueva creación musical y de baile que se llamó «danza puertorriqueña»—de cuya aparición Brau señala fecha posterior—y que Julián Andino, famoso ya por sus creaciones musicales interpretadoras de los *Seises Regionales*, fué su creador, con la danza «Margarita», que aunque tenía del Upa semejanza en sus divisiones de los compases, tenía el ritmo del *dos por cuatro* del mismo y del *Seis*, modificado por los términos *Andantino* y *Allegretto* y, además, un aire vivo, criollo, como el del *Seis Regional* que acentuaba un acompañamiento en *tresillos elásticos*, o sea, que se tocaban distintos a como estaban escritos: como una negra y dos corcheas, o como una *corchea* y *dos dobles corcheas*.

La nueva danza ganó gran popularidad cuando el Gobernador Pezuela, en 1856, suprimió el Upa, al que reemplazó, por parecersele en su estructura y tener el aire vivo de los bailes criollos, que Brau dijera era «rápido, retozón, en la nota que salta» y semejante a «el agitado revoloteo del colibrí». Características que luego fueron modificadas en posteriores creaciones de la danza por el uso de los términos *Andante*, *Andantino* y *Allegretto*. Los 16 compases iniciales del paseo en el Upa fueron reducidos en la nueva danza a ocho, aunque los del baile aumentaron hasta 130; pero luego, después del 1850 fueron reducidos a 65. Además la música sufrió variaciones aunque siempre conservó su acompañamiento con los tresillos elásticos, prevaleciendo la forma que le diera Andino, o sea, de tocarse como una corchea y dos semicorcheas, aunque en realidad no estuvieron escritos así, en sus compases.

Incorporado el *güiro* indígena a las orquestas nativas en 1853,

(58) S. Brau, en «Escritos de Puerto Rico», citado.

(59) Monografía premiada por el Ateneo de Puerto Rico en 1915 y que su propio autor nos dio a conocer.

(60) Fernando Callejo: «Música y Músicos Puertorriqueños», citado, pág. 215.

no sin antes sufrir los güireros (61) persecuciones de los Corregidores, la danza fué interpretada con mayor colorido regionalista. Los músicos isleños también cooperaron a su transformación dándole más acentuado sabor criollo. Uno de ellos, Santaella, en 1855 compuso «La Mulata», en la cual, como su nombre indica, hay reminiscencias negroides. Para que pueda apreciarse cómo la nueva danze tenía perfecto matiz regional, oigamos lo que dijo el autor—que se supone fuera D. Antonio de la Escosura, Intendente de la Isla—de una «Descripción de las Fiestas Reales que la ciudad de Puerto Rico celebró en 1858»:

«LA DANZA ES COSA DELICIOSA: NO ES BAILE DE MUDANZAS, SINO DE MELINDRES, NO ES DE GRANDES ACTITUDES Y GIROS, SINO DE MOVIMIENTOS DELICADOS; NO ES DE ARTIFICIO, SINO DE NATURALIDAD; NO ES, POR ÚLTIMO, DE MAESTRÍA, SINO DE ENLACE; PERO A LA VERDAD, DE ENLACE ÍNTIMO, Y TAN ÍNTIMO, QUE PARECE ALGO OCASIONADO A LUDIMIENTOS Y ENCUENTROS INEVITABLES...». «SE PUEDE ASEGURAR QUE AL OÍR UNA DANZA TODOS LA BAILAN, PORQUE HASTA LAS PERSONAS QUE POR SU EDAD O POR OTRAS CAUSAS NO QUIEREN PONERSE EN ESCENA, O MUEVEN SUS CUERPOS LIGERAMENTE, O HACEN ESGUINCES DE CABEZA O CUANDO MENOS ACOMPAÑAN CON LOS ACOMPAÑADOS Y LIGEROS GOLPES DE SUS BASTONES AQUELLOS SONIDOS CONCERTADOS, QUE NO SÓLO AGRAĐAN AL OÍDO, SINO QUE AFECTAN Y CONMUEVEN EL SISTEMA NERVIOSO POR EL CARÁCTER ESPECIAL Y LA NATURALEZA PARTICULARÍSIMA DE SUS ACORDES, CADENCIAS Y CONSONANCIAS» (62).

En la nueva danza regional los ocho primeros compases, como en el Upa los primeros dieciséis, eran dedicados, con un aire *Andante*, al paseo. El galán, que elegía la mujer preferida para acompañarle en el baile, la ofrecía el brazo derecho, que ella aceptaba y la paseaba por el salón. De esa manera eliminado el movimiento perseguidor del hombre a la mujer del *Seis enojao*, se daba por sobreentendido todo otro detalle de la conquista de ella, pero quedaba, para la parte bailable, la reproducción—que dijera Brau—del *Seis Regional* llamado «sangre viva» o sea, el *Seis agarrao*. Durante esta parte, en que realmente comienza la pareja a danzar, ella reclina en el hombro derecho del caballero su brazo izquierdo, le deja estrechar su mano derecha la izquierda de él y que con la mano derecha él también la estreche la cintura, atrayéndola sobre su pecho

(61) Ese nombre, según Brau, les fué aplicado por Luis Moreau Gottschalck, el famoso músico alemán, quien en 1830 viniera a la Isla e impresionado con la música de ella sacó los aires de su famosa creación musical BAMBOLA.

(62) Véase a ESCRITOS DE PUERTO RICO, citado, en las páginas 44-48.

la cabeza y torso mientras ambos, con los pies van siguiendo el ritmo dulce de la música. A ratos simulan deshacerse para volver a apretarse uno contra el otro más estrechamente...

Las interpretaciones de la danza regional fueron adquiriendo, con el tiempo y los nuevos autores de ellas, matices distintos. Siempre prevaleció el compás de dos por cuatro; pero algunos autores lo alteraron y casi todos lo modificaron con los términos de *Andantino*, *Allegretto*, etc. En algunas danzas el aire fué vivo, sensual; pero en otras fué melancólico. Una de las danzas que tiene marcado matiz negroide y que empieza con el dos por cuatro cambiándolo luego por tres por cuatro, es la «MULATA» del compositor nativo Santaella, escrita en 1855. Veamos algunos de sus compases:



La anterior danza, «La Mulata», ofrece la particularidad también que, después de sus primeros dieciséis compases, cambia el

ritmo inicial de dos por cuatro al de tres por cuatro y marca su aire con un *Allegretto* sostenido.

Otra danza que puede considerarse típica de esa fase evolucionante de nuestra danza regional, es la danza «No me toques», del músico ponceño Juan Morell Campos (1857-1895) que contrasta en gracia, viveza, con sus posteriores danzas sentimentales, melancólicas. He aquí algunos compases de olla, que pueden dar idea de su aire:



En la segunda mitad del siglo XIX la «danza puertorriqueña» fué no solamente la favorita de nuestros compositores musicales y del pueblo, sino que hasta una de ellas, «La Borinqueña», se convirtió en nuestra danza-himno porque al ser compuesta por un catalán, D. Félix Astol,—venido a la Isla como tenor de la Compañía de Opera de Stefano Busatti en 1842—identificado con nuestro ambiente, donde se quedó residiendo y fundara su hogar, la compuso en Mayagüez, en 1869, y sirvió para que algunos patriotas,

entusiasmados con su música, le pusieran letras patrióticas en vez de la galante a la mujer portorriqueña que le pusiera su autor.

La sola reseña de nuestras danzas por autores de ellas, necesitaría volúmenes para poderles hacer justicia citando sus nombres y galanuras de su producción. Por esa razón no intentaremos dar sino unos pocos nombres de aquellos que iniciaron su actual modalidad artística; uno de ellos, Juan Morell Campos, ya citado, y quien con sus danzas «Felices Días», «Laura y Georgina», «Alma Sublime», elevó su composición a la categoría de un sentido poema amoroso-musical. D. Manuel Tavárez (1848-1880)—y quien desde los quince años tuvo grandes maestros de música, entre ellos los del Conservatorio de París—le dió a la danza regional una factura brillante, una modalidad artística cadenciosa, de perfección indiscutible en su género. El compuso otra «Margarita», que se diferencia bastante de la de Andino en la tonalidad, pues la de aquél era criolla en su música y la de Tavárez era romántica y más acabada en su técnica. Simón Madera (nacido en 1862) siguió la huella romántica en «Mis Amores» y Angel Mislán, sobretudo en la «Sara» tuvo una modalidad bastante original. Jesús Figuera, Luis R. Miranda, Rafael Balseiro y muchísimos otros autores han elevado la danza a regiones de excelsitud, que la hacen ser legítimo orgullo del Arte Musical nativo.

Sintetizando

Más que difícil es, dentro de una evolución tan prolongada como la que acabamos de reseñar, mucho más teniendo en cuenta las nebulosidades del siglo XVI, decir exactamente cómo era nuestra danza regional en ese siglo. A pesar de ello, no vacilamos en afirmar que ella fué producto de una herencia modificada por el ambiente y que con los *Seises Regionales*, que no fueron otra cosa en principio que *bailes populares*, ella siguió dando, aunque modificada, inspiración y continuidad al baile en Puerto Rico.

Actualmente, entre la Cueca, la Zamacueca, el *Seis* y la *Danza Puertorriqueña*, existen diferencias innegables y similitudes. Las dos primeras son más pausadas en su discurso melódico que el *Seis* y éste, a su vez, es algo más lento que la danza festiva regional, de la cual es un buen ejemplo la llamada «Yamburí». Armónicamente advertimos que la Cueca y el *Seis*, comparadas con el más popular baile español, la Zarabanda, en el siglo XVI, demuestran que ésta última tiene modulaciones a otros tonos de que carecen ellos. Am-

bos bailables están armonizados de forma que se alternan dos compases sobre el acorde de la tónica y dos sobre el acorde de la dominante, aunque el orden de dicha armonización sea inverso en uno y otro baile. Ni en la Zamacueca, ni en el Seis, se usan acordes contruídos sobre la subdominante supertónica mediante ningún otro tono de la escala. Tampoco existen cambios a tonos relativos cercanos o distantes. La Zamacueca comienza sobre el acorde de la dominante y en el tercer compás cae sobre la tónica mientras que el Seis comienza con el acorde de la tónica y en el tercer compás cae sobre la dominante. Esta circunstancia dan a la Cueca y a la Zamacueca un carácter femenino y al Seis uno opuesto. Armónicamente una danza como «No me toques», difiere bastante de los anteriores bailes citados puesto que en ella hay modulaciones—que desde luego corresponden a su época—a tonos relativos y hasta distantes. En ella se encuentran acordes contruídos sobre la supertónica, submediante y otros tonos de la escala. Desde luego que, como ya hemos dicho, estas características de nuestra danza actual es lógica consecuencia del progreso en que ahora se vive y dentro del cual fuera creada, por autores con pleno conocimiento de la Música y de su estructuración. En la Cueca y el Seis no podía ocurrir otro tanto porque ambos bailes han sido de creación y cultivo del pueblo y de sus elementos que solamente de manera intuitiva interpretaron el sentir. Rítmicamente hay muchos detalles que indican la continuidad evolutiva de la Cueca o de una danza similar precedente a ella con el Seis y de éste a la actual danza festiva regional. Por ejemplo: hay abundancia en ellos de notas sincopadas y a contratiempo, preponderando ellas en la melodía y que se repiten en el acompañamiento de la danza actual. La agitación rítmica que se observa en la Cueca y Zamacueca es más notable en el Seis y mucho más acentuada en la danza festiva regional. En la coreografía de la Cueca y el Seis—como hemos visto en las coplas y otros detalles—el parecido es notable hasta en detalles como el del pañuelo que todavía al bailar la primera ondean peruanos y chilenos y que antes se usaba por nuestros campesinos quienes usualmente lo llevaban atado al cuello y de allí lo desataban al bailar con el mismo objeto, como después se usara en la danza para la mano que apretaba la cintura de la dama.

Históricamente hay otros detalles que indican la similitud de la danza peruana con nuestros bailes citados. Un solo ejemplo, el siguiente, puede ilustrar sobre el particular:

Poco después del alzamiento revolucionario en Lares, en 1869,

en Mayagüez—donde pasaba unos días en la casa de un amigo— D. Félix Astol, a quien ya aludiéramos por su creación, dió a conocer la danza que él compuso y a la cual dió el nombre de «La Borinqueña». Al poco tiempo de popularizada dicha danza y de ser aclamada como el himno regional, se dijo que la danza era *peruana*, que había sido compuesta por un autor de aquel país llamado Alcero Marques Becerra y que con el nombre de «La Peruana» había sido hasta publicada por la Sra. Pardo Padrón en Perú (63). Por el testimonio de quienes vieron su estreno y a Astol componerla, fué refutado el infundio; pero hasta en Puerto Rico le nació a la danza otro autor, pues F. Nazario dijo que era del músico de San Germán, Francisco Ramírez. Y era que la danza esa, fiel intérprete del criollismo, común tanto en nuestra Isla como en el Perú, tenía reminiscentes notas y el aire que hacía inconfundible su herencia de aquella desaparecida danza «El Puertorrico», que desde el siglo XVI viene dando matices distintivos a nuestras danzas del país.

(63) En dos artículos que aparecieron en LA PRENSA de Nueva York y correspondientes a las ediciones de dicho periódico del 24 y 30 de Mayo de 1927 se alude a un artículo sobre el origen peruano de la danza que apareciera en LA DEMOCRACIA, donde un autor de nombre José Antonio Badreño así lo afirmara. El último de esos artículos de LA PRENSA es de F. Nazario y allí es donde éste dice que la danza era de otro autor de nuestra Isla, como hemos indicado.

MUSICA Y VIDA

LA POSICION DE LA ORQUESTA SINFONICA EN LA MUSICA ACTUAL

P O R

David Jandorf

A cualquier persona comprometida en las actividades musicales, sea compositor, ejecutante, empresario, musicólogo, crítico, aficionado o agente de publicidad, debe parecer obvio, después de corta meditación, que la Orquesta Sinfónica ha conquistado al través de su evolución la posición más importante dentro de los medios de expresión musical de nuestros días.

Lo anteriormente expuesto no tiene por objeto afirmar que sólo en los últimos años «el más dúctil de todos los instrumentos» haya reclamado para sí la especial distinción que le dispensa el compositor contemporáneo; como tampoco se pretende con ello atribuir al presente siglo el honor de haber comenzado a descubrir los ilimitados recursos expresivos de la orquesta.

Las obras de Mozart, Beethoven o Wagner, bastarían para situar los hechos dentro de una justa realidad cronológica. La palabra «importante» no se ha empleado en el presente estudio como expresión de la importancia de los trabajos realizados al través de este medio, sino más bien para valorar el fenómeno de amoldamiento de este medio a los destinos del arte actual, donde ha llegado a ser un elemento controlador de los demás factores.

Es necesario establecer en primer término que el comentado fenómeno encuentra efectivos precedentes en épocas anteriores a la nuestra: en la escuela post-wagneriana y en las generaciones que las sucedieron, encontrando especial acogida en personalidades como la de Humperdink, Bruckner, Mahler y Strauss, quienes aprovecharon notablemente los progresos planteados por el maestro de Bayreuth, hasta el punto de resultar difícil el diferenciarlos de su modelo original. Es innegable que el problema de la orquestación dejó de ser un factor complementario a la composición, conquistando para sí la importante jerarquía que lo hace actuar en directa relación con todos los demás aspectos técnicos de este arte, como son la generación misma de los elementos temáticos, del desarrollo formal y del leit-motiv. Una paralelo similar puede desprenderse del estudio de las influencias derivadas de Tchaikowsky y Rimsky Korsakow y directamente entroncadas con los compositores rusos de fin del XIX, como también con los que desarrollaron sus estilos al comienzo del presente siglo, incluyendo al propio Strawinsky y, en menor grado, a Prokofieff y Schostakowitch. Korsakow fué, en especial, quien abrió nuevos caminos a las posibilidades instrumentales y aun po-

dría decirse que tuvo una decisiva influencia en el propio Tchaikowsky en el sentido de arrastrarlo a enfocar los problemas orquestales en estrecha relación con la concepción original de la música. Las expresadas ideas, unidas al progreso en la construcción y diseño científico de los instrumentos, como también al gradual incremento de sus posibilidades técnicas de ejecución, explican el cambio radical que la creación para orquesta iba a experimentar en nuestro siglo.

Pero esta conclusión, como puede notarse, es por naturaleza exclusivista: hemos afirmado que la *música orquestal* recibió ciertas formas de tratamiento debido a ciertas influencias ejercidas sobre ésta; nada hemos dicho, sin embargo, que pueda indicar una revolución en el campo de la música en general. Como medio ilustrativo consideremos lo siguiente: Brahms, que murió a la edad de sesenta y cuatro años, alcanzó a vivir catorce años después de la muerte de Wagner, acaecida en 1883; de la inmensa cantidad de obras legadas por Brahms, aproximadamente trece son creaciones para gran orquesta y una, las Variaciones sobre un tema de Haydn, fué originalmente escrita para dos pianos. En otras palabras, Brahms, contemporáneo más joven del gran innovador de la era, Wagner, perpetuó en gran escala, al menos en los géneros de música de cámara, la tradición de Beethoven, quien como reconoce la mayoría se destacó especialmente dentro del medio de la sonata para piano, del cuarteto de cuerdas y de otras combinaciones solistas. El propio Debussy, cuya vida ocupó casi la totalidad del primer cuarto de siglo, aunque en justicia reconocido por sus numerosas obras sinfónicas, realizó sus mayores innovaciones al través de la música de cámara y especialmente en sus creaciones pianísticas, perpetuando a su manera otro aspecto de la tradición wagneriana; el de las inter-relaciones de la escala cromática, peldaño directamente conducente a la teoría dodecafónica. En este punto de la historia (1918), la sonata, el cuarteto, la suite para piano, agregados a la infinidad de otros géneros de menores dimensiones eran aún *importantes*—entendido esto dentro de nuestra concepción original del término empleado,—para el proceso evolutivo de la música.

* * *

Como se desprende de lo anterior y como todo investigador serio ha establecido ya, el desarrollo del arte musical ha sido impulsado siempre por nuevos «descubrimientos», nuevos enfoques de las leyes físicas y principios psico-estéticos. Ello puede aplicarse sin excepciones a cada una de las ramas del arte, con la sola excepción de que la música, por lo menos hasta el momento, ha experimentado una evolución singularmente ordenada por un proceso lógico de causa y efecto: la técnica del *organum* deriva en forma racional del simple unísono o imitación a la octava; una vez que el empleo de imitaciones estrictas a la cuarta o quinta y las combinaciones de ambas se hubieron agotado, el gran descubrimiento de la po-

lifonía pudo considerarse establecido; y después de un siglo o dos de explotación de las infinitas posibilidades de la escritura lineal, ¿qué curso más lógico podría haber seguido la música, si no era el de valorizar verticalmente los resultados obtenidos por la superposición de las voces? De ahí para adelante ¿no era acaso natural esperar la elaboración de toda una teoría armónica, la preocupación por el fenómeno mismo del acorde y, por lo tanto, la compleja mutación del compositor trasladado de la objetividad de la invención contrapuntística al intenso subjetivismo del colorido armónico?

¿Cuáles son entonces, los factores que desde 1918 han impulsado a la orquesta sinfónica a ser el vehículo más importante de expresión musical de nuestros días? La respuesta no es tan simple. En primer lugar requiere ser enfocada con una perspectiva, que probablemente hoy día nos está negada. En seguida, como todos los problemas de esta misma naturaleza, éste no resiste una contestación definitiva a no ser que se exprese en calidad de opinión personal. Sin embargo, queremos tratar de hacer aquí, cuando menos, un análisis somero del proceso de causa y efecto, recurriendo a los tres aspectos mencionados anteriormente. Ante todo, el que dice relación con los nuevos descubrimientos y diferente manera de mirar las leyes físicas.

Ningún descubrimiento mecánico, ha tenido, con sola la excepción de la imprenta, la inmensa influencia que la radio y el fonógrafo han ejercido sobre la música. Ambos elementos han llenado el propósito aparentemente paradójico de sacar la música de la intimidad del salón aristocrático para llevarla al ambiente igualmente íntimo del hogar moderno, sin distinción de clases. En otras palabras, la música ha pasado a ser propiedad común a cada uno de los que posee uno de estos medios, o ambos a la vez. Lo más importante de esta conquista, es que la dimensión de la música pasó a ser virtualmente independiente del espacio donde se la ejecuta. Hasta el advenimiento de la radio y del disco, la variedad y número de componentes de un conjunto de cámara dependió de las dimensiones del hogar o salón. Es cierto que en las grandes ciudades existieron auditorios capaces de contener orquestas numerosas, y que aun antes, en las cortes de la nobleza,—único patronato de las artes,—la orquesta era una parte integrante de la escena. Pero, al llegar a este punto, hemos ya establecido tres grandes limitaciones: la relativa escasez de fortunas capaces de patrocinar a la música, la ingenuidad artística imperante y en tercer lugar el hecho de limitar este tipo de expresión a las «grandes» ciudades.

Con el aparecimiento de la radio y el fonógrafo, como ya hemos afirmado, la música pudo llegar a un auditorio considerablemente más numeroso que los que antes había podido alcanzar. En los cincuenta años que transcurrieron en América, desde 1871, las grandes ciudades industriales pasaron a ser centros importantes del comercio e intercambio mundial. Pero aun,—y sus habitantes sintieron esto en forma especialmente fuerte,—éstas no eran «grandes» ciudades en el sentido

de las metrópolis más ricas de Europa. La diferencia estribó principalmente en la ausencia en las primeras de la actividad y tradición artística de las últimas. Fué este sentimiento el que impulsó la importación artística hacia América. Precisamente en medio del período descrito con anterioridad (la época postwagneriana, la de Tchaikovsky y Rimsky Korsakow); fué cuando esta tarea se inició en el nuevo mundo. Los músicos nombrados, junto a los de categoría equiparable en la composición de óperas, fueron traídos a este hemisferio como exponente del «savoir faire» artístico de Europa. Grandes salas de conciertos fueron construídas para recibirlos, el fonógrafo y la radio se encargaron de llevar sus obras a todas partes, construyendo rápidamente esa tradición que faltaba. En ese entonces, los nombres de Bach, Mozart, Beethoven, los de sus contemporáneos, antecesores y sucesores, tenían aún que ser descubiertos.

Es posible que el lector haya notado una discrepancia entre los fines de nuestra demostración y el pensamiento mismo que la ha promovido. En primer lugar, intencionadamente los dispusimos a enumerar y avaluar las influencias que bajo el título de «nuevos descubrimientos» nos han arrastrado gradualmente a la consideración de problemas intrínsecamente sociales. Es innegable el hecho de que difícilmente se pueden separar ambos aspectos. La invención procede en forma directa de la necesidad que es, en esencia, un factor social; y sea por saciar tal necesidad o por alterar su significado, creará necesariamente un cambio en la situación social misma. En segundo lugar, puede haber llamado la atención el hecho de que nos hayamos referido en forma especial a América. Ello no implica un desconocimiento o desvalorización de la escena musical europea, como podría aparecer a primera vista, y lo que exponemos en seguida explicará nuestros propósitos.

Volviendo al análisis del punto de vista histórico,—necesario para quien pretenda interpretar el presente con mediana exactitud,—nos enfrentaremos al hecho de que tanto en música, como en otras disciplinas, han sido determinadas naciones, conglomerados humanos o culturas los que han ejercido el papel de centros de influencia en cada una de las épocas de la historia. Aun más, sería necesario considerar lo raro del hecho de que dos de los mencionados grupos sociales hayan actuado simultáneamente como centros irradiadores de cultura. Los períodos italiano, francés o alemán corresponden a momentos cronológicos diversos. Es cierto que durante el período renacentista italiano, se escribió música de importancia en el norte de Europa. Es posible, y aun más cierto, de que durante la era Beethoven-Schubert-Schumann-Brahms, creaciones de alto significado fueron producidas en Francia, pero nadie podría negar el hecho de que el período que se extiende entre los años 1800 y 1854, fué definitivamente alemán. Y a mi parecer hoy día el centro de gravedad musical está en América del Norte.

No quiero implicar con la anterior afirmación que, en el

futuro, los historiadores deban referirse a nuestra época como a la *Era Americana*, por el solo hecho de haber identificado a las anteriores como las alemana, francesa o italiana. Pero al enfocar una situación de esta naturaleza, el investigador debe tener presente ciertos aspectos. Uno de ellos es que un requisito de primordial importancia hacia cualquier conquista, es la actividad. Los fenómenos de Beethoven, Schubert o Brahms, no fueron productos de meras casualidades. Cuando uno se enfrenta a una abundancia de conquistas importantes dentro de un determinado período o en la esfera de una determinada estructura social, cultural o económica, debe llegar a dos conclusiones. Una, que las condiciones generales de los seres comprometidos deben ser consideradas como un factor determinante; otra que necesariamente deben haber existido alrededor de éstos, otros que actuaron en el mismo terreno. Se ha dicho que muchas veces un compositor es «grande» no solamente por el hecho de tener un genio personal destacado, sino por ser la consecuencia y culminación de una tradición. A menudo se olvida el valor de esta tradición al admirar sin reparos a un individuo, y en general es la visión retrospectiva la que más acentúa tal defecto, puesto que éste resulta menos común al juzgar las presentes vidas en acción, a las cuales siempre se conecta con el pasado.

¿Cuál es entonces el proceso que pone a los Estados Unidos en un primer plano dentro de la actividad musical de nuestros días? En la época de Beethoven, como ya lo hemos dicho, la música fué casi propiedad exclusiva,—fuera del artista—de la aristocracia representante del poder y de la fortuna adquiridos por herencia. Hoy día, el panorama social y económico ha variado. Las formas heredadas no han desaparecido, pero el aspecto en que nuestro tiempo difiere del de hace cien años, estriba en la dimensión no igualada de la clase burguesa, que es producto del advenimiento de la gran industria y comercio y no de riquezas materiales transmitidas por herencia. Es cierto, que en la actualidad existen grandes concentraciones de fortuna en Estados Unidos, pero la sociedad de este país no resiste ser dividida en dos clases, la de la industria y agricultura, con miras a separarlas de su clasificación dentro de la burguesía, antítesis tradicional del poder comercial. Por esta razón, o sea la de la completa comercialización de la sociedad, la música de los Estados Unidos, ha pasado a ser, más que en ningún otro lugar del mundo, un factor comercial. En este momento histórico en que Estados Unidos representa la posición de la nación más poderosa del mundo, su música, como símbolo comercial y de inversión, desempeña el papel de un vehículo de influencia mundial dentro de este arte. En Estados Unidos se paga más dinero en derechos de autor, que en ningún otro; más entradas son recogidas por capítulo de grabaciones gramofónicas de corporaciones americanas que por otros intereses similares; mayores oportunidades, financieras y artísticas, se ofrecen al músico en general, lo que garantiza no sólo el sustento del artista, sino que también la difusión en gran escala de su trabajo. Por lo tanto, puede consi-

derarse al público americano y a las personas que de él dependen como un factor de vital importancia en el mundo artístico de la actualidad.

No queremos decir con ello que la música que se escriba en estos tiempos deba necesariamente ser el producto de una prostitución comercial. El término medio del público actual, no siempre clasificable como «snob», ha llegado al punto de poder escuchar sin prejuicio cualquier tipo o estilo de música. La Oda a Napoleón de Schoenberg, fué recibida en Pittsburg, Houston y Texas, con el mismo entusiasmo que en Nueva York o Philadelphia; los fragmentos del Wozzev de Alban Berg, fueron una de las mejores ventas dentro de las grabaciones de hace dos años atrás. Y no es sólo buen gusto y contenido artístico lo que pide el público; un factor de vital importancia, especialmente para el norteamericano, es el medio y calidad de ejecución.

Para la masa, la orquesta ha sido siempre motivo de preferencia por razones obvias. Sus inmensas posibilidades de colorido sonoro, su ilimitada cantidad de efectos imitativos, lo atrayente de una ejecución colectiva (estímulo del sentido deportivo de la masa), y el despertar de la emoción e imaginación nacida de factores ajenos al pensamiento musical mismo, han sido razones todas, que han contribuido a la popularidad de este medio. La figura misma del director ha dado satisfacción a ese sentimiento tan común de idolatría colectiva. Todos estos sentimientos se han arraigado con más fuerza entre los ciudadanos de Estados Unidos que entre los del resto del mundo, y por lo tanto para éstos es la orquesta un vehículo preferido a las demás combinaciones instrumentales. A ello contribuyó en forma importante el apareamiento de la radio y fonógrafo en los momentos mismos en que el período orquestal y operístico ocupaba el centro de gravedad de la música, lo que contribuyó a la formación de un nuevo público para estos géneros.

Se desprende de lo expuesto, que es la orquesta un medio efectivo para el compositor que busca sostenerse por medio de su creación y, mirado desde otro punto de vista, puede afirmarse que la Orquesta ha pasado a ser un medio importante de expresión de nuestra era, pues para la orquesta se han escrito las obras más calificadas de ésta.

Como lo dijimos más arriba, la tarea de calibrar la influencia que el expresado medio ha ejercido sobre el arte actual desde un punto de vista estético sería demasiado extenso de pretender en el presente estudio. Un hecho aflora a nuestro pensamiento en relación con lo afirmado, y es que si existe una obra que, dadas sus características, ha sido situada como un típico exponente de este «nuevo arte», es «La Consagración de la Primavera» de Strawinsky, creación cuya vida procede del germen mismo de la expresión sinfónica. Probablemente es éste un ejemplo más elocuente que todo cuanto pueda decirse a este respecto.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

CONSEJO INTERNACIONAL DE MÚSICA

El Presidente del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, señor Rolland-Manuel, ha comunicado oficialmente el nombramiento de Domingo Santa Cruz como consejero de esta agrupación. En la sesión celebrada el 30 de Febrero de 1950 en la Casa de la UNESCO en París, fué elegido el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. El mencionado Consejo lo componen un representante de cada una de las organizaciones internacionales adherentes a la UNESCO, músicos escogidos de acuerdo con la importancia internacional que éstos tienen dentro de los diferentes campos de la cultura musical y por representantes de algunos Comités Nacionales Franceses.

De acuerdo con la reciente elección de Domingo Santa Cruz, su nombre figurará junto al de Arthur Honegger, Charles Seeger (representante de la Panamerican Union), Maud Karpeles (representante del International Folk Music Council), Edward Clark (Presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea), Rolland-Manuel, Serge Koussewitzky, Carleton S. Smith y Heitor Correa de Azevedo.

MÚSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Con gran éxito de crítica y público el joven pianista y compositor, Alfonso Montecino, ofreció un recital bajo los auspicios de la Embajada de Chile en Washington. El programa integrado por obras de Bach, Beethoven, Brahms y Debussy incluyó además una Suite para piano de este compositor. La crítica se pronunció en forma elogiosa no sólo de los extraordinarios resultados obtenidos como intérprete, sino que también supo valorizar con entusiasmo la obra de este joven y talentoso compositor.

Canzona y Rondo para violín y piano de Carlos Riesco, fué ejecutada en Basilea (Suiza), por el violinista Hans Heinz Schneeberger y el pianista Pierre Souvairau. La grabación de esta ejecución fué transmitida más tarde por la Radio Suiza y repetida posteriormente en Ginebra en Enero de este año. La Canzona y Rondo de Carlos Riesco que ahora se ha dado a conocer en Europa, fué estrenada por los artistas mencionados en los Festivales de la Escuela de Verano de Tanglewood en 1948.

Bajo la dirección del maestro francés Jean Martinon se acaban de estrenar en Dublin los Preludios Dramáticos de Domingo Santa Cruz, obra ya conocida en Europa después de su ejecución en los Concerts Colonne, dirigidos por Paul Paray.

En un reciente concierto coral realizado en Lima bajo la dirección del maestro Carlos Sánchez Málaga, fueron interpretadas dos obras de los compositores chilenos René Amengual y Juan Orrego Salas. Junto a las «Lamentaciones de Jeremías» del argentino Alberto Ginastera, fueron señaladas las obras de los chilenos como las más interesantes dentro de las composiciones contemporáneas ejecutadas en este concierto.

El Maestro Eric Simon, frente a la Orquesta del Sodre de Montevideo, estrenó en esta ciudad, la Obertura Festiva de Orrego Salas, recibiendo esta obra una calurosa acogida por parte del público y crítica uruguaya.

JIRAS DE LA ORQUESTA Y DEL BALLET

Dentro del plan de Difusión Musical que desde hace algunos años viene realizando el Instituto de Extensión Musical en Provincias, se llevaron a cabo en el presente dos jiras consecutivas del Ballet y de la Orquesta Sinfónica de Chile al Norte y Sur del país. Durante éstas se ofrecieron conciertos sinfónicos a base de obras clásicas, contemporáneas y chilenas; presentaciones del Cuerpo de Baile con los Ballets más destacados de su repertorio y conciertos educacionales para obreros y escolares. Durante su estadía en Concepción la Orquesta Sinfónica ofreció un concierto coral en colaboración con el Coro de esta ciudad.

PRÓXIMA TEMPORADA DE CONCIERTOS

Una gran actividad de conciertos anuncia el Instituto de Extensión Musical para el presente año. En forma regular se agregará a la temporada sinfónica de años anteriores un abono a diecisiete conciertos de música de cámara, los que se realizarán en la Sala Cervantes, Teatro Bandera y Sala Auditorium.

El abono a 18 conciertos sinfónicos consultará la participación de tres directores, Víctor Tevah, Sir Malcolm Sargent y Erick Kleiber. A éstos se agrega la participación de dos agrupaciones corales, el Coro de la Universidad de Chile, interpretando «El Mesías» de Haendel y el Coro de Concepción, en el estreno de la «Pasión según San Juan» de Bach. Esto último tendrá lugar en el mes de Julio como uno de los números de la celebración del segundo Centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach.

Especial brillo prometen dar a la mencionada temporada de conciertos sinfónicos, la actuación de un grupo destacado de solistas, entre los cuales se menciona a Claudio Arrau, Reah Sadowsky, Herminia Raccagni, Marisa Regules, Blanca Renard, Zoltan Fischer, Clara Oyuela, Blanca Hauser, Enrique Iniesta, y otros. Importantes estrenos de obras chilenas y extranjeras se realizarán en estos conciertos y entre éstos debe subrayarse el del «Concierto para Orquesta» de Bártok; Sinfonía N.º 5, de Sibelius; Sexta Sinfonía, de Vaughan Williams; «Sinfonía Alpina» de Richard Strauss; Concierto para Violín de Joaquín Rodrigo; Concierto para doble

orquesta de Martinu; Tercera Sinfonía de Alberto Ginastera; Concierto para piano y orquesta de Katchaturian; Serenata, de Carlos Riesco; y Primera Sinfonía, de Juan Orrego Salas. Además de las obras chilenas mencionadas, se ejecutarán en estos conciertos los Preludios Dramáticos de Santa Cruz y el Concierto para piano y orquesta, de René Amengual.

La temporada de conciertos de cámara consultará la participación de un Cuarteto de Cuerdas, de un Quinteto de Instrumentos de Viento, de una Orquesta de Cámara y de diferentes grupos de solistas instrumentales y vocales. Al programar esta serie de conciertos, se ha procurado equilibrar el número de obras clásicas y románticas con los estrenos de composiciones contemporáneas. Entre estas últimas pueden mencionarse por el momento Cuartetos de Hindemith, Malipiero, Strawinsky, Santa Cruz, Letelier, obras de cámara de Prokofieff, Martinu, Messiaen, Britten, Hindemith, etc. Como número de especial atracción en la presente temporada de música de cámara, figurarán seis conciertos de música contemporánea realizados en colaboración por el Instituto de Extensión Musical y la Asociación Nacional de Compositores.

EXPLORACIÓN FOLKLÓRICA DEL TERRITORIO CHILENO

Un reconocimiento detallado de los valores tradicionales en las diferentes regiones ha sido progresivamente emprendido por el Instituto de Investigaciones Musicales, como organismo técnico de esta especialidad en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

En Febrero del presente año, una serie de viajes de estudios fueron encomendados al Jefe del Archivo Folklórico, don Carlos Lavín.

Las excursiones realizadas fueron las siguientes:

Primera.—En jeep desde Antofagasta, recorriendo Sierra Gorda, Cerritos Bayos, Calama, Chiuchiu, Lasana, Conchi, Ayquina y Caspana, en trayectos diferentes.

Segunda.—En camión de seis ruedas desde Calama, recorriendo San Pedro de Atacama, Sólor, Túlor, Toconao, Pocos, Socairo, Peine, Tilomonte y Tilopozo.

Tercera.—En automóvil recorriendo desde Iquique: Pozo Almonte, Pintados, Matilla, El Valle, Chintaguay, Pica, la Concava y Resbaladero.

Cuarta.—En camioneta, recorriendo desde Iquique: Huara, Guarasiña, pueblo de Tarapacá, Caigua, Pichica y Mocha.

El profesor Lavín había dedicado, por medio de la literatura científica correspondiente y sus viajes al valle del Loa, un serio estudio de las regiones vecinas al Salar de Atacama, desde 1945, fecha en que obtuvo precisas informaciones de algunos mineros y arrieros sobre la conservación en esos lugares de manifestaciones musicales y coreográficas de la extinta progenie atacameña y su lenguaje: el «cunza».

La labor inquisidora más efectiva se realizó en Peine y Socaire,

en orden a perpetuar en la cera las manifestaciones musicales de dicha raza y reseñar los antecedentes de la extinción de la lengua «cunza», íntimamente ligada a aquella música. Con no poco trabajo se logró desgajar de los aires de procedencia argentina que estos pueblerinos dedican a los visitantes, el material propiamente autóctono, basado estrictamente en la estructura organográfica de los instrumentos típicos. Figura entre ellos un modelo único de América de hermosa e imponente sonoridad que está decorado en forma originalísima. Diversas grabaciones, registraron esas ejecuciones instrumentales y los cantos correspondientes en el ancestral idioma.

Se le había confiado, además, la observación de las fiestas carnavalescas en Iquique, y tanto la documentación histórica como los modernos aspectos quedaron reseñados. En las excursiones al Alto Loa, al oasis de Pica y a la Quebrada de Tarapacá, y dada la gran amplitud de área recorrida, se concibió la idea de ampliar la observación estudiando la arquitectura e indumentaria popular, la cocina, repostería, enseres, labores, leyendas y supersticiones; como asimismo los tesoros de imaginería religiosa que encierran esos templos serranos. Se pudo captar una información detallada sobre las fiestas rituales y los efectivos musicales y coreográficos de los «bailes» y cofradías.

Se reconocieron y se clasificaron en una detallada reseña (de Chiuchiu a Tilomonte) la toponimia y la onomástica atacameña, no atendidas por los exploradores, con centenares de nombres típicos de «aillos», atributos geológicos y apellidos indígenas. Con el concurso de los profesores Ruperto Tapia y Darío Lara se interrogaron a todos los ancianos de la raza, en gran parte no conocidos; y, tanto en Socaire como en los aillos de San Pedro de Atacama, se confirmaron modismos, detalles fonéticos y formas verbales desestimadas—aunque señaladas por los precursores—del fenecido idioma. En la actualidad éste es un despojo inerte de un cuerpo lingüístico que impuso sus rastros hasta el Sur del Perú, de Bolivia, el noroeste argentino, y el centro de Chile. Fueron especialmente reseñadas las versiones en «cunza» de los himnos, ensalmos y leyendas panteístas de la estirpe atacameña, tan íntimamente ligadas a un acervo propiamente musical que será ampliamente divulgado por los organismos de difusión.

La existencia en territorio chileno de trazas evidentes de la familia atacameña y sus pasadas grandezas, fué revelada conjuntamente a mediados del siglo pasado, por el explorador francés Alcide d'Orbigny y el sabio alemán R. A. Philippi, contratado por el Gobierno de Chile. Posteriormente aportaron antecedentes capitales el alemán Max Uhle, el chileno Ricardo Latcham y especialmente el arqueólogo sueco Styg Ryden, reveladores todos ellos de los gloriosos antecedentes políticos, sociales y artísticos de esta estirpe.

MISIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA EN PEINE

En el mes de Diciembre de 1949, la Dra. Greta Mostny, bajo los auspicios del Museo de Historia Natural y el Instituto de Geo-

grafía del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, realizó una interesante jira de estudios a la región atacameña de Peine, para dar término a sus trabajos de investigación sobre la vida histórica y actual de esas comunidades. Aprovechando esta jira, la Dra. Mostny, en compañía del señor Luis Araya, del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, realizaron un inventario de la música de Peine, grabando una serie de motivos en lengua cunza. El Instituto de Investigaciones Musicales, con el beneplácito de la Dra. Motsny, ha tomado las matrices de esta valiosa colección que ha sido depositada en el Fondo Folklórico de esta institución, con el fin de ser estudiada e incorporada a la monografía que sobre Peine prepara la diligente investigadora citada.

MISIÓN DE INVESTIGACIÓN EN LA ISLA DE PASCUA

Los Servicios de Difusión de la Universidad de Chile, enviaron una comisión de estudios a la Isla de Pascua, que fué asesorada en la parte técnica musical por el Instituto de Investigaciones Musicales. El Sr. Roberto Montaldón, de la Comisión de Monumentos Nacionales, obtuvo con el personal universitario, la filmación de una película documental, una variada colección de fotografías y la grabación de música pascuense, que ha sido regrabada en los talleres del Instituto de Investigaciones Musicales, por el técnico Sr. Floreal Castro. Con esto se prosigue una de las aspiraciones de este organismo, en orden a poder ofrecer en un futuro cercano un panorama de la música tradicional y actual de la Isla de Pascua, para lo cual ha contado con la generosa ayuda de las instituciones nombradas.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

OBERTURA DESCONOCIDA DE ROSSINI

En un informe publicado en el último número de «Music Review» de Londres, el director Povl Ingerslev-Jensen participa del descubrimiento de una Obertura de Rossini cuyo manuscrito se encontraba en el archivo de la Orquesta Sinfónica de la ciudad dinamarquesa de Odensa. Junto al material de otras obras del mismo compositor apareció uno encabezado por el titular «Sin Nombre, Obertura». Correspondía éste a las partes de una obra sinfónica que no había sido registrada en la bibliografía de Rossini. Este material fué enviado al Conservatorio Rossini en Pésaro (Italia), donde especialistas de la obra de este maestro realizaron el peritaje de él, llegando a la conclusión de que todas las características de la obra correspondían a las del estilo del compositor. Se estableció además, que esta Obertura fué ejecutada en público el 6 de Octubre de 1842, en Odensa, y desde entonces no se sabe de otras interpretaciones.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE BRUSELAS

El Jurado Internacional, compuesto por Jean Binet, Sten Broman, Luigi Dallapiccola, Gillaume Landré y Andre Souris acaba de entregar a la publicidad la lista de obras que serán presentadas en el próximo festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, a realizarse en Bruselas entre el 23 de Junio y el 1.º de Julio.

Figuran entre éstas, dos obras francesas, dos italianas, dos polacas, dos holandesas, una noruega, dos suecas, dos alemanas, una dinamarquesa, dos inglesas, dos belgas, dos austríacas, una suiza, una japonesa, una brasileña, una sudafricana y dos independientes. La totalidad de las composiciones serán agrupadas en dos conciertos sinfónicos, dos de cámara y dos de pequeños conjuntos orquestales. Entre los nombres que figuran en estos programas, están los de André Jolivet y Darius Milhaud (Francia), Hans Heisler y Anton Webern (Austria), Klauss Egge (Noruega), Carl Amadeus Hartman (Alemania), Conrad Beck (Suiza), René Leibowitz (Independiente), y Eunice Catunda (Brasil).

La sección chilena no envió obras al Jurado Internacional por no haber recibido la notificación correspondiente expresando fecha y lugar de reunión de éste.

NUEVA OPERA INGLESA

Entre el 29 de Septiembre de 1949 y el 9 de Enero del presente se realizaron 10 presentaciones de la Opera «Los Olímpicos», de Arthur Bliss, en el «Covent Garden» de Londres. Esta obra cuya representación constituyó para muchos una aventura, ha tenido un éxito inesperado según informan las revistas de Londres. La crítica ha coincidido en parte con el público y en otras ha diferido violentamente de éste. Se señala especialmente el tercer acto como uno de los más débiles y el total de la obra, carente de verdaderos contrastes dramáticos, dada la persistencia con que se emplea un tipo de orquestación de gran densidad, acompañando a líneas vocales, siempre situadas en los registros agudos de los cantantes.

GINETTE NEVEU

Ha muerto trágicamente Ginet Neveu, la famosa violinista francesa, cuyos éxitos en los escenarios europeos la ponían entre los virtuosos más destacados de nuestros días. A una edad temprana quizo el destino apartarla de este mundo, en circunstancias que su arte aun no había movido a las comercializadas empresas grabadoras de discos a conservar para siempre sus excelentes interpretaciones. Ella vivirá en el recuerdo de quienes la escucharon, hasta que el correr de los tiempos se encargue de confundir su nombre en la trágica nebulosa del pasado. Con ello no hará sino acentuarse la criminal indiferencia de quienes debían ser responsables de per-

petuar precisamente las formas de arte que de otra suerte cesan de existir juntos con las vidas de quienes las practican.

Al lado de Ginette Neveu, pereció en el mismo avión su hermano Jean, quien se había distinguido por ser su pianista acompañante.

IMPORTANTES ESTRENOS

Entre las primeras audiciones que diferentes orquestas europeas y americanas anuncian para la presente temporada, cabe destacar la del Concierto para Viola y Orquesta (obra póstuma) de Béla Bartók, actuando como solista William Primrose, frente a la Orquesta Sinfónica de Philadelphia, dirigida por Eugène Ormandy.

El estreno en Inglaterra de la «Spring Symphony» de Britten tendrá lugar en uno de los programas de la Sinfónica de Londres dirigida por Sir Adrian Boult. El «Concierto Sinfónico» de Bloch será estrenado por Ansermet, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la National Broadcasting de Nueva York. Kirsten Flagstad cantará como solista en la première mundial de los cuatro últimos «lieder» de Strauss en Londres. Rafael Kubelick dirigirá en Londres el estreno del «Concierto para doble orquesta» de Martinu. Estas dos últimas obras serán ejecutadas en Chile durante la próxima temporada de Invierno.

TEMPORADA SINFÓNICA EN ROMA

La Orquesta Sinfónica del Augusteo de Roma está realizando una temporada de conciertos que reúne a las más destacadas batutas del mundo. Entre otras figuran las de Furtwängler, De Sabata, Von Karajan, Kleiber, Scherchen, Koussevitzky, Cluytens, Kubelick, Goossens, Böhm y Mitropoulos.

OPERA DE BRITTEN EN VIENA

Viena ha recibido con gran entusiasmo la ópera «El Rapto de Lucrecia», de Benjamín Britten, presentada en la misma función con «Romeo y Julieta» de Boris Blacher. Ambas obras fueron dirigidas por Joseph Krips, maestro titular de la ópera de Viena.

NOMBRAMIENTO DE DIRECTORES DE FAMOSAS ORQUESTAS NORTEAMERICANAS

En reemplazo de Leopoldo Stokowsky ha sido invitado para hacerse cargo de la dirección titular de la Filarmónica de Nueva York el maestro Dimitri Mitropoulos. Paralelamente la Orquesta Sinfónica de Chicago ha anunciado la contratación de Rafael Kubelick en reemplazo de Désiré Defauw para el período 1950-1951.

OBRAS INGLESAS AL FESTIVAL DE BRUSELAS

Un jurado compuesto por Matyas Seiber, William Alwyn, John Ireland, Constant Lambert y Humphrey Searle tuvo a su cargo la

selección previa de las obras que Inglaterra envió al Jurado Internacional encargado de escoger las composiciones que se programarán en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El grupo de obras sometidas por el Jurado local al Internacional, comprendía un Concierto para Violín de Alan Bush, un Concierto para piano, de Denis Apivor, un Concierto para cuerdas de Alan Rawsthorne, una Sonata para Clarinete y Cello de Phyllis Tate, y dos Cuartetos de Cuerdas de Racine Fricker y Elizabeth Maconchy, respectivamente.

El Jurado Internacional escogió entre éstas el Concierto para Cuerdas de Rawsthorne y el Cuarteto de Fricker.

MURIÓ KARL WEIGL

En Nueva York falleció hace poco tiempo el distinguido músico austríaco residente en Estados Unidos desde 1938, doctor Karl Weigl. Nació éste en Viena en 1881. Estudió en el Conservatorio de esta ciudad con Guido Adler y Zelinsky, recibiendo en 1918 el doctorado en música del «Neues Konservatorium». Entre sus principales obras se cuentan seis Sinfonías, dos Conciertos para piano y orquesta, dos para violín y orquesta, ocho cuartetos de cuerda, una Cantata «Weltfeier», más de cien «lieder» y numerosas composiciones instrumentales.

Su obra comenzó a ser conocida en Austria gracias a la efectiva ayuda que le significó su amistad con Gustav Mahler y posteriormente con Arnold Schoenberg, de quien recibió una notoria influencia. Durante sus años de permanencia en los Estados Unidos agregó a su prestigio de compositor el de ser un excelente maestro de piano y de teoría general de la música.

PRÓXIMA TEMPORADA EN BUENOS AIRES

La Sociedad Musical Daniel ha anunciado oficialmente la contratación de destacados artistas para participar en la temporada próxima de Buenos Aires. Entre éstos, son ya bien conocidos los nombres de los pianistas Claudio Arrau, Brailowsky, Julius Katchen, Peter Wallfish, Sigi Weisenberg y Raúl Spivak; de los violinistas Francescatti, Ricci y Szering, del famoso cellista francés Pierre Fournier, del guitarrista Andrés Segovia y de las cantantes Carol Brice y Lidia Kindermann. Entre los conjuntos se mencionan el Coro de la Familia Trapp, el Trío Pasquier y el Quinteto Chigliano.

En cuanto a directores, la participación de Rafael Kubelic, Arthur Rodzinsky, Jean Morel y Jascha Horenstein se agregarán a los de Eric Kleiber y Sir Malcolm Sargent.

Se asegura también la presentación de la contralto de color Marian Anderson, quien por primera vez realiza una jira por los países sudamericanos.

PIERINO GAMBA

Con insistente desvergüenza se sigue explotando en la forma más inicua el talento de este niño. Se le exhibe dirigiendo obras superiores a su madurez intelectual, con el objeto de recolectar los dólares que a raudales entrega la curiosidad enfermiza de un público que no se detiene a pensar en el grave perjuicio que se está causando a un muchacho cuyas dotes naturales merecerían ser encauzadas con seriedad y buen criterio. Por este camino, si Pierino Gamba es hoy una atracción, mañana será un fenómeno casi normal y a la vuelta de algún tiempo una desgraciada víctima de una falta de formación provocada por la ceguera, la frivolidad y la insensatez de quienes en la actualidad lo exhiben como un número de circo.

Sus próximas actuaciones en Buenos Aires constituirán un pelotazo más hacia el fracaso futuro de este niño.

NUEVA MÚSICA EN LA RADIO ALEMANA

La radio de la «Bayerischer Rundfunk», está realizando programas vivos de alto interés, consagrados a la difusión de la música contemporánea. Conciertos Sinfónicos, de Cámara y la audición integral de importantes obras dramáticas actuales, han sido radio-difundidas bajo las expertas batutas de Rudolph Albert, Hermann Scherchen, Hans Rosbaud, Eugene Jochum (organizador de estos conciertos) y Paul Sacher.

De Strawinsky se han ejecutado, la Misa (1947) para coro e instrumentos de viento, la «Oda» para orquesta, la «Sinfonía de los Salmos» y el «Octeto» para instrumentos de Viento; de Béla Bartók, el Tercer Concierto para piano y orquesta, el Concierto para Violín y Orquesta (1938), el Quinto Cuarteto de Cuerdas y su Sonata para dos pianos y percusión; de Hindemith, el Tercer Concierto para piano, su Trío para cuerdas Op. 34 y el Sexto Cuarteto de Cuerdas; de Honegger, el oratorio «Juana de Arco en la Hoguera», su Cuarta Sinfonía y Segundo Cuarteto de Cuerdas; de Schoenberg, la Segunda Sinfonía de Cámara y un Trío para cuerdas; de Alban Berg, la «Suite Lírica»; de Prokofieff, la Obertura Rusa Op. 72 y la Sinfonía Clásica; de Schostakowich, la Sexta Sinfonía y la Opera «Lady Macbeth»; de Martinu, «Concierto Grosso»; de Roussel, la Cuarta Sinfonía; de Copland, «Outdoor Overture»; de Hartmann, Obertura Sinfónica 1942; de Martin, Balada para piano y orquesta; de Conrad Beck, Suite para orquesta; de Liebermann, Sinfonía N.º 1; de Blacher, «Paganini-Variationen» para orquesta; de Verner Egk, «La Tentación de San Antonio», Cantata para soprano y cuarteto de cuerdas; de Messiaen, «Cuarteto para el fin de los tiempos»; y de Carl Orff, «Antígona», escena lírica, etc.

En resumen, se han ejecutado cuarenta y una obras en veinte conciertos dedicados exclusivamente a la música contemporánea, entre el 3 de Enero y 23 de Marzo. Muchas de las composiciones incluidas en estos programas fueron ejecutadas dos veces.

FESTIVALES BACH EN ALEMANIA

La situación política actual no permitirá la celebración del segundo centenario de la muerte de Bach en la totalidad del territorio alemán, como se pudo lograr con las festividades Goethe del año pasado. Se organizarán, sin embargo, actos conmemorativos en diferentes ciudades alemanas, sobresaliendo entre éstos, los que entre el 23 y 30 de Julio se llevarán a efecto en Göttingen y los de Leipzig entre el 26 y 30 de este mismo mes. Sin duda alguna el mayor interés lo tendrán las sesiones académicas y conciertos que tendrán lugar en Lüneburg entre el 16 y 20 de Julio.

Lüneburg, delicioso monumento del gótico alemán del Norte, es una de las ciudades orientales que guarda la más significativa de las tradiciones asociadas a Bach. Se agrega el hecho de que fué ésta una de las pocas que se libró de ser dañada durante la última guerra. Aquí vivió Bach tres de sus más decisivos años como «alumnus» de la Iglesia de San Miguel y posiblemente como discípulo del George Böhm.

En Lüneburg se llevarán a cabo sesiones de estudios del Congreso General de Musicología, entidad que organizará demostraciones acerca del estado actual y conocimiento de la obra de Bach en la esfera internacional. Como actos propiamente musicales se anuncia la ejecución integral de la «Pasión según San Mateo», por el Coro de la Catedral de Bremen, la Orquesta de la N. W. T. R. bajo la dirección del Profesor Richard Liesche, en la Iglesia de San Juan. A éstos se agregará un concierto de cámara por la Orquesta de la Iglesia de Lübeck dirigida por el profesor Walter Kraft, en la Sala de los Príncipes de la Municipalidad, y recitales de órganos de Hans Heintze en San Juan. Se planea además la participación del Coro del Morley College, dirigido por el compositor inglés Michael Tippett, quien ha sido especialmente invitado para el efecto.

Para finalizar estas jornadas, la Municipalidad ofrecerá a los participantes en dicho congreso, una jira en autobús por las colinas de Lüneburg.

CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN NUEVA YORK

La sección norteamericana de la Sociedad Internacional de música contemporánea que preside Serge Koussevitzky y Mark Brunswick, ha ofrecido interesantes programas en el Auditorium del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Dimitri Mitropoulos tuvo a su cargo la dirección de un concierto dedicado a obras de Schoenberg en el cual se incluyó la «Oda a Napoleón» Op. 41, para recitante y cuerdas y la Serenata Op. 24 para Violín, Viola, Cello, Mandolín, Guitarra, Clarinete, Clarón y Barítono. Esta última obra se interpretó dos veces en la misma tarde.

En otro de los programas se estrenó el Octeto de Milhaud, superposición de sus Cuartetos de Cuerdas N^{os} 14 y 15. Se ejecutaron los Cuartetos por separado y luego simultáneamente. Al final

de este programa se escucharon algunas canciones con acompañamiento de piano del compositor italiano Luigi Dallapiccola.

En el tercero de estos conciertos se escucharon tres cuartetos de cuerdas, de Ruth Crawford, de Robert Kurka y de Seymour Shifrin, respectivamente. También se dieron a conocer los siete movimientos para piano de Arthur Schnabel y el Concertino de Stravinsky.

A las mencionadas reuniones se agregaron dos conciertos íntimos para los miembros de la Sociedad Internacional y un Concierto dedicado a obras de estudiantes de composición en forma de foro libre, para discutir y analizar las composiciones programadas.

ESCUELA DE VERANO DE TANGLEWOOD

El 8 de Julio próximo se inaugurará la famosa escuela de Verano de Tanglewood, que dirige el maestro Serge Koussevitzky. Además de los Festivales Sinfónicos que la Orquesta de Boston ofrecerá entonces, se anuncian series de conciertos de cámara, conferencias y representaciones teatrales. En los primeros, los directores Leonard Bernstein y Eleazar de Carvalho, alternarán con Koussevitzky como directores de la Orquesta Sinfónica de Boston en programas que incluyen además de las obras pertenecientes al repertorio corriente, los estrenos de «Timon in Athens» del compositor norteamericano David Diamond, «La Vita Nuova» de Nabokov, Sinfonía N.º 3 del brasileño Claudio Santoro y Sinfonía N.º 6 de Prokofieff.

En paralelo a la actividad de conciertos, funcionará la escuela misma, que anuncia para la presente temporada la contratación de Jacques Ibert, quien compartirá con Aarón Copland la enseñanza de la composición.

CONCIERTOS

CONCIERTOS SINFONICOS DEL CENTENARIO DEL CONSERVATORIO NACIONAL

Formando parte de los actos conmemorativos del Centenario del Conservatorio Nacional de Música, se realizaron tres conciertos sinfónicos gratuitos que tuvieron como distintivo: dar oportunidad de actuar a solistas formados en el Conservatorio y propiciar la ejecución de obras nacionales. El primero de estos programas incluyó obras de Roberto Schumann, Franz Liszt y de los compositores chilenos Enrique Soro y Carlos Isamitt. Dobrila Franulic actuó como solista en el Concierto de Schumann, para violoncello y orquesta. Dentro de la producción del gran músico romántico este concierto es sin duda uno de sus aspectos más débiles. Hay algo de opaco y confuso en su estructura, que no se realza con el vuelo inventivo que es frecuente encontrar en Schumann. La actuación de la solista fué discreta y no dió, por su parte, mejor relieve a la obra. El Concierto N.º 2 de Liszt para piano y orquesta fué oportunidad para que una alumna del Conservatorio, Elma Miranda, se mostrara como una segura promesa en su especialidad. Acreditó excelentes condiciones técnicas y un temperamento vigoroso que logró sacar muy buen partido del virtuosismo y el brillo de esta conocida obra del músico húngaro. La Suite N.º 2 de Enrique Soro pertenece a una etapa ya superada en la trayectoria de este maestro chileno. Representa un primer romanticismo, de raigambre programática, cuya realización no posee esa intensidad expresiva, enmarcada en sólidos conceptos formales, que distingue singularmente la producción de Enrique Soro. Las cualidades de brillante orquestador y fluído melodista que caracterizan al compositor chileno, destacan sobre los demás aspectos de esta obra temprana, todavía demasiado sujeta a modelos románticos de muy fácil acceso y sobremanera vehementes. En la Suite del Ballet «El Pozo de Oro», de Carlos Isamitt, de la cual se ejecutó «Introducción y Danza», se hacen presentes muchas de las mejores cualidades que distinguen el estilo de este músico chileno. En primer lugar su habilidad como buscador de interesantes efectos orquestales, con los cuales reviste atrayentemente la partitura. La Introducción señala todo un acierto en la combinación del ambiente orquestal y una voz de soprano solista, que se mueve dentro del clima armónico en una línea independiente, de mucha exigencia para la cantante. Tal vez sea éste el mejor trozo de los dos ejecutados, pues la Danza nos pareció evidentemente disminuída en su interés rítmico frente a lo denso de su revestimiento orquestal, sin duda muy atrayente, pero demasiado copioso en relación con los demás elementos de la composición. «El Pozo de Oro» fué premiado en los Concursos Musicales del Cuarto Centenario de Santiago en 1942. Dirigió Víctor Tevah y la cantante Inés Tapia actuó como solista.

El segundo concierto de esta serie comprendió obras de Mendelssohn, Frederick Focke, Juan Casanova, Luigi S. Giarda y Emeric

Stefaniai. El Concierto de Mendelsohn para violín y orquesta tuvo como intérprete al alumno del Conservatorio, Jorge Arellano, quien tocaba por primera vez en público. Salvadas las naturales desventajas que encierra esta circunstancia para un intérprete joven ante una obra tan representativa, Arellano supo destacarse como un valor efectivo, de muy serias cualidades. El compositor holandés Frederick Focke, formado musicalmente en las enseñanzas de Anton von Webern, se encuentra vecindado en Chile desde 1945, y se ha vinculado a nuestro movimiento musical actuando como pianista, compositor y profesor. Focke distingue su estilo por las cualidades derivadas de un atonalismo expresionista, cuyas libertades tonal y formal son el producto de una imaginación exuberante, puesta al servicio de una intención fuertemente dramática. Tales son las características evidenciadas por este autor en sus «Canciones sobre textos de Rainer M. Rilke», y que se hacen igualmente presentes en la «Sinfonietta» estrenada en este concierto. Dentro de la adhesión a los principios atonales adoptados por este músico, su estilo señala a un creador de indiscutibles méritos, dotado de una técnica muy segura que le permite usar los recursos más avanzados con una liberalidad que no rompe el necesario equilibrio respecto a la intención expresiva, siempre presente en su obra. Se ejecutó seguidamente «El Huaso y el Indio» y «Alegre la Tristeza y Triste el Vino», del compositor chileno Juan Casanova Vicuña. Este músico que ha actuado en los campos de la creación musical y de la dirección orquestal, distingue su labor de creador por una cercana voluntad a los rasgos característicos del impresionismo. De ellos extrae el color armónico y el refinado trabajo de la orquestación. Pero estos recursos son empleados muy hábilmente en el servicio de una inspiración enraizada en lo tradicional chileno. De esta manera Casanova vincula su nombre a los mejores trabajos musicales que se hayan escrito sobre temas nacionales. Dentro de sus obra destaca en un lugar especial su breve poema sinfónico «El Huaso y el Indio», que ilustra musicalmente la dualidad de caracteres entre un aborígen y un criollo. Casanova recurre en esta obra a rasgos rítmicos y melódicos propios de la música araucana y del cancionero criollo, oponiéndolos dentro de un clima armónico, intensamente coloreado, en el que logra los mejores aciertos orquestales y de sonoridad. En un plano un poco inferior en cuanto resultado, podemos colocar «Alegre la Tristeza y Triste el Vino», la segunda obra ejecutada, melancólica página igualmente atrayente en su clima sonoro, pero sin el vigor característico y la personalidad original que distinguen la primera de las obras a que nos referimos. En la vida musical chilena del presente siglo, destaca la figura del compositor violoncellista y profesor italiano Luigi Stefano Giarda, llegado al país en 1905, como una de las figuras que impulsaron el desarrollo de nuestra música, gracias a su vasta labor pedagógica, crítica y de creación. El músico italiano cultiva un estilo de raíz romántica, de elevada estirpe melódica y de muy sólida categoría formal. Las características postwagnerianas que el compositor incorporó en su juventud, determinaron en él un estilo cuya grand-

locuencia y fogosidad saben combinarse maestramente con el manejo sabio de las formas. Dentro de estas líneas, su «Tríptico», para tres voces y orquesta, ejecutado en este concierto, representa una obra de innegable valor en la producción del autor y es característica de una época de nuestra música. Luigi S. Giarda entregó a las partes de las sopranos solistas pasajes de mucha exigencia, por la constante intensidad y dramatismo de su lenguaje. Olinfa Parada, Laura Krahm y Teresa Orrego tuvieron la responsabilidad de la parte vocal. El Concierto terminó con la ejecución del «Concierto Húngaro» para piano y orquesta, del compositor Emeric Stefaniai, de la misma nacionalidad y residente en nuestro país. Un evidente apego a lo característico del estilo lisztiano, a la pomposidad y brillo que este maestro maneja con tanto énfasis, surgen de la audición de esta obra, cuyo virtuosismo encontró en Margarita Laslofy de Stefaniai una ejecutante dueña de los recursos de técnica e interpretación capaces de realzar los mejores valores de esta composición, una de las primeras obras de su autor.

El tercer concierto de esta serie se inició con el Poema Sinfónico «El Conde Ugolino», del compositor italiano Quintano, residente en Chile desde fines del siglo pasado. Se refleja en esta obra un clima de inspiración romántica, trabajado con abundantes recursos sonoros, lo que no obsta para que la obra conserve demasiado las limitaciones de una época ya superada. El joven violoncellista Arnaldo Fuentes actuó como solista en el Concierto de Saint Saens para violoncello y orquesta. Los escasos méritos musicales de esta obra, ya que prima en ella un virtuosismo avasallador, fueron hábilmente captados y puestos de relieve por el intérprete, quien demostró poseer la pasta de los futuros grandes virtuosos de su difícil instrumento. Jorge Urrutia Blondel es uno de los compositores chilenos que, adhiriendo a las características impresionistas, ha sabido emplearlas con mayor personalidad en la búsqueda de ambientes sonoros. La habilidad de este músico en el terreno del refinamiento sonoro es quizá su cualidad más sobresaliente. En la Suite «Música para un cuento de Antaño», especie de colorido guión musical sobre un argumento infantil inexistente, se recogen muchas de sus mejores experiencias orquestales y armónicas. La serie de pequeños trozos de la Suite desfilan así, alternando episodios de variado interés musical y constituyen, finalmente, una obra que, aunque fragmentaria necesariamente, mantiene una unidad ambiental lograda con todo acierto característico. El último número del programa fué el Concierto para piano y orquesta N.º 3 de Beethoven, cuya ejecución fué entregada a la alumna del Conservatorio María Elena Villar, quien obtuvo todo el partido posible de una obra tan exigente en sus diversos aspectos.

La dirección de estos programas estuvo a cargo del maestro Víctor Tevah, quien, junto a sus ya reconocidas dotes interpretativas, unió las de un comprensivo y entusiasta animador de los jóvenes solistas que actuaron bajo su batuta, a la vez que se demostró un acucioso intérprete de las obras de compositores nacionales.

EJECUCION DE «EL MESIAS»

Un esfuerzo artístico de categoría fué el realizado en esta temporada musical por el Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, al preparar, a través de numerosísimos ensayos, una versión castellana de «El Mesías» de Haendel. Innecesario nos parece insistir sobre las características que distinguen a esta obra magna de la música coral de todos los tiempos, como quiera que su ejecución representa, en cualquier parte del mundo, un suceso señalado de la actividad musical, ya que exige intérpretes capaces de desenvolverse, con la necesaria compenetración estilística y técnica, la complejidad y riqueza de su estructura musical. Nuestro coro universitario, impulsado por el entusiasmo de su director, realizó un «tour de force» que le colocó en situación de abordar la obra máxima del gran creador de Oratorios con la mayor seguridad y propiedad de estilo posibles. En esta etapa, el maestro Víctor Tevah tomó a su cargo el espectáculo general, uniendo bajo su dirección, a coro, solistas y orquesta, en la empresa de dar cima a la interpretación de esta obra gigantesca. La ejecución señaló, en general, uno de los éxitos artísticos de mayor categoría alcanzados en nuestro medio. Ni la obra permite contemplar aspectos aislados de su ejecución, ni tampoco sería un criterio acertado buscarlos para destacarlos ya sea favorable o desfavorablemente. Es necesario contemplar la ejecución de esta obra desde un plano general, y desde ese punto de vista su presentación reunió méritos indudables. Se trata de un esfuerzo que ha incorporado al repertorio de la joven agrupación coral universitaria una obra importantísima, que podrá seguir siendo trabajada año a año, mientras Víctor Tevah ha expuesto un gran resultado de su dinámica actividad de concertador. Los papeles solistas de la obra de Haendel estuvieron a cargo de la soprano Teresa Irrázaval, la contralto Marta Rose, el tenor José Menich y el barítono Jenaro Godoy, quienes dieron a sus partes el realce vocal e interpretativo ajustado a las exigencias de la obra. Dentro de la actividad musical universitaria y de la vida musical nacional, esta ejecución de «El Mesías» señala una fecha auspiciosa y digna de ser saludada, como lo fué, por el comentario de la crítica y el público.

CONCIERTOS DE CAMARA

Alternando con los conciertos sinfónicos de homenaje al Conservatorio Nacional, se organizaron diversas audiciones de obras de música de cámara, que guardaron las mismas características señaladas, respecto a los programas e intérpretes, de aquellos conciertos.

Estas veladas de música de cámara se inauguraron con una audición de Sonatas para violoncello y piano, a cargo de Adolfo Simsek Vojic acompañado por Germán Berner. Ambos intérpretes ejecutaron las Sonatas de Enrique Soro y Bohuslav Martinu y la «Suite Italiana» de Igor Stravinsky. La Sonata de Enrique Soro es, sin duda alguna, una de sus obras capitales, al mismo tiempo que es

también la obra más destacada escrita en el país para esa combinación instrumental. Lo mejor de sus reconocidas cualidades de creador de sólido concepto formal y noble inspiración, se vierte con abundancia en esta obra que acredita no sólo el conocimiento cabal de las posibilidades del noble instrumento, sino su utilización en beneficio de una inventiva melódica y un trabajo temático realizado dentro de un severo formalismo henchido de impetuoso aliento romántico. La obra del compositor checo Bohuslav Martinů, muestra la riqueza de recursos, la movilidad de efectos sonoros y la medida con que este músico utiliza los procedimientos contemporáneos del arte sonoro. Observando un criterio más bien clasicista, Martinů ha obtenido una obra en la que el interés instrumental está trabajado con indudables aciertos, junto a los atractivos y efectismos propiamente sonoros, que dan personalidad y relieve a su estilo. La Suite de Stravinsky, concebida dentro del voluntario afán humorístico de glosar una melodía de Pergolesi con los recursos de su época y los de la actual, representa uno de aquellos momentos en que el genial maestro ruso parece complacerse en demostrar que nada le es prohibido en orden a manifestar la extraordinaria riqueza de inventiva y el caudal portentoso de recursos característicos y de color instrumental de que dispone. La ejecución de este programa colocó a ambos intérpretes en el plano de estimación artística que les ha sido reconocido unánimemente desde que actúan en nuestro medio. Tanto el profesor Simek como Germán Berner, han sabido destacarse como ejecutantes de una seriedad artística indiscutible, y este programa tan interesante no hizo sino reafirmarla una vez más.

En el siguiente concierto de esta serie realizado en el Conservatorio Nacional de Música, se ejecutaron obras de Pedro Núñez, Fedor Kabalin, Domingo Santa Cruz y J. S. Bach. Del compositor chileno Pedro Núñez Navarrete, discípulo de Pedro Humberto Allende, se ejecutó su Cuarteto de Violoncellos, por un conjunto formado por el profesor Simek Vojic y un grupo de sus alumnos. La obra de Núñez señala a un músico de expresividad íntima, recogida casi en lo profundo de una personalidad que no busca su decir musical con inquietud, sino más bien con voluntario apego a lo tradicional. No quiere decir esto que los recursos de Núñez sean solamente los de naturaleza clásico-romántica. Su estilo, predominantemente armónico, señala, como en su maestro, frecuentes incursiones en gamas exóticas y diseños modales que ambientan su lírica expresividad, teñida de un color post-romántico de fácil acceso. La construcción acredita un conocedor de la poco usual combinación instrumental empleada y en la cual el tono elegíaco del violoncello aparece usado con habilidad y soltura. Hace muy poco tiempo que vive entre nosotros el compositor yugoeslavo Fedor Kabalin, de quien se ejecutó en este concierto su «Divertimento» para siete instrumentos de viento. El compositor demuestra en esta obra una inventiva fértil, abundante de ideas trabajadas con una intención humorística que podría emparentarle inevitablemente con obras similares de Stravinsky; cercanía inobjetable, por lo demás,

en la creación musical contemporánea. Kabalín usa a destajo una fantasía abundante y un conocimiento verdadero de las posibilidades características del colorido instrumental. Sobresalen estas cualidades en un total que parece voluntariamente asimétrico y a ratos dislocado, aunque atrayente. El Cuarteto de Cuerdas N.º 2 de Domingo Santa Cruz se ejecutó a continuación. Es decididamente una de las producciones más representativas de la inquietante personalidad de este compositor chileno, y a la vez una de las más logradas en su género de las escritas en el país. Cuanto hay de tumultuoso, de variado y agitado en la vida y actividad del creador musical y combatiente artístico, que es su autor, se trasluce en esta composición, a veces frustrada en sus mejores inicios por un nuevo pasaje que contradice y quita la calma que parecía venir. Esto que decimos no es simple casualidad. La música de Santa Cruz busca el movimiento, la variedad, por sobre todo. Aun cuando ella llegue a comprometer—como a nosotros nos parece—la necesaria claridad expositiva que requiere un Cuarteto de Cuerdas. La constante preocupación contrapuntística es, a la vez, fuente de su mayor atractivo y de su mayor dificultad. Con todo, la obra respira una madurez ideativa que la señala entre las contribuciones mejores de las obras nacionales de su género. El último número del concierto, fué una oportunidad para que actuaran dos jóvenes valores del Conservatorio, las violinistas Iliá Stock y Norma Kokisch, las que en sus partes del Concierto para dos violines de J. S. Bach, demostraron poseer promisorias dotes. En las obras de cámara actuaron un grupo de instrumentistas de viento de la Orquesta Sinfónica; el Cuarteto formado por Ledermann, Dourthé, Fischer y Ceruti y un grupo de cuerdas de la Sinfónica bajo la dirección de Víctor Tevah.

Otro concierto de esta serie se llevó a efecto en el Teatro Bandera. En él se escucharon obras de Samuel Negrete, Juan Orrego, Benjamín Britten y J. S. Bach. La obra de Samuel Negrete, compositor chileno de vasta labor pedagógica y ex Director del Conservatorio, es representativa de una etapa de nuestra música en la que, como en otros países de América, la adhesión al impresionismo era la voz de orden. Etapa de búsqueda más allá de los cánones tradicionales, logró dejar gran número de obras que fueron después superadas por producciones de más acentuada individualidad y demostrativas del encuentro verdadero de una nueva vía. Las «Canciones Castellanas» de Juan Orrego Salas, pertenecen a las mejores obras escritas en nuestra música nacional. Su calidad fué reconocida al ser incluida esta obra en los Festivales de Música Contemporánea de la SIMC. en Palermo, 1949. La posición estética de este compositor guarda similitud en algunos aspectos con la del joven compositor inglés contemporáneo, Benjamín Britten, de quien se ejecutó una obra en este mismo concierto. Por ello nos remitiremos al juicio crítico publicado en «La Nación» de Santiago, en el que al comentar las «Canciones Castellanas» dice lo siguiente: «Se ejecutaron en seguida las «Canciones Castellanas» de Juan Orrego Salas, para soprano y conjunto instrumental, y «Las Iluminacio-

«nes», de Benjamín Britten, para soprano y cuerdas. Consideramos «oportuno unir estas dos obras y examinar aunque sea brevemente su significación estética. El músico inglés y el chileno tienen de común, a nuestro juicio, el que rompen, cada uno en su medio, una atmósfera algo densa, un ambiente ganado por tendencias musicales demasiado apegadas a un lenguaje oscuro, erizado de complejidades. En Inglaterra era el sinfonismo germanizante de Elgar, Delius y otros; en Chile, o la vaguedad impresionista o la complejidad traída por el atonalismo y politonalismo. En Inglaterra, Britten, con treinta y seis años, entra a hablar un idioma directo, vigoroso, noblemente melódico, con gran riqueza de recursos; en Chile, Orrego, con treinta y un años, ha enseñado que es posible que un músico chileno cante y use armonizaciones claras, sin que esto le confunda con el odiado academismo ni menos con la acritud y aspereza sonora de quienes las creen sinónimos de modernidad. Por ello, pensamos que ambos músicos se unen en un hecho inobjetable en estos años de la vida musical de nuestro siglo: el abandono del experimentalismo, la vuelta a la emoción, el reencuentro de la técnica y el contenido espiritual en la música. Quizá si esta tendencia cultivada, sin previo acuerdo en diversos países del mundo, sea lo definitivamente «moderno» que se va formando como el aporte más señalado de nuestra época. La obra de Orrego es, indudablemente, una de nuestras mejores composiciones nacionales. Su mérito estético lo consideramos definitivo y como un paso seguro dentro de la renovación de los puntos de vista mantenidos hasta ahora entre nosotros, sobre lo que es o no es un lenguaje contemporáneo. Hay en las «Canciones Castellanas» un neoclasicismo del que surge poesía musical que, en su unión al texto literario, pasa por sobre ésta o aquella época, es decir, es música de la mejor lograda, pues vive por sí misma, sin sujeción a clichés pedantescos ni a tanteos experimentales que no corresponden a la formación espiritual de su autor».

«Las Iluminaciones» de Benjamín Britten, ejecutadas a continuación, mostraron las valiosas cualidades de creador musical que posee este músico inglés, hoy en día el más interesante valor musical de su patria y uno de los principales creadores mundiales en el terreno de la ópera actual. Sobre los textos de Rimbaud, Britten construyó una serie de breves trozos en que la unión de la voz y el acompañamiento da campo para exquisitas demostraciones de la fluidez y riqueza de su estilo. La soprano Clara Oyuela, solista tanto en la obra de Orrego como en la de Britten, ha sido insuperable en su tarea de valorizar inteligentemente no sólo el fraseo y las características de ambos estilos, sino la pulcritud de la pronunciación tanto del castellano como del francés. El último número del programa fué una versión del Concierto en Fa Menor de J. S. Bach, por la alumna del Conservatorio María Inés Becerra, joven estudiante que demostró ir bien encaminada en su aprendizaje instrumental. Dirigió los conjuntos Víctor Tevah.

OTROS CONCIERTOS

Rayen Quitral, la soprano chilena y destacada intérprete mozartiana, visitó Santiago y ofreció tres conciertos. En el primero de éstos entregó pruebas evidentes de que los progresos interpretativos alcanzados por esta cantante excepcionalmente dotada por la naturaleza, eran admirables. La justeza de su fraseo, la increíble afinación, se igualaban con la facilidad de emisión y de manejo de su voz privilegiada en extensión y volumen. Los demás conciertos la hicieron apreciar algo disminuída en estas cualidades, pero, una vez recuperada su salud, se la pudo escuchar en la forma verdaderamente irreprochable en que supo ganar las ovaciones que saludaron su presentación en la capital de su patria.

* * *

La joven cantante chilena Inés Pinto ofreció un concierto en la Sala Cervantes, con obras de Purcell, Mozart, Paisiello, Schumann, Fauré, Leng, Britten y Debussy, aparte de un grupo de autores latinoamericanos que comprendió a Lorenzo Fernández, Sánchez Málaga, Vizcarra Monje y la chilena Ida Vivado. La cultura musical de esta cantante le permite sacar todo el partido posible de las obras que presenta. El cálido timbre de su voz aparece manejado hábilmente y da la entonación y relieve estilístico adecuado a las diversas obras, cuyo acompañamiento estuvo a cargo de la eficiente pianista Elvira Savi.

* * *

Después de una prolongada ausencia del país, se presentó en la Sala Cervantes la pianista Flora Guerra. La discípula de Rosita Renard posee condiciones sobresalientes, especialmente en el aspecto técnico, que logran dar a su ejecución una claridad expositiva, llena de vigor y exactitud. La calidad muy cuidada de su sonido destaca en su ejecución y fué la mejor característica evidenciada de la interpretación de un programa con obras de Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, Debussy y los chilenos Leng y Allende.

* * *

Una de las entidades musicales privadas de mayor actividad es la Sociedad Mozart, de Santiago. Mantiene un coro mixto y un conjunto orquestal dirigidos por Jan Spaarwater, quien tuvo a su cargo la ejecución de un difícil programa que comprendió la Cantata 140 de Bach, el Concierto de Boccherini, para violoncello y orquesta, la Chaconne de Purcell para cuerdas, el Ave Verum de Mozart y el Concierto en Re menor para clave y orquesta de Bach. Tanta obra de responsabilidad fué en verdad un esfuerzo demasiado grande para el conjunto de aficionados, quienes cumplieron su tarea con grandes dificultades, a pesar de la labor destacada de los solistas instrumentales, Margarita Laslofy y el cellista Hans Loewe, y de los cantantes Sylvia Soubllette, José Menich y Pablo Sommer, solistas en la Cantata de Bach.

* * *

A fines del año pasado se formó en Santiago una nueva entidad artística, la Federación de Artistas, presidida por el compositor y pintor Carlos Isamitt. Este organismo que agrupa a numerosos músicos, ofreció como primera actividad un concierto de piano en homenaje a Federico Chopin. Actuaron en la ejecución de diversos trozos musicales del gran compositor polaco, los aplaudidos pianistas Hugo Fernández y Oscar Gacitúa, que figuran entre los más connotados intérpretes de la música chopiniana. En este mismo concierto la contralto Elha Fuentes estrenó cuatro lieder de Ida Vivado, sobre textos de Alberto Spikin, obras de atrayente lirismo y bien logrado interés sonoro, que acompañó al piano Hugo Fernández.

D. Q.

EDICIONES

PARTITURAS

BERKELEY. — «STABAT MATER»,
*para seis voces solistas y orquesta
de cámara.* (Ed. J. y W. Chester, Lon-
dres).

En una hermosa y finamente rea-
lizada edición, la Casa Chester, ha en-
tregado al público el «Stabat Mater»
de Berkeley, el compositor británico
que en gradual desarrollo ha ido con-
quistando una posición destacada en-
tre los jóvenes valores de Europa. Su
carrera, asociada muy de cerca a la de
Britten por amistad y ciertos rasgos
comunes en sus estilos, adquiere hoy
en la música inglesa un significado va-
lorizable en los múltiples aspectos que
ella envuelve de reacción contra cierto
tipo de convencionalismo imperante en
los músicos ingleses de las generaciones
inmediatamente precedentes. Britten y
Berkeley son exponentes de este im-
pulso renovador al que se asocian tam-
bién los nombres de Michael Tippett,
Edmund Rubbra, Humphrey Searle y
Alan Rawsthorne.

El «Stabat Mater» de Berkeley está
dedicado a Britten; talvez con ello el
compositor quiso hacer un homenaje
al colega y al amigo, con una obra ge-
nerada en el corazón del pensamiento
cristiano, del cual Britten siempre se
ha servido como alimento espiritual de
toda su obra.

Esta pequeña cantata, concebida pa-
ra el medio reducido de seis voces so-
listas con un conjunto instrumental
compuesto por flauta, oboe, clarinete
(clarinete bajo), fagot, corno, arpa, per-
cusión, dos violines, viola, cello y con-
trabajo, expresa con delicadeza y re-
finamiento, la intimidad ambiental del

texto litúrgico. La economía de me-
dios expresivos, tan característica en la
obra de Berkeley, se ajusta mejor al
espíritu de ésta que al de otras de sus
obras de mayor aliento, resolviéndose
en un tratamiento contrapuntístico
muy claro y siempre de un lirismo con-
tenido y acorde con la sobriedad reque-
rida en este caso.

En espíritu está más cerca de la sal-
modia gregoriana transplantada a la
polifonía por William Byrd, que a la
línea más elaborada de los renacentis-
tas italianos. No queremos decir con
ello de que Berkeley haya optado en
esta obra por un tipo de reconstitución
histórica, pese al hecho de que el
germen mismo de su creación pueda
conectarse con el estilo de la polifonía
sagrada de Inglaterra, influenciada por
los madrigalistas. Sin caer en adapta-
ciones estilísticas de otras épocas, Ber-
keley emplea lo tradicional con ánimo
de perpetuar ciertos principios inamo-
vibles, pero adaptándolos con inteli-
gencia a lo más genuino del pensa-
miento actual, tanto en lo que en él
pueda derivar de la técnica misma de
nuestros días, como en lo puramente
psicológico.

La nota «mi» desempeña en esta
obra el papel de eje tonal. Alrededor
de ésta giran toda suerte de series me-
lódicas, empleadas sin asomo de aca-
demismo, las que tan pronto adquieren
indiferentemente el sentido mayor o
menor, como también el del modo dó-
rico. Claramente planteada la existen-
cia de este eje al comienzo y al fin, por
un pedal «mi», parte del primero en
libre transcurso modulativo, para vol-
ver a éste en ciertos puntos dramáticos
culminantes como el «Pro peccatis»
(IV) y el «Virgo Virginum» (VIII), y
luego reincidir en éste en la coda ins-

trumental que sigue al «Paradisi Gloria», o sea al final.

Las voces a veces en conjunto y otras como solistas, están tratadas en líneas claras y lógicamente concebidas, lo que simplifica la labor de los cantantes frente a la libertad armónica del acompañamiento. Vale decir con ello, de que las diferentes partes vocales son fáciles de interpretar aun para un solista poco entrenado en la música moderna.

Rítmicamente, se mueve en grandes valores, adaptados a una estructuración perfectamente regular, aunque no simétrica, si se consideran los elementos temáticos en su integridad; o sea la barra de compás desempeña aquí sólo el papel de ayuda visual, como sería el introducirla en el canto llano.

La parte instrumental, a la cual no se puede considerar como sólo un acompañamiento puesto que rivaliza temáticamente con las voces, está tratada con exquisita variedad de matices colorísticos, aunque esto no parece ser preocupación fundamental en su autor, sino que más bien un simple resultado del moderno concepto de instrumentación con que ésta se ha enfocado.

En resumen, el «Stabat Mater» de Berkeley es una obra digna de ser considerada como un buen exponente de la música religiosa de nuestros días, incorporada al pensamiento actual y no una falsa reproducción de estilos añejos, a los cuales el arte sagrado de nuestros días parece apegarse sin razón que lo justifique.

J. O. S.

BELA BARTOK.—CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA. (Ed. Boosey and Hawkes, Londres).

La obra póstuma del gran compositor húngaro, ha sido editada en Londres, después de un arduo trabajo de interpretación y ordenación del manuscrito original, realizado por Tibor

Serly. Poco antes de morir el maestro escribió a William Primrose una carta en que le comunicaba haber terminado el borrador de esta obra faltándole sólo el trabajo puramente mecánico de escribir la partitura. «Si nada me sucede—agregaba más adelante—considero que en el espacio de cinco o seis semanas, ésta estará concluida». No le permitió el destino llevar adelante esta tarea, la que Serly tomó bajo su responsabilidad con la dedicación que su larga amistad y veneración por el músico, le hizo posible descifrar con precisión las páginas del manuscrito.

La composición misma no difiere en su estilo, de las ya conocidas entre las de la última época de Bartók. El carácter meditativo y simple del Tercer Concierto para piano se hace presente aquí, sin asomos de esa audacia que caracterizó a las creaciones de su juventud. Todo el acopio de una técnica formada al través de una vida completa dedicada casi exclusivamente a la creación musical, se hace presente en el Concierto para Viola, sin que ésta desempeñe en ningún instante una preocupación exagerada por lo meramente virtuosístico. Por el contrario, vemos aquí al mismo Bartók del «Concierto para orquesta», del tercero de sus conciertos para piano, y de la Segunda Sonata para Violín, con esa irrefrenable vena lírica, apasionada en lo que tiene de húngara y religiosa en lo que pueda derivar de ese sentimiento característico de sus últimos años.

La orquestación transparente no difiere tampoco de lo más genuino que a este respecto exhiben sus obras posteriores. Cuanto de esto fué realizado por Serly y cuanto por su padre espiritual no lo sabemos, pero en todo caso, si la fuente de origen no está en Bartók mismo, Serly ha sabido interpretar con acierto las intenciones evidenciadas por el maestro en otras obras de su misma época.

En el primer movimiento «Modera-

to», la parte de Viola, tratada dentro de un estilo claramente virtuosístico, exhibe todo lo más característico en la técnica de este instrumento, recursos que tan luego se amoldan al contenido temático mismo, como se apartan de éste en pasajes de carácter rapsódico y de arrebatado lirismo. La orquesta se mantiene en el papel de elemento puramente acompañante, con ocasionales incorporaciones a planos de mayor relieve temático. Excepcionales resultan en este sentido los fragmentos sinfónicos entre los compases 173 y 185, y el del 210 adelante; en el primero el instrumento solista abandona por completo el campo de acción y en el segundo, inserta ocasionalmente los contratemas breves que conducen directamente a una especie de «cadenza» que en precipitada escala descendente desemboca a una breve coda de carácter monódico, en el registro bajo de la orquesta.

El «Adagio religioso», segundo movimiento, nos coloca nuevamente ante el Bártok de los últimos tiempos: arcaico en sus melodías y de un controlado romanticismo en sus constantes alternaciones de consonancias y disonancias, a cuyo respecto no podría hablarse de resoluciones en el sentido clásico de la palabra, puesto que en su estilo éstas obedecen más bien a conceptos de tensión y relajación dramática. La misión de la orquesta en este movimiento obedece exclusivamente a este propósito, ofreciendo a la línea melódica del instrumento solista, ambientes armónicos, simples acordes o pasajes de figuración tremolada destinados a rodearla de atmósferas diferentes y contrastantes.

Un breve interludio «Allegretto» conduce al tercer movimiento, «Allegro vivace» donde el espíritu de la danza folklórica húngara surge de improviso en el ritmo de $\frac{2}{4}$ de la orquesta. Es éste el movimiento de mayor responsabilidad, y diríamos, complejidad vir-

tuosística para el solista. Creemos que a algunos fragmentos de éste se refería su autor al escribir a Primrose diciendo que era «probable que algunos pasajes probarán ser incómodos o tal vez inejecutables» para el violista. Descartada la última conjetura del maestro, la que imaginamos una broma, debemos asentir de que la aseveración hecha por éste es justificada. El pasaje en dobles cuerdas, en los alrededores del compás 200, aunque perfectísimamente posible para el instrumento, no deja de presentar dificultades si se considera la velocidad exigida. El «estilo virtuosístico» de la obra queda probado de pleno en este movimiento, el que no por este motivo decae en interés puramente musical con respecto a los dos primeros.

La obra en general puede considerarse entre las más importantes del difunto maestro, a la vez de ser un valioso exponente dentro del panorama general de la música contemporánea.

J. O. S.

MILHAUD: OCTETO PARA CUERDA (doble cuarteto). Ed. Heugel et Cie. Paris.

Dentro de la misma línea del «Kunst der Fugue» de Bach, del «Ludus Tonalis» o de «Ihn und Zurück» de Hindemith, Darius Milhaud entregó a la publicidad a comienzos de 1949 su «Octeto para Cuerdas», el que para hacer efectivo el «calambur» es a su vez la superposición de dos Cuartetos, los números catorce y quince en la lista completa de sus obras. Con ello el compositor ofrece una composición que encierra tres posibilidades: la ejecución por separado de cada cuarteto y la superposición de ambos en un octeto.

Heugel y Cie., dedicados desde hace algún tiempo a la publicación de la obra de este compositor, han editado

la presente en formato de bolsillo, ofreciendo al mismo tiempo en venta el material completo para su ejecución.

La composición escrita en tres movimientos de una duración total de quince minutos, es exponente genuino del estilo de Milhaud, derivado de un expresionismo que día a día acentúa en forma más notoria una derivación neo-clasicista. Si la última de estas inclinaciones pudiera ser atribuida a la influencia que el ambiente norteamericano haya ejercido sobre el maestro, en todo caso subsiste en él una vena musical muy cercana a la que compartiera con sus colegas franceses pertenecientes al grupo de los Seis.

A este punto, la influencia Afro-brasileña, que Milhaud recogiera durante su permanencia en Río de Janeiro como agregado cultural a la Embajada Francesa en esta ciudad, ha pasado a un plano algo distante en su estilo. No dejan de descubrirse, sin embargo, señas de su afición por ciertos elementos de extracción primitivista en el tercer movimiento «Vif» aunque ello pueda responder exclusivamente a la marcada inclinación rítmica que siempre ha sido atributo estilístico de Milhaud.

En su aspecto técnico, la obra comentada se adapta funcionalmente a una escritura instrumental bien típica al medio empleado. Sin asomos de una forzada simplicidad en la realización de cada parte, Milhaud sabe distribuir con propiedad entre cada uno de los instrumentos, la complejidad rítmica de su pensamiento, resolviéndose ello en soluciones parciales perfectamente posibles para un ejecutante de mediana técnica.

El tratamiento por separado en dos cuartetos, ha apartado al compositor de toda posibilidad de duplicaciones, con lo que obtiene una fisonomía perfectamente individualizada de cada una de las voces instrumentales. Sin embargo el politematismo que de ello debía necesariamente desprenderse, es sólo

relativo, puesto que domina un tratamiento rítmico de carácter fragmentario, que nunca resuelve en un verdadero trabajo de superposición de voces reales en el sentido melódico. Si en algún movimiento esta característica está evidenciada con mayor claridad, es en los dos extremos; en el central «Moderado» hay tentativas de elaboración contrapuntística concebida en líneas temáticas de mayor vuelo y extensión, sin llegar ello a dar la sensación de un trabajo que tal vez en Hindemith sería característico.

Armónicamente, la obra se mantiene con persistencia dentro de un tipo de politonalismo muy propio a Milhaud, o tal vez a los franceses que durante la primera guerra mundial vieron en ello una liberación del academismo imperante en este terreno. El mencionado recurso se produce especialmente en el Octeto de Milhaud debido a la dualidad de ejes tonales provocados por la superposición de dos cuartetos; y aun no son escasos los pasajes que resisten incluso ser analizados como superposiciones de tres y cuatro tonalidades diferentes. Son precisamente éstos, los que posiblemente durante su ejecución, puedan darnos la impresión de estarse empleando la técnica Schoenberguiana de los «Doce tonos», la que sólo persiste hasta el momento en que claramente ambos cuartetos estabilizan un eje tonal propio, o talvez común a ambos.

«El Octeto para Cuerdas» de Milhaud, dedicado a Paul Collaer, es una obra digna de ser conocida por el interés que encierra, aunque digámoslo con franqueza no puede tenerse entre las más valiosas de este maestro.

J. O. S.

HOPKINS.—PARTITA EN SOL MENOR PARA VIOLÍN SOLO. (Ed. J. y W. Chester. Londres.)

Poco conocemos de este compositor; le sabemos muy joven y su talento es

considerado por algunos de sus colegas ingleses como una efectiva promesa para la música de este país. La Casa Chester le ha ofrecido un lugar en su catálogo, el que hasta el presente han ocupado algunas obras corales, otras para piano, para canto y piano y ahora una Partita para violín solo.

Esta última se defiende de la aridez que en general tienen las obras creadas para violín sin acompañamiento, por el interés de su escritura instrumental. El «fugato» del primer movimiento, atestigüa no sólo un profundo conocimiento de las posibilidades del violín, sino que también un perfecto dominio de los recursos técnicos de la composición.

Una sucesión bien equilibrada de ambientes musicalmente diferenciados, constituyen los cinco movimientos de

esta obra, sobresaliendo entre éstos, el cuarto «Mesuré», que siendo el menos elaborado ofrece todos los atractivos de una monodia cantante altamente expresiva en su fraseología.

El empleo de la doble cuerda, recurso casi obligado en una composición de este género, ha sido enfocado con la prudencia necesaria como para no hacerse cansador al oído. Especialmente acertado, nos parece en este sentido, el agradable contrapunto a dos voces del tercer movimiento y menos placentero el cierto abuso de ornamentaciones armónicas del primer «Andante».

La «Partita» de Hopkins es una obra ampliamente recomendable para el violinista, tanto por sus conquistas instrumentales, como por el atractivo de su factura musical.

J. O. S.

LIBROS

A. DELLA CORTE Y G. M. GATTI.
—«DICCIONARIO DE MÚSICA»,
con un apéndice sobre Música y
Músicos de América, por Néstor R.
Oritz Oderigo. Edición Ricordi Ame-
ricana. Buenos Aires, 1949.

No hace mucho comenté en esta sección de la Revista Musical Chilena el «Diccionario Bio-Bibliográfico Musical», de Vasco Mariz, publicado en Río de Janeiro. Me referí extensamente al incremento actual de las ediciones y estudios sobre música americana, producto de un interés asimismo en aumento, y a la labor, cada día más seria desde un punto de vista científico, que los musicógrafos americanos realizan para satisfacer ese interés. Todos los conceptos expresados en aquella ocasión podrían ser repetidos en la presente, cuando, a tan corta distancia y con los mismos excelentes resultados, se pu-

blica un segundo diccionario que consagra a la música iberoamericana y a sus cultivadores una parte substancial de su contenido.

El Diccionario de la Música de los señores Della Corte y Gatti debe ser señalado como aportación capital en nuestro idioma, dentro del tipo de diccionarios breves a que pertenece. Este constituye un tomo, de cuidada y manejable presentación, con más de seiscientas páginas, donde se reúne una información al día, perfectamente orientada, resumen de un vasto conocimiento de las materias que abraza. Las lagunas que se advierten en obras similares en castellano, como la Enciclopedia Musical que se editó en Barcelona hacia 1934, aquí han sido salvadas, tanto en las reseñas técnicas, como en las biográficas o históricas. Es este Diccionario un meritorio compendio de obras considerables como el Grove's

Dictionary, el Lexicon de Riemann o la Enciclopedia de Lavignac. La traducción cuidadosa de los señores Ferrara y Lamuraglia, la revisión de los doctores Epstein y Leuchter, perfeccionan el libro original y lo hacen del todo adecuado para el estudiante o el aficionado a la música de nuestros países a quienes el trabajo se destina.

El apéndice sobre Música y Músicos de América del investigador argentino Néstor R. Ortiz Oderigo, complementa el cuerpo general de la obra, con estricta fidelidad al espíritu que la anima. El folklore, la historia, las instituciones y las personalidades musicales de las tres Américas llenan los artículos del diccionario con una documentación que por primera vez se ofrece abarcando tan amplio panorama. Limitaciones de espacio hacen por desgracia incompletos algunos artículos. Es particularmente sensible que las biografías de los músicos no contengan el catálogo completo de las obras estrenadas y unas líneas donde se sintetice el carácter en conjunto de su producción. Esperemos que en una nueva edición, que el éxito seguro de la actual hará próxima, esta deficiencia pueda ser resuelta. ¿No cabría quizás, ya que el trabajo básico y más arduo está cumplido, emprender la publicación de un diccionario de música y músicos americanos con la extensión que merece? Es labor que el señor Ortiz Oderigo cumpliría, por lo que puede juzgarse en este apéndice, de manera admirable y como muy beneficiosa contribución a los altos fines que se persiguen.

S. V.

J. M. COOPERSMITH.—«MÚSICA Y MUSICOS DE LA REPÚBLICA DOMINICANA», *Pan American Union. Music series N.º 15. Washington, 1949.*

La presente monografía es la tercera de las consagradas por la Unión Pana-

mericana a la música de los países hispanoamericanos. En las dos anteriores, se consideró la música moderna de Chile, por el autor de esta reseña, y la de México, por Otto Mayer Serra.

«Música y músicos de la República Dominicana» se divide en dos partes esenciales: la evolución histórica y las manifestaciones del folklore. Esta última, ilustrada con profusión de ejemplos musicales, recoge los resultados de una investigación reciente. En 1944, el Dr. Coopersmith fué invitado por el Gobierno de la República Dominicana a visitar el país para clasificar y recoger materiales folklórico-musicales. Bajo la dirección del profesor norteamericano, se grabaron setenta y ocho discos de canciones y danzas populares y se recogió un variado instrumental y numerosas anotaciones, sobre las que se basa este trabajo. La triple corriente indígena, africana y española que ha contribuido, en complicado proceso, a formar el folklore dominicano es estudiada en sus manifestaciones puras y mestizas. Especies privativas del folklore isleño, como *el merengue*, *el pambiche*, *el carabiné* y *la tonada* son objeto de análisis detenidos, así como otros géneros de este mismo folklore en vías de desaparición. En este sentido, la información que el folleto encierra sobre *la tumba* o contradanza criolla, danza popular oscurecida a mediados del siglo XIX por *el merengue*, es en extremo valiosa.

El estudio histórico, contenido en la primera parte, abarca tanto a la música culta como a la evolución de los géneros populares. El reducido tamaño de estas monografías fuerza al Dr. Coopersmith a una estrecha síntesis, como tan magistralmente realizada. En poco más de treinta páginas queda expuesto un inteligente panorama de la música en aquel país, desde los primeros colonizadores hasta el momento actual. Particularmente interesantes son las manifestaciones de la música dominicana

en el siglo pasado; el fuerte carácter nacionalista que los compositores de aquella centuria imprimieron a la música artística sigue siendo uno de los rasgos distintivos de la escuela contemporánea, en la que se destacan personalidades como Esteban Peña-Morell, Juan Francisco García, Enrique Mejía Arredondo, Luis Emilio Mena, José Dolores Cerón, Ramón Díaz, Luis Rivera, Rafael Ignacio y Enrique de Marchena. En la joven generación, el sedimento nacionalista deriva hacia ambiciones más altas que el simple cultivo de elementos pintorescos, señaladamente en los discípulos del español Casal Chapí, como Ninón de Brouwer, Manuel Simó y Antonio Morel.

La edición de «Música y Músicos de la República Dominicana», como otros ensayos de esta colección es doble en inglés y castellano. El material fotográfico, excelente. El libro se cierra por una abundante relación de fuentes bibliográficas.

S. V.

MIGUEL ACOSTA SAIGNES.—«LAS TURAS». *Serie de Folklore. Instituto de Antropología y Geografía. Caracas, 1949.*

Con un preliminar del Dr. Julio de Armas, Rector de la Universidad de Venezuela, aparece este estudio, destinado a estudiar la danza folklórica llamada de «Las Turas», que el autor presenció en la población de Aguada Grande, situada al noroeste del Estado de Lara. Un trabajo preliminar de recolección musical había sido hecho por Juan Liscano en Barquisimeto, incorporando al álbum de Grabaciones que editara la Biblioteca del Congreso de Washington.

La monografía estudia de una manera documental, gráfica y musical esta curiosa danza, supervivencia de un rito agrario, que se emparenta con algunos

bailes que fueron comunes al área del Caribe y que, según el autor, tiene indudable origen americano, aborígen.

E. P. S.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR.—EL CARNAVAL EN EL FOLKLORE CALCHAQUI. *Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1949.*

Con rigurosa metodología que explica en un interesante ensayo sobre la teoría y la práctica del folklore integral, el autor, en que se reúnen los méritos de un espíritu científico, las dotes para la investigación y la gracia de un escritor, ha realizado una síntesis prolija del significado del carnaval calchaquí, en relación con el fenómeno histórico y universal que omprime esta fiesta. Para los propósitos especializados de esta Revista, señalaremos de preferencia el capítulo V, dedicado al carnaval mismo, en que se dan detalles sobre su celebración y significado. Hay descripción y estudio de instrumentos, principalmente sobre la *caja chayera*, de ascendencia incásica; sobre las coplas, cuya estructura se analiza, y sobre las vidalitas nocturnas. El libro tiene sabor vernáculo y al mismo tiempo, se proyecta sobre un elevado plano conceptual.

E. P. S.

ARTHUR HONEGGER.—«INCANTATION AUX FOSSILES». (*Edit. D'Ouchy, Lausanne, Suiza*).

En el movimiento musical contemporáneo ocupan sin lugar a duda un sitio importante los escritos literarios de algunos grandes compositores. Debussy, con su famoso libro «Monsieur Croche Antidilettante», los artículos y prólogos de obras teóricas y musicales de Hindemith, las conferencias de Stravinsky en la Universidad de Harvard, el libro de Constant Lambert «Music, ho!», los

de Copland, Milhaud, etc., constituyen un precioso aporte a los planteamientos estéticos de la música de nuestros días. Siempre es el mismo problema que aflora en todas partes: la posición ideológica del compositor frente a un mundo que parece hecho para demostrar a cada paso a los creadores que ya no tienen sitio alguno en la historia de la música; es la lucha del hombre que impulsa el avance del arte en contra de la inercia, de la rutina y del comercio.

Arthur Honegger, el renombrado autor del «Roi David» acaba de lanzar al mundo un pequeño libro coleccionando artículos aparecidos seguramente en diferentes revistas o diarios y que tocan de una manera vivísima el problema de la música contemporánea. Comienza por declarar que estaba resuelto a ser uno de los músicos que no escribe sino música y esto por dos razones: porque detesta escribir y hacer exhibición de sus opiniones, y porque cree que la crítica no tiene a la larga otra utilidad que dejar constancia, para las generaciones futuras, de las barbaridades que se profieren sentenciosamente acerca de las obras musicales. Sin embargo, hay algo que ya no puede soportar y que le obliga a mojar su pluma «dudosa e inhábil en el tintero de una firme convicción», y esto es la necesidad de combatir los prejuicios que están aplastando la música, y haciendo creer que es menester que una composición sea centenaria para poder gozar de la consideración humana. Señala el absurdo hecho de que, mientras en todas las artes es lo vivo y lo que se crea lo que constituye la causa y razón de ser de la afición y del interés, en el dominio musical, es seguramente en donde «florecen con mayor lujuria, la rutina, los prejuicios, el gusto de lo retrospectivo y el terror hacia lo vivo».

El libro de Honegger [debería ser traducido en la mayor parte de sus capítulos y distribuido en primer lugar a los alumnos de los conservatorios. Ve-

rían allí que el problema tocado por el gran músico suizo-francés es un cáncer universal y es una desgracia que se cierne sobre todos los medios musicales de hoy día, fomentada por una curiosa combinación en que se han aleado la superficialidad, la pereza, la vanidad, la rutina, la populachería y el comercio. La música de los grandes maestros, la que todos veneramos por igual, es, con su difusión excesiva, con su repetición incansable, una lápida que amenaza sepultar la vida por cuyos fueros lucharon tan denodadamente esos mismos grandes autores. Todo compositor que ha dicho «basta de sinfonías de Beethoven», ha sido señalado como un peligroso iconoclasta, y mirado con sorna porque se supone que tal vez quisiera substituir sus propias composiciones a las célebres y definitivas y oficiales sinfonías de todos los conciertos del mundo... Honegger, beethoveniano de corazón, admirador profundo sobre todo de los cuartetos del gran maestro, fué, con escándalo, motejado de enemigo del «sordo de Bonn», de no ser sensible ante los «golpes del destino» de la quinta sinfonía o de la «apología de la danza» y demás majaderías que se han hecho dogmas de fe, en la banalidad de la gente a quienes, precisamente, no les importa nada Beethoven, sino en cuanto no renueva la comodidad del colchón sonoro en que están acostumbrados a dejar divagar sus pensamientos, y a solazarse en la modorra musical de una audición puramente vegetativa.

El libro de Honegger está lleno de picardía, y uno comienza a leerlo con el agrado enorme; parece a cada paso decir exactamente lo que uno habría querido y aun repetir conceptos que aquí en Chile, y en esta Revista, se han publicado más de una vez. ¡Los pianistas...! aparecen aquí con varios capítulos y con numerosas alusiones a la terrible inutilidad de los conciertos de piano, «espectáculo deportivo», que

más valdría reemplazar por carreras de saltos o por pruebas de competencia acrobática. El piano, como ya lo hemos dicho en cien ocasiones, es víctima de su propia riqueza; ya no es dueño de su destino, nadie se atreve a tocar si no va precedido de la propaganda de un producto de botica, y si no se toca exactamente lo que todos ejecutan, es el fracaso anticipado de una sala vacía y hostil en los poquísimos auditores. Arthur Honegger, piensa lo mismo que más de una vez hemos dicho en Chile: que habría que sanear la vida musical racionando la audición y prohibiendo por un determinado tiempo ejecutar un cierto número de obras que ya han dejado de impresionar por saturación. Junto al piano vienen los sacramentales programas del resto de los solistas, todos iguales, todos fastidiosos y fuera del verdadero centro de gravedad que deben tener: la música. Los conciertos sinfónicos no están fuera de este peligro rutinario y ya las asociaciones de conciertos, los mecenas y los administradores, están hace mucho tiempo en guerra con los músicos, que piden que este instrumento riquísimo no se fosilice y se endurezca en lo estereotipado. ¿Hasta cuando los «ciclos» y las audiciones continuadas de composiciones que no fueron escritas para tocarse en serie? ¿Qué habría pensado Beethoven si hubiera sabido que sus 32 sonatas, sus 16 y aun 17 cuartetos, sus 9 sinfonías, etc. iban algún día a aparecer ocupando conciertos organizados con la simetría numerada de un coleccionista? Y lo más extraordinario es que el público acaba por sugestionarse, y por no atreverse a protestar cuando se le indigesta de este modo con obras maestras que fueron, evidentemente, escritas para una apreciación aislada. Uno comprende semejante afán de enfilear obras, cuando se trata de un aniversario o de audiciones de tipo pedagógico, para conocerlas sin que falte una sola; pero, lo peor del caso es que, son los

empresarios los que inventaron estos «ciclos» reiterados y constantes que, por otra parte tienen la virtud de atraer multitudes y... de costar barato porque necesitan pocos ensayos o se cree que no requieren una preparación especial. Es decir, el comercio aleado a la tontería colectiva, al espíritu gregario de los que tienen la obligación, como decía Debussy, de escuchar la música «con la cara entre las manos o de poner los ojos blancos».

La parte final del libro está dedicada a un aspecto menos agradable y un tanto amargo: a las condiciones que imperan principalmente en Francia para dar a conocer o mejor dicho, para desconocer, toda la producción contemporánea y como para atajar por sistema el camino de los jóvenes compositores. Aquí Honegger habla con verdadero dolor que no se oculta detrás de las observaciones picarescas. ¿Qué debe hacer un compositor joven?, mucho mejores que se consagre a cualquier ocupación lucrativa que le tenga pensada su familia, que venda detrás de un mostrador, porque los contemporáneos «no tienen ninguna necesidad de música nueva»; tienen ya demasiada materia para digerir con Mozart y Beethoven y la voz de un joven compositor, es como el efecto que harían muchachos impertinentes que quisieran hacerse escuchar en una «docta asamblea de personas razonables y eruditas». El resultado es que los ingresos caerán vertiginosamente y hay que andarse con mucho tiento para dar la música nueva e «imponerla» con astucia, disimulándola entre grandes obras, que no se echan de ver demasiado, que no esté al principio ni al fin de un programa, porque la gente llegará atrasada o encontrará mil razones para dejar vacía la sala antes del fin del concierto. El panorama total de la música nueva que presenta Honegger es francamente lamentable. Uno piensa dónde están las autoridades artísticas

francesas que no abren los ojos frente a tan triste espectáculo; cómo el Estado no pone una mano férrea en algo que va en contra de la médula misma, del patrimonio intelectual de la Nación. Aquí no hemos estado lejos de muchos de estos problemas si, contrariando el gusto vulgar y los intereses comerciales, no hubiéramos luchado hace muchos años por abrir siquiera una puerta a la vida que avanza y a los jóvenes que tienen derecho a manifestarse. La tarea no es fácil y requiere circunstancias propicias que no parecen haberse presentado en el ambiente que en Europa gobierna la vida de los conciertos. El libro de Honegger deja la impresión que la música progresa y evoluciona más a pesar de la acción de las entidades musicales, que de la ayuda que éstas han debido en todo momento prestar. De todos modos, la obra comentada es de utilísima lectura, y merecería ser traducida y divulgada para edificación de muchos que tienen gran respeto por los nombres consagrados. Verán que los músicos, que los compositores, están en toda la redondez de la tierra llevando la bandera del arte como la llevaron en los siglos pasados. Son «la sal del mundo» musical y seguirán siéndolo.

D. S. C.

GEORGES BECK.—DARIUS MILHAUD. (*Heugel et Cie.*).

Se agrega al catálogo completo de las obras del Albert Roussel, realizado bajo

el patrocinio de la viuda de este compositor, el que Heugel et Cie. acaba de publicar de Darius Milhaud, realizado por Georges Beck. Como introducción a éste, el autor nos ofrece un estudio biográfico y analítico bien comprimido, atrayente en su contenido y de verdadera ayuda para el lector corriente interesado por la obra del músico. Algunas fotografías del maestro ilustran el pequeño formato de este libro, cuyo principal valor radica en el catálogo completo de las obras musicales y literarias de Darius Milhaud. En cuadros bien concebidos que se extienden a lo largo de ochenta y cinco páginas, se especifica número de opus, título, género, colaboradores, año de composición, estreno e intérpretes de cada obra. Es de lamentar el que se haya omitido la duración de éstas, dato que siempre presta una utilidad efectiva a quien recurre a este tipo de fuente informativa, con el ánimo de seleccionar obras para su ejecución.

Termina el pequeño libro con una lista en orden alfabético de las composiciones de Milhaud, especificando en una columna adyacente la numeración que corresponde a cada una dentro de la ordenación cronológica de éstos mismos.

J. O. S.

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS

D. Q. (DANIEL QUIROGA)
 S. V. (VICENTE SALAS VIU)
 E. P. S. (EUGENIO PEREIRA)
 D. S. C. (DOMINGO SANTA CRUZ)
 J. O. S. (JUAN ORREGO SALAS)

REVISTA DE REVISTAS

Tempo. Otoño 1949. Número 13. Londres.

The Life of Béla Bartók

Béla Bartók and Denijs
Dille

Béla Bartók: A recollection by his publisher

Ralph Hawkes

On Collecting folk songs in Turkey

Béla Bartók

Béla Bartók's Chamber Music

Mátyás Seiber

Bluebeard's Castle

Sandor Veress

The Music Review. Vol. XI. N.º 1. Febrero de 1950. Londres.

Music at the University

A. E. F. Dickinson

An Unknown Rossini Overture

Povl Ingerslev-Jensen

Richard Strauss, 1864-1949

Egon Wellesz

Fiddelesticks

F. Bonavia

Polifonía. Año V. N.º 38. Marzo de 1950. Buenos Aires.

Bach, Sucesor creativo

Corina H. de Lima

Tres Cincuentenarios Veristas: «Tosca», «Louise» y «Zaza»

Juan Andrés Sala

Tarrega

Joaquín Castella

The Musical Times. Vol. 91. N.º 1284. Febrero de 1950. Londres.

Alan Kirby

F. Bonavia

Round about Radio

W. R. Anderson

Gramophone Notes

W. Mc Naught

Letters to the Editor

On Buying a Square

Alec Hodsdon

Les Jeunesses Musicales de France

Alec Strahan

Christmas Week in Naples

Cynthia Jolly

Music in Israel

Peter Gradenwitz

The Musical Quarterly. Vol. XXXVI, N.º 1. Febrero de 1950. New York.

Editorial

Paul Henry Lang

The Violin and its Technique in the 18th
Century

David D. Boyden

The Music of Wallingford Riegger

Richard F. Goldman

Chromatic Trumpets in the Renaissance

Curt Sachs

«The Rivals»—Hawkins, Burney, and Boswell

Robert Stevenson

Current Chronicle

Reviews of Books

Polyphonic. Vol. IV. París.

La Composition à Douze Sons

Arnold Schoenberg

Aspects récents de la Technique de Douze Sons	René Leibowitz
Un Aspect des Problèmes de la Thématique sérielle	Bernard Saby
Technique de Douze Sons et Classicisme	Ernst Krenek
Schoenberg et nous	Frank Martin
A propos d'un trait «Expressioniste» de Mozart	Luigi Dallapiccola

Polyphonie. Vol. V. Paris.

Lettres d'un solitaire sur le sujet du Concert.	Luc-Andre Marcel
Métaphysique du Festival	Serge Moreux
Du plaisir musical	Gisele Brelet
Reflexions sur les origines du Concert parisien	François Lesure
Des salles de concert et de leurs problèmes acoustiques	Jose Bernhart
Un Musicien d'aujourd'hui, Jolivet	René Dumesnil
La Décentralisation musicale en France	Claude Rolland-Manuel
Les ensembles français d'amateurs	Arthur Manouvrier
Des Orpheons aux grandes Sociétés musicales populaires	

Ciap Information. N.º 15-16. Noviembre-Diciembre de 1949.

Notation de la musique ethnologique et folklo- rique

Revista de Estudios Musicales. Año I, N.º 1. Agosto de 1949. Mendoza.

A manera de Prólogo	Francisco Curt Lange
La Música en el Teatro porteño anterior a 1810	J. Luis Trenti Rocamora
La música vernácula y el Estado	Josué Teófilo Wilkes
Aporte para la emancipación de la música pe- ruana	Rodolfo Holzmann
La música popular de Méjico	Rubén M. Campos
Clasificación de los sicus aimarás	Antonio González Bravo
Machiluwñ. Una danza araucana	Carlos Isamitt
Xilografías para los Cantares de Cuyo. Ocho melodías sobre poesías populares, recopiladas por Juan Draghi Lucero, Música de Julio Perceval	Alberto J. Rampone
Música novelesca y novela musical	Alfredo Dornheim
Ricardo Strauss y Mozart	Johannes Franza
Fundamento científico de la armonía	Juan B. Fuentes
Capella Classica. Nueva y vieja técnica coral	Juan María Thomas

ULTIMA HORA

Estando en prensa el presente número de la Revista Musical Chilena, hemos recibido noticias sobre la presentación del pianista chileno Alfonso Montecino en el Carnegie Hall de Nueva York. El joven artista fué calurosamente aplaudido por el público y la crítica de esa ciudad. En el próximo número de la Revista Musical Chilena comentaremos este acontecimiento.

El cable de Nueva York trajo también la sensible noticia del fallecimiento del compositor alemán Kurt Weil. En próximas ediciones daremos cuenta detallada de la labor que le tocó cumplir al mencionado artista durante su permanencia entre nosotros.

Damos cuenta en el presente número de la publicación de la Revista de Estudios Musicales, editada por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo. Reservaremos para nuestro próximo número el comentario crítico de este órgano de publicidad, que inicia su vida bajo la dirección del destacado musicólogo Francisco Curt Lange.