



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA EN DISCOS
ANUNCIA LA APARICION
DE LAS SIGUIENTES
NOVEDADES:

J. S. BACH

LA OFRENDA MUSICAL.— Orq. Nac. de la Radiodifusión Francesa. Igor Markevitch. Dir.
*Disco Angel 47130.

A. BENJAMIN

FANTASIA ROMANTICA PARA VIOLIN Y VIOLA y

MOZART

SINFONIA CONCERTANTE EN MI BEMOL MAYOR.— Jascha Heifetz, Violin — William Primrose, Viola. Orq. RCA Victor — Izler Solomon, Director.
*Disco RCA Victor LM 2149.

CHOPIN

ESTUDIOS Op. 10 y 25.— Claudio Arrau, Piano.
*2 Discos Angel 47131-2.

GIORDANO

ANDREA CHENIER.— R. Tebaldi — M. del Monaco. Coro y Orq. de la Academia di Santa Cecilia, Giannandrea Gavazzeni, Director.
*Album de 2 discos London OL 311.

E. GRANADOS

DANZAS ESPAÑOLAS.— Alicia De Larrocha, piano.
*Disco Decca 37027.

HAYDN

CUARTETO DE CUERDAS.— Cuarteto en Do, Op. 74 N° 1. Cuarteto en Sol, Op. 77, N° 1. Cuarteto Juilliard.
*Disco RCA Victor LM 2168.

HAYDN

SINFONIA 92 (Oxford) SINFONIA 86 EN RE MAYOR.— Orq. Alessandro Scarlatti. Franco Caracciolo, Director.
*Disco Angel 47134.

MOZART

SERENATA N° 10 EN SI BEMOL MAYOR PARA TRECE INSTRUMENTOS DE VIENTO.— Solistas de la Orquesta de la Suisse Romande. Ernest Ansermet, Director.
*Disco London 38067.

PUCCINI

TOSCA.— (Opera completa). Jussi Bjoerling — Leonard Warren — Zinka Milanov. Orq. y Coros de la Opera de Roma, Erich Leinsdorf, director.

*2 Discos RCA Victor LM 6032.

SCHUMANN

CONCIERTO EN LA MENOR y TSCHAIKOVSKY

VARIACIONES SOBRE UN TEMA ROCOCO.— Pierre Fournier, cello y Orq. Philharmonia, Sir Malcolm Sargent, director.
*Disco Angel 47133.

WEILL-BRECHT

LA OPERA DE TRES PENIQUES. Liane — Coros y Orq. de Cámara del Estado de la Opera de Viena, Charles Adler, director.
*Disco Vanguard VRS 9002.

WAGNER

TANNHAUSER (Obertura).— Orq. Sinfónica de Viena, Rudolf Moralt, director.
*Disco Philips S 06063 R.

WAGNER

LOS MAESTROS CANTORES DE NURENBERG (Preludio).— Orq. Sinfónica de Viena, Rudolf Moralt, director.
*Disco Philips S 6063 R.

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES

MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA

UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

AÑO XII

Santiago de Chile, Julio-Agosto de 1958

Nº 60

R E S U M E N

EDITORIAL: Funciones elementales del folklore . . .	3
JORGE URRUTIA BLONDEL: Reportaje de un músico a Rapa-Nui	5
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: La poe- sía folklórica de Melipilla	48
ENTREVISTA: Violeta Parra, hermana mayor de los can- tores populares	71
IRMA GODOY TAPIA: Spoleto y el "Festival de los dos mundos"	78
Octogésimo aniversario de la fundación de The Folklore Society	98
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la compo- sición en Occidente. III.	100
CRONICA:	
XVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	125
XVII Temporada de Cámara	131
Temporada del Ballet Nacional Chileno	134
IV Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile	134
Recitales	135
Conciertos en la Universidad Católica de Chile	138
Temporada Lírica Nacional	139
ACTIVIDADES MUSICALES EN LOS INSTITUTOS DE CULTURA	140
LA MUSICA EN PROVINCIAS	143
NOTICIAS	147
NOTAS DEL EXTRANJERO	155
HEMOS LEIDO	162
PARTITURAS	166
REVISTA DE REVISTAS	169



FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

FUNCIONES ELEMENTALES DEL FOLKLORE

Habrá que recurrir a la vieja y debatida dualidad conceptual que se contiene en el término folklore, para ocuparnos de este tema.

De un lado, observaremos una disciplina cultural —Folklore— que busca afanosamente, su propia órbita de acción en el dilatado y complejo campo antropológico. Del otro, nos enfrentaremos con su objeto-materia-folklore como un cuerpo orgánico de hechos espirituales y materiales, los cuales, por intermedio de lo popular y tradicional, han logrado convertirse en bienes comunes de una determinada colectividad.

No es posible, con respecto al primer punto, extenderse en muchas consideraciones. Simplemente, la función trascendental que emana de él, consiste en poner en movimiento una metodología de investigación particular, apta para presentar, a lo largo de sucesivas etapas de labor, la descripción exacta y la interpretación adecuada de las manifestaciones concernientes a la cultura folklórica integral.

En cuanto al segundo aspecto, desarrollado por un comportamiento colectivo, libre y espontáneo, reconocible en todo un organismo vivo, formado por objetos, instituciones y prácticas, precisaremos algo más de acuciosidad.

El folklore, superando sus  r genes individuales, aunque no siempre olvid ndolos, se impone como un patrimonio de posesión común, donde un grupo, regional o nacional, pese a no observar en su totalidad una misma conducta folklórica activa, encuentra reflejados sus elementos mayormente distintivos. De aquí nace su gran función unificadora, que aglutina a los seres humanos, activando en forma práctica y justa, factores de tanta proyección social, como son el nacionalismo, patriotismo y democracia. Lamentablemente, ella actúa, en nuestro país, de acuerdo con el limitado conocimiento que sus habitantes poseen acerca de él. Y, al tocar este álgido problema, aparece la poderosa función didáctica del folklore, tan mal aprovechada entre nosotros, y que podría llegar a ser uno de los seguros caminos para ensayar una definición del hombre chileno en términos de su propia y más genuina cultura.

La comunidad y la tradición necesitan acondicionarse recíproca-

mente para conseguir una existencia normal: la tradición, depositada en gran parte, en las manifestaciones folklóricas, pero no de manera anquilosada, sino vital y presente, sustenta los valores más esenciales de la comunidad. Es por esto, que podemos aludir a la función conservadora del folklore, quizás la más destacada por los folkloristas, que no debemos apreciar sólo en cosas y expresiones susceptibles de extinguirse; antes bien en las características fundamentales y constantes de nuestra idiosincrasia.

Otras funciones secundarias, especialmente en el campo del folklore aplicado, se prestarían a variados comentarios. Sin embargo, baste por esta vez lo señalado, que, sin pretender un carácter de novedad, insiste en postergadas necesidades de la cultura nacional, y bosqueja un plan de futuras realizaciones.

REPORTAJE DE UN MUSICO A RAPA-NUI

*(Contribución al estudio del folklore musical de Pascua, con motivo
de un reciente viaje a la Isla)*

p o r

Jorge Urrutia Blondel

Tras lo que debió ser monstruosa y cósmica pirotecnia, los volcanes de la "isla más isla del mundo" apagaron sus fuegos.

Siglos incontables vieron enfriar y hacerse dulce el paisaje. Entonces fue posible que desde la vecina tierra de Hiva llegara un rey sabio y prudente: Hotu Matúa. Así, hubo huella de planta humana sobre lo que fuera escenario de cataclismo. Y el ambiente desolado y dramático, aún con aristas y monstruos de lava, sonrió con la maternidad de las semillas y conoció la primavera. Una epidermis pastoral, verde y lozana, cubrió en parte las negras y duras rugosidades de las suaves planicies. Hasta se atrevió a cercar y tapizar con modesta hierba las entrañas de los monstruos que vomitaran fuego. En la gran piel de elefante se abrieron nutritivos surcos, productos del afán del hombre, quien los hizo vivos para tener vida.

En otros siglos más —ceranos ya al nuestro— la lucha, la felicidad, la desesperanza, el dolor y el amor humanos, desarrollaron sus tramas habituales en el cuadro primitivo, mezcla de fantasmagoria, de lava negra y dulces floraciones vegetales. Las hubo, por ventura, también del espíritu; imaginación y ansia de belleza buscaron afanosamente a la piedra y la madera para plasmarlas. Allí la ensoñación se hizo materia. Esta nos deja aún asombrados.

Llegados los hombres, todo se pobló de Dioses.

Los "Aku-aku", los "Tatanes", el gran "Make-Make" y otros espíritus más, vagando por la isla, movían hilos y se mezclaban en el trasunto humano. Y éste, como siempre, no fue muy ejemplar.

En el gran tablado abismante y paradójal, donde siguieron conviviendo el espanto cósmico y oscuro con la dulzura de lo primitivo y agreste —amarillo y verde— otros pequeños cataclismos agitaron la comunidad. Esta vez, era el "homo sapiens" en su infancia de evolución el que los desencadenaba; violencias, luchas tribales, persecuciones y aun canibalismo fueron la ocupación de estos hombres-niños durante siglos.

Y por algo la isla fue denominada: "Te Pito o te Henua", es decir, el ombligo del mundo. Sus habitantes, que decían haber presenciado allí la Creación, conducían también la historia universal. ¿Cómo podían saber que en diversas esferas y latitudes, separados por muchas islas y mares lejanos, otros semejantes, con sólo diferencias de piel y rasgos, sumaban también su drama coincidente, en otro plano de vivencias?

Pero un día lo supieron. Pasmados vieron llegar con sus velas desplegadas, bien construidas y elegantes formas hechas para vencer al mar. Y conocieron a otros humanos. También supieron de su grandeza, mucho mayor que la suya y ya no fueron el "ombligo del mundo". Pero a esta grandeza de los admirados intrusos iba unida su codicia y procacidad. Muy pronto no sólo lo supieron; también vivieron sus tremendas consecuencias.

Luego se produjo un momento culminante en toda esta lejana tragedia. Varias circunstancias simultáneas empujaron hacia la crisis del horror. La peor de todas: infames incursiones de piratas venidos del Perú para embarcar, con engaño y fuerza, la carne humana que había de trabajar forzosamente en las guaneras. Cerca de mil pascuenses, incluso rey y sacerdotes, fueron esclavizados. Desenlace inevitable tras el regreso de unos pocos: enfermedades, muerte, desolación, exterminio de la última sangre real y aniquilamiento de una cultura. Entonces interviene una nación americana —la Patria nuestra—, que adopta a este tesoro doliente y empobrecido. Paralelamente se había estado gestando otro suceso de consecuencias trascendentales: la iniciación de una nueva era religiosa.

Los pascuenses, desgarrados en cuerpo y alma, caían definitivamente a los pies de la cruz.

Estamos en el importante 1866.

La historia de Rapa-Nui contaba ya con otro año señero: 1722. Entonces la nave de Roggween encontró al joyel solitario en los mares del sur y lo amarró al mundo. Y llegarían otros años decisivos: 1888, cuando es nuestro Chile quien lo amarra a su destino, y 1954, fecha en que arrebató Pascua a la explotación de la Compañía Williamson Balfour, y la entrega directamente a la administración naval.

Pero 1866 es fecha directriz: el fin de la "Era Antigua" o "Pagana" y el comienzo de la "Epoca moderna o Cristiana". Se ha convenido en fijar para ello precisamente ese año. En él muere Gregorio, monarca de corta edad, último descendiente directo de la dinastía real que fundara el gran Hotu Matúa, símbolo de todo ese pasado pagano, casi legendario. Su evocación, intentada para ser más completos, nos ha hecho caer en

tono lírico. Lo que sigue, históricamente menos esfumado y más objetivo, tendrá su reflejo en nuestra redacción.

El pequeño Gregorio, rey de Rapa-Nui pero con nombre cristiano, sintetiza por un instante la fugaz y algo exótica coexistencia de las dos épocas. Su muerte desgaja la unidad.

En la nueva Era, junto con la desaparición de Reyes y Dioses, se extinguen también muchas cosas: tradiciones, ceremoniales y ritos. De todo esto, sólo han podido reconstituirse jirones despedazados.

Quien más perdió fue la música.

Desde su descubrimiento, el día de Pascua de Resurrección de 1722, la Isla se ha hecho célebre como verdadero museo vivo y natural, con abundante y prodigioso material. Se han escrito centenares de libros, en los principales idiomas occidentales, para enfocar los aspectos de etnología, arqueología y antropología que ofrece generosamente Rapa-Nui, la más mimada entre todas sus hermanas isleñas de la Polinesia.

Afortunadamente, todos estos investigadores cuentan con la inapreciable ayuda que aporta la dureza y consistencia física de las piedras que estudian, algo gastadas por los siglos, pero siempre a su disposición. ¡Cuán diferente es el caso de quienes quieran estudiar algo tan impalpable como es la antigua música de la misma Isla! El "handicap" para vencer es casi insuperable tratándose de un arte del tiempo y no del espacio; algo que siempre "el viento se llevó", pues la cultura pascuense no alcanzó, como es obvio, a adelanto tan refinado como es la invención de un sistema de escritura del sonido. De haber existido éste, pudo convertirse también en un rompecabezas, semejante al de los "rongorongo", las famosas "tablillas parlantes".

Como no hay pueblo que no haya tenido arte musical, las manifestaciones del que hoy encontramos entre las gentes de Pascua, temperamentales y sensitivas, nos indican que debió haber sido especialmente importante y rico aquel de antaño.

De algunas de las esquemáticas e indirectas descripciones que hacen navegantes de siglos pretéritos, tales como: Behrens, Cook, La Perouse, Langle, Rollin, von Chamisso, etc., se pueden extraer inconexas noticias por lo menos de dos de los aspectos más importantes de la música primitiva que ellos aseguran haber escuchado en Pascua: el mágico-ceremonial-religioso y el relativo a la danza. Es indudable que las salmodias de los sacerdotes, a que se hace mención en tales descripciones, podrían ser el texto de algunas de las tablillas parlantes.

Nuestro propósito es referirnos ahora sólo al aspecto vivo y actual de la música pascuense, basándonos en el terreno firme de lo visto y oído

de manera personal y directa. Su único mérito residiría en ello, eliminando la construcción de teorías sobre teorías.

Para una ampliación del tema, o su estudio bajo otros ángulos, nos permitiríamos recomendar algunas obras importantes sobre la "Isla de los tesoros". Son especializadas en la materia y tratan de descorrer también el "misterio" musical de nuestra lejana posesión. Nos parece especialmente útil el estudio publicado por el profesor Eugenio Pereira Salas, aparecido en la Revista Musical Chilena N.os 17 y 18 y editado como separata.

Ahora, como simple antecedente, procuraremos resumir algunos conceptos de la antigua música pascuense en los siguientes puntos generales:

1º Es evidente que un pueblo dotado de las condiciones a que nos hemos referido debió crear toda la gama de la expresión musical que canta el amor, la pasión, el odio, la ternura maternal, la ferocidad guerrera, etc. Esto ha dado lugar a interesantes clasificaciones en diversas obras, entre ellas la ya citada. Naturalmente la música destinada a la danza en un pueblo polinésico que la practica hoy día con entusiasmo, y la destinada a solemnizar actos colectivos: ceremoniales mágicos y religiosos, infaltables en todo pueblo primitivo, deben contarse entre las que mejor debieron florecer allí. Tal vez por eso son los tipos de música más citados por los viajeros y navegantes de antaño.

2º Careciendo de todo otro material directo sobre dicha música, las únicas fuentes de información de que hoy disponemos serían: a) Las descripciones de estos conocedores de Pascua en su "época antigua". Sin embargo, ninguno poseía la especialización necesaria para que vagas descripciones pudieran sernos de utilidad. Tal es el caso de Pierre Loti, quien visitó Pascua y se refiere a su música en el libro "Reflejos sobre la senda oscura". Sus impresiones sobre esa música no difieren de las que siempre nos han dado los hombres de letras...; b) Las esporádicas referencias que sobre música pascuense nos han dejado autores modernos, más hombres de ciencia que músicos, insertadas en voluminosos libros de Arqueología y en base a algún material que han estimado como auténtico de siglos pasados (o por lo menos de la primera mitad del siglo XIX). Las han obtenido de cantantes populares contemporáneos. Tales cantantes, al permitir la anotación o grabación mecánica mediante retribución, les han asegurado que sus canciones son los últimos vestigios, conservados por tradición oral, de la antigua música pascuense. El autor de estas líneas prefiere mantener cierta reserva sobre tal fuente informativa, aunque sin negar rotundamente las posibilidades de estar equivocado. Conoció

directamente a los isleños durante un corto tiempo; pero el suficiente como para que —junto con bendecir sus cualidades de bondad, inteligencia y cordialidad— no deje de tomar en cuenta su fino, malicioso y picaresco humor natural para tratar con “continentales”, ávidos de curiosidades. Estas “Easter Island Curios” las obtienen en trunque por buenos jabones, cigarrillos o perfumes, exigidos por un refinamiento ancestral. El autor de estas líneas también fue “tentado” para anotar algunos sacrosantos vestigios musicales del pasado. Los escuchó y no le pareció que diferían mucho del folklore actual que estaba anotando. Si se ha equivocado, aquí lo confiesa. Pero, tómese también en cuenta que el día anterior, escuchó el sabroso relato de un formidable “descubrimiento” realizado por un eminente sabio nórdico que acababa de investigar antiquísimas ruinas en cierto paraje de la Isla. ¡Cuánta sesuda controversia existiría hoy entre arqueólogos distinguidos si, junto con el hallazgo que le “proporcionaron” los hábiles pascuenses en una cueva abandonada y supuestamente cerrada e intacta por siglos, no se hubiera encontrado en su interior la deposición fresquísima y flamante de una calabadura que ayudó a transportar estas “antigüedades”...

Una útil displicencia, agudizada por tan peregrino e hilarante suceso no le impedirá, sin embargo, al que esto escribe, seguir insistiendo en la urgente necesidad de realizar una investigación más profunda y prolongada en nuestra Isla joya. ¡No todo podría ser prefabricado por los vivaces isleños, ante la codicia de forasteros muy ingenuos!

3º Faltando, pues, todo material efectivo sobre la antigua música de Pascua y cualquiera que sean las características que se asignen a ésta, hay una que, sin duda, tiene que reconocerse como esencial: su origen polinésico de partida. Esto supone modalidades que no podrían, en sus rasgos esenciales, ser diferentes de las que distinguieron al arte sonoro floreciente en las otras islas del gran grupo oceánico, en su misma época. Tal vez esta aseveración sea un poco arriesgada, pero podría justificarse por la lógica; si algo tan importante como en lenguaje, literatura, leyendas y otros elementos se consideran comunes a este grupo geográfico a que pertenece Pascua, la música no tendría por qué exceptuarse. Acaso más que arriesgado, tal argumento podría considerarse “perogrullesco”, pero es el caso que, adelantándonos a lo que después expresaremos sobre su música actual, podemos decir que no existe fundamento para casi exigir que Pascua deba poseer una música de “generación espontánea”. Es inútil pedirlo a un conglomerado humano que, aunque muy aislado, arraiga profundamente en su raza madre. De ella deriva y a ella siempre mira —no obstante la alianza con Chile—

con una nostalgia que sólo logran apaciguar visitas esporádicas, aventuradamente arriesgadas sobre débiles balsas para alcanzar la siempre ansiada Tahiti... Lo importante fue la "aclimatación".

Si Hotu-Matúa, el gran fundador de la dinastía, trajo de esas islas cercanas la sangre humana y la semilla que habrían de proliferar, los artifices y los sacerdotes, ¿no pudo también, por decirlo así, traer semillas sonoras que luego se aclimataron y se "diferenciaron"?

Si la música actual de Pascua es aún polinésica, con mayor razón debió serlo la antigua. La prolija investigación para establecerlo sólo debería hacerse en condiciones de seguridad necesaria para que no suceda, en el terreno musical, lo que con aquel "descubrimiento" arqueológico, equinamente malogrado...

Complemento importante de todo deberá ser la recolección —aunque sea en forma de copias exactas— de lo que pueda haber disperso en muchos museos, relacionado con la arqueología musical pascuense, que podría considerarse descuidada o casi inexistente.

Como se advierte, hay demasiadas incógnitas en esta música. Todo necesita pronta aclaración antes que el esfuerzo resulte tardío. Comprendiéndolo así, varias instituciones estatales se han apresurado últimamente a realizar algunas investigaciones y recolecciones parciales del folklore musical pascuense. Sin embargo, ha faltado una centralización y ordenamiento, así como una expertización técnica de la cosecha, para llegar a conclusiones generales.

Fuera del aprovechamiento fonográfico-comercial de la música de Pascua, precisamente de la menos original, a través de versiones no siempre ortodoxas, no se ha tentado tampoco su "circulación" y aprovechamiento práctico para los músicos. Y sobre todo para la Escuela. Faltan transcripciones rigurosas, con el texto original y sus respectivas traducciones. También adaptaciones de todo orden, sean estrictas o estilizadas, muy especialmente versiones corales.

Tanta labor no podría hacerla mas que un músico dedicado exclusivamente a ella, previa larga permanencia cosechadora en la misma Isla, o bien, un equipo de varios colaboradores.

Es así que, cuando el "Instituto de Investigaciones Musicales", organismo dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, tuvo a bien designar al autor de estas líneas para que se ocupase de todos esos aspectos, el compromiso fue aceptado de manera que se tomasen en cuenta las restricciones inevitables. En el plazo de que se disponía, aprovechando vacaciones y que resultó sólo de 12 días de permanencia en Hanga-Roa, era posible comprometerse única-

mente a recoger, por medio de la grabación en cinta magnética, la mayor cantidad *posible* de material folklórico musical. Y en todo caso, el de la música *viva* o actualmente en circulación en la Isla, ya que para la *antigua*, en caso de subsistir, era necesario un plazo mayor, mejor equipo técnico y compleja dedicación. En relación con las inferiores condiciones y el escaso tiempo empleado, estimamos el resultado como relativamente halagador; se grabaron, en bruto, casi cuatro horas y media de cinta magnética, a las que debe descontarse algo, por varias razones. Este interesante material ha estado sometido pacientemente a los procesos antedichos con estricto criterio técnico musical, dentro de un espíritu de investigación universitaria, único mérito que podría asignársele. Pues nuestra fragmentaria labor debe considerarse sólo una simple contribución más: provisoria, parcial y muy modesta, en relación con lo que realmente debe hacerse.

El primer resultado lo entregamos a esta Revista, como primicia absoluta, desestimando muchas ofertas radiales y publicitarias que en estos casos suelen recibirse y conducentes más a la exhibición, en pugna con el serio espíritu que nos anima.

Lo hemos llamado "Reportaje" a fin de que se nos permita incluir mucho más de lo estrictamente técnico-musical y poder ofrecerlo al gran público en general, siempre ávido por conocer lo más posible sobre la Isla lejana y misteriosa. Reservamos la escueta exposición, especializada, con ejemplos musicales en pautas, para un estudio posterior, basado en este reportaje. Allí desaparecerá lo divagatorio, lírico y anecdótico a que no hemos podido renunciar en el presente artículo, cuyo estilo deliberadamente periodístico se imponía.

Mucho de lo escrito anteriormente sobre Pascua, en diversos aspectos incluso el musical, ha estado "envejeciendo" rápidamente. Es un reflejo de la rápida evolución de este pequeño mundo, que obliga a un constante "up to date". Igual cosa sucederá, sin duda, con el presente estudio, provisorio y valedero sólo para 1958, y acaso un poco más.

A fin de cumplir la honrosa e interesante misión conferida, nos embarcamos rumbo a Pascua en el transporte "Pinto", a mediados de enero del año en curso, sintiendo que emprendíamos una ansiada aventura...

Recién pasada el alba, naciendo limpiamente de aguas legendarias y tibias, cumplimos el antiguo ideal: tener Hanga-Roa al alcance de la visual efectiva y no al de la siempre renovada fantasía.

A ésta superó la realidad.

Casi diez días de navegación y las peripecias del arriesgado desembarco ya obtenían su compensación.

Entre extremos abruptos, una espléndida franja central de tierra baja (no ya la que se empina hacia elevados picachos en la asombrosa Juan Fernández, el eslabón obligado) surgía en extendido "cinemascope", con suaves lomajes a ambos lados. En uno de éstos, a la derecha, se insinúa el plácido sendero que conduce progresivamente a las alturas del Rano Kao, al volcán junto al mar, contiguo a Orongo, la antigua ciudadela santa.

El intenso verde de esa franja, que no esperábamos encontrar, es indicio del único conglomerado humano que allí se concentra para fustigar en común al agro mezquino en dádivas; la pequeña pero extendida Hanga-Roa con sus huertas y platanares, concentrando en sí toda la vida sencilla de Rapa-Nui. Incorporarse a ella es un festín suculento para todos los sentidos. El color, la atmósfera, hasta podría decirse "el olor" de todo esto es tan diverso de lo conocido, que podría, en primer instante, provocar casi un vértigo a los muy sensitivos. Las bellísimas nubes hacen estremecer a los fotógrafos. Estas... y muchas cosas más, los dejarán después extenuados.

Pero no es la descripción de tan intensa polifonía sensorial el objeto directo de las presentes líneas. Nos costará esfuerzos dolorosos cada renunciación que deberá hacerse...

* * *

Uno de nuestros primeros contactos con la música pascuense se verificó en ambiente religioso, con motivo de algo digno de verse y oírse; una *Misa en Hanga-Roa*. La grabamos casi completamente en cinta magnética. Contiene los cánticos y rezos de la comunidad, siempre muy activa. También el ritual y parte del sermón del Padre Sebastián Englert, venerable sacerdote bávaro que la ofició en el interior del viejo templo. De esta manera ganó la partida a las autoridades navales, empeñadas en hacer una espectacular Misa de Campaña al aire libre. El Padre Englert, director espiritual por cerca de veinte años en la Isla, es además un gran investigador. Ha clasificado cada piedra valiosa en su nueva patria de adopción y las ha descrito en su extenso libro "La Tierra de Hotu-Matúa". Oficiando en el interior del templo, facilitaba la labor técnica, mostrando así la comprensión de un investigador hacia otros.

Para ser realistas y sinceros debemos, sin embargo, manifestar que el "espectáculo" de dicha Misa supera al intrínseco resultado musical que de ella pueda extraerse.

Previamente, cabría recordar que en el puñado de islas diseminadas en todo el Pacífico Sur, se produjo en siglos pasados una especie de carrera confesional, espejo de los descubrimientos e incidencias coloniales. Misioneros católicos o protestantes, según el caso y el color religioso de la respectiva nación europea a que fueron perteneciendo estas islas, comenzaron a modelar las conciencias de Melanesia y Polinesia. Luego, empujaron a los Dioses y espíritus tutelares hacia bosques y abismos. Paradojalmente, naciones tan lejanas como Inglaterra y Francia fueron las más decisivas para formar remotas conciencias, cristianizando —cada una a su modo— a las más apartadas islas de la Oceanía. Naciones asiáticas, empero, más cercanas geográficamente, no esparcieron allí el budismo o la espiritualidad del Islam. La influencia de Tahiti, perteneciente a Francia, y la de las misiones venidas desde Chile, cuya figura central fue el venerable Hermano Eyraud, fueron decisivas en Rapa-Nui. Esta Isla, al adoptar el catolicismo, religión que le tocó por ese simple azar, lo hizo en forma decidida y profunda.

Después de su agonía social, que pudo llegar a un total y tremendo exterminio, el pascuense ha llevado bastante lejos su piedad. No parecería sino que quisiese contrarrestar tantos siglos de lo que, por oposición, ha llamado la “Era pagana”. Así, han querido desterrar de la Isla y de sus mentes toda huella de una época a la que, casi santiguándose, llaman también la de los “pecadores”. Mas, no por eso dejan de observarse rebrotes ancestrales en lo más íntimo de sus conciencias. Aún creen ver, por aquí y por allá, algún rezagado “Aku-aku” que hace morisquetas en los campos...

La nueva fe, sin antecedentes espirituales directos, forzosamente tenía que nutrirse de música religiosa importada y prefabricada. Relativamente afortunada fue la circunstancia de que esta procediese de un medio similar en idioma e idiosincrasia: siempre Tahiti. La actitud muy diligente que ha tenido para Pascua el Obispado de Papeete, se tradujo en la distribución de flamantes Himnarios religiosos, especialmente preparados para esa posesión francesa e islas circundantes. Son colecciones de cánticos y oraciones en idioma tahitiano, pariente del pascuense. Hemos tenido uno a la vista, el “Mau Himene katorika no te Vikario apotoro i Taihiti”. El párraco y las monjitas de Hanga-Roa han enseñado el texto y melodías principales a sus feligreses. El resto lo ha hecho la sorprendente musicalidad de éstos; los han “arreglado” a varias voces en forma tal, que abisma la intuición sustituyendo a la técnica; han introducido variantes en su melodía y aun en las palabras, para adaptarlas a su propia lengua. Pero como si esto fuera poco, han adaptado también a las letras

religiosas ya conocidas, las inconfundibles melodías, levemente disfrazadas, de cantos bastante profanos, escuchadas tal vez a marineros en juveniles solaces musicales con el gran compañero del mar: el acordeón. Así, y cediendo a la peligrosa falta de defensa contra la "melódica ambiente" de los barcos que los visitan, y a la que nos referiremos en otro acápite, han llevado inocentemente hasta cerca de los altares inefables melodías tales como la del vals "Sobre las olas". Con ligeras limaduras, muy pascuenses, nos ha sorprendido escuchar esta conocida pieza en la Misa de Hanga-Roa, transformada en cántico a la Virgen María. Es el "No te fanaura o María", infaltable en toda Misa de estos últimos años. Su primera estrofa es:

"O vai teio e hio mei.
Purotu mai te poipoi
Maria o te fanaura nei e hopoi
I te hihi no te Mahana Teitei".

Es el viejo truco de la "Messe de l'homme armé" redivivo de la manera más inocente en Rapa-Nui. Por falta de malicia musical, esto no ha inquietado mayormente al venerable Padre Englert y a las religiosas.

Obedeciendo a la métrica del verso, muy regular e incluso rimado, según los principios respectivos de su lengua, todos estos cánticos son absolutamente estróficos, de forma cerrada. En algunos hay versos que se repiten. También existe el tipo del Himno ("Himene"), con estrofas y coro. Entre estos citaremos al cántico a la cruz, de hermosa melodía: "Yorana te Tatauró" (Yo te saludo, Cruz). Agregamos "in extenso" el respectivo texto, a manera de muestra de todo un tipo de canciones similares:

Yorana te Tatauró
o Yetú iao rana
Yorana te tatauró
Yetu iao rana

Coro

Ya pinai ra
te mau reo
Yorana te tatauró

I to mau toha e faito
te marú to puairé

I rari tona toto
Note hinu hinu rehi

La canción citada es una de las más importantes del "repertorio" litúrgico de Hanga-Roa. También lo es el "Himene": Canto al Corazón de Jesús, a cuyos dos versos que se repiten, sigue el coro: "Jetú to Jehova here" — To té purete hoa mau — A mau i to matou mafatu — Ei hoa ei nao no te here". Este cántico, en el que se habla de un Jehová tan lejano a la tradición de Rapa-Nui, hace pensar en el invocado en los "spirituals" de los negros norteamericanos, igualmente ajenos al celeste conductor del pueblo hebreo. ¡Extraña consecuencia de injertos histórico-religiosos...!

Otras canciones dignas de citarse —igualmente infaltables en esta Misa— son: "Ahuró to ta tou noere", con la cual se inicia casi siempre la intensa participación musical de la comunidad; su letra es alusiva a la Noche Buena. También nombraremos: "No te avenete" y el "Himene" en honor al Corazón de Jesús y María, cuyo coro comienza con el verso: "Hoe a toto raua Matatu — No to tatou aroha — A taati to raua — I to oe iho Mafatu".

Descartamos de esta somera lista, por cierto no exhaustiva, algunos cánticos e himnos rutinarios, cantados en todo el territorio chileno, incluyendo este tan lejanísimo. Uno de los más escuchados es el "Himno a la Virgen del Carmen", que los pascuenses cantan en castellano.

Aparte de la Misa, no nos tocó presenciar alguna otra festividad o ceremonia religiosa especial, tal como bautizo, funeral o matrimonio. El calendario tampoco estuvo a nuestro favor para depararnos las posibilidades religioso-musicales de Semana Santa, Navidad u otra similar. Según informes, éstas dan lugar también a un despliegue no menos interesante de actividad coral, sumada a la litúrgica.

Extrañará acaso que, de todas maneras, no hayamos anotado o grabado, aunque fuese extemporáneamente y "hors saison", algunos cánticos religiosos populares correspondientes a tales festividades. A pesar de nuestras ofertas y ruegos, ni éstas ni otras canciones religiosas pudieron ser obtenidas de los integrantes del "equipo" musical vernáculo disponible, durante su colaboración en investigaciones fuera del templo. Invariablemente nos invitaban a escuchar allí, durante la ceremonia, lo que pudiera interesarnos. Según ellos, ninguna música religiosa debe cantarse fuera del sitio sagrado, ni aun para serias labores como la nuestra. La profunda fe de estas gentes constituyen verdadero ejemplo y lección para los continentales...

Por suerte la preciosa ayuda y comprensión del Padre Sebastián, nos permitió cruzar los húmedos y ennegrecidos muros de tabla de la vieja iglesia que construyera Eyraud, con los irreverentes alambres que comenzaban en un micrófono al lado del altar y terminaban en una ansiosa, casi glotona, máquina grabadora de cinta magnética. Sólo así pudimos captar, con las deficiencias técnicas y acústicas fáciles de imaginar, un poco del cantar religioso de los no menos religiosos hijos de Rapa-Nui.

La disposición de la comunidad dentro del templo ayuda al éxito del canto coral "a capella", gran especialidad musical de esta Isla y constante asombro para sus visitantes. Tal distribución es siempre constante. Las mujeres a la derecha, los hombres a la izquierda, en relación con el frente del altar. Los niños en las primeras filas, al lado correspondiente según su sexo. ¿Ha sido primitivamente una pundonorosa medida que estableció el Padre y las monjas o una práctica y sutil estrategia musical consciente de los isleños para que el canto a varias voces resulte más logrado? En realidad, parece que ambos motivos han obrado de consuno. La distribución resulta bastante efectiva, si se toma en consideración que una localidad pequeña como Hanga-Roa (no obstante ser muy diluida, ya que tiene tres "barrios") cuenta con la asistencia regular de feligreses al templo, casi siempre los mismos. Así, la "regulación", relacionada con número y equilibrio de voces, resulta preestablecida, como si los asistentes se dispusieran a dar una audición musical, junto con asistir al principal rito católico. Todo esto sería imposible en el templo de una ciudad grande.

A la primera división natural en globo: voces masculinas y femeninas, suele agregarse la subdivisión de alguna de éstas. Por lo general, es en las voces femeninas donde se produce una división más nítida en dos partes, originando así una versión coral a tres o cuatro voces, en unión con el grupo masculino. Este suele subdividirse menos.

La razón es que concurren más mujeres que varones al servicio divino. El fenómeno de la minoría demográfica habitual de varones en todo el globo es inverso en la Isla de Pascua, lo que ha sorprendido a los estudiosos. Sin embargo, éstos deben cooperar en labores de agricultura, pesca y faenas marítimas durante la estadía de barcos, permaneciendo dispersos y lejanos del centro poblado, o de la misma Isla. En este último caso están, sobre todo, los hombres de las nuevas generaciones, siempre ansiosos de conocer la Patria continental. Esto está ocurriendo cada vez más frecuentemente. Es el caso de muchachones en edad militar que cumplen —y con mucha eficiencia— los deberes de su servicio en unidades del continente, como soldados y muy especialmente como reclutas

de la Marina y de la Fuerza Aérea. Y digámoslo de paso, esta muchachada está provocando sin saberlo, de una manera intrascendente y sencilla, un fenómeno que será fundamental por sus consecuencias posteriores en la Isla. Cuando regresen a ella, contribuirán a apurar el cumplimiento de la eterna Ley: la de las diversas generaciones en pugna total, incluso en el orden artístico. Soldados y marineros pascuenses, en juvenil y eufórica licencia, estudiantes y otros elementos isleños, inadvertidos entre nosotros como tales, debido a su correcta presencia, su gentileza y excelente dominio del argot criollo continental, recibirán y hasta "impartirán" lecciones de rock-and-roll en algún dancing de barrio santiaguino o porteño. . .

Pero en la gran lejanía, a muchas millas de distancia y a diez días de navegación, sobre el gran transatlántico volcánico inmovilizado sobre los mares del Sur, las viejas madres y abuelas de Rapa-Nui aun entonarán rancias cantilenas, mientras hacen juegos de "kai-kai" con los hilos anudados en sus rugosas manos. Y luego, sin lecciones de Solfeo, sin laboriosas y sesudas tareas de Armonía u otras disciplinas técnicas, guiadas por su seguro instinto polinésico, su fina sensibilidad musical y una tradición que todavía funciona, harán florecer bello y extraño coral en las lóbregas y húmedas tablas del templo-barraca de Hanga-Roa. En el mismo que levantarán las rudas y angelicales manos de Eyraud, el sacerdote-mecánico, cuyas osamentas descansando a pocos metros de allí, deben temblar aún de amor por su gente isleña. Acaso tiemblen también de ira, con la misma ira de todo continental que, al visitar Pascua, vaya hoy día a conocer su iglesia. Pues en ella encontrará una especie de "Coda" de cemento, agregado a la venerable construcción frente a su pórtico, pegado a él y ocultando totalmente su perspectiva. El buen propósito del Padre Englert es contar con un templo mayor, debido al aumento de población. Pero debió elegir otro sitio, ya que tendrá que destruir la encantadora reliquia cuando el nuevo cajón de cemento esté listo. La bondad y santidad suelen estar a menudo en divorcio con el buen gusto. .

Los nativos lo conservan todavía. También la pulcritud. Esta, que se evidencia en su sencillo pero limpio vestir diario, y, sobre todo en el interior de sus habitaciones, se extrema en la tenida "dominguera". Al advertirlo y un poco ruborizados, regresamos corriendo a nuestras habitaciones para corregir la vestimenta, cómoda y deportiva, pero un poco "negliglée" para asistir a una misa en Hanga-Roa. Puestos más o tono, comparecimos luego, algo confusos, "ad altari Dei" y micrófono en mano. . .

Una grabación de la misa da fe de esa profunda religiosidad con-

ceptual y musical del pascuense, a que nos referíamos. Pero ¡hay que ver también a éste, fuera del templo y en humor de fiesta! Lejos de advertirse en ello una dualidad de carácter, esto confirma precisamente la unidad, en dos aspectos diversos pero complementarios. El común denominador es su personalidad temperamental y vivaz, en cualquier plano en que actúe. Tal vez sea algo arriesgado adelantarlo, pero a veces pensamos en el carácter de los gitanos. Por lo demás, siempre se ha evidenciado como fenómeno psicológico universal que las razas provistas de un profundo sentido religioso poseen, como contraparte, una "sensualidad" no menos profunda. Tal acepción debe tomarse en su más alto y puro significado: facultad de "sentir" ampliamente toda vivencia o estímulo interior o exterior. Esto no excluye totalmente aquí otros significados.

Todo llega a su más alta culminación en el "Sau-sau".

Si en la Misa el "espectáculo" musical es conducido por las mujeres, el del "Sau-sau" es asunto sobre todo de los hombres.

La palabra "Sau-sau" es, en realidad, el nombre de la danza-canción más en boga entre los isleños, durante los últimos años. Fue importada de Tahití. Como se canta y se baila repetidas veces en cada reunión familiar, su nombre —verdadero neologismo pascuense— ha servido por extensión para designar la fiesta misma, que se ha identificado con él.

Naturalmente, también hay fiestas al aire libre, con motivo de algún "curanto" u otra reunión colectiva en el campo o playa. Estos curantos cuyo procedimiento es similar al araucano, fueron conocidos desde antiguo, con la variante de que carnes, mariscos y pescados se envuelven en enormes y tiernas hojas de plátano.

Sin embargo, el verdadero "Sau-sau" tiene lugar en interiores, comenzando al atardecer o en la noche. Sin perjuicio de las celebradas durante el año, "entre soi", estas tertulias se organizan en gran número durante los días de permanencia de algún buque visitante, en honor de los forasteros y para fraternizar con ellos. Son los grandes momentos para los pascuenses, quienes interrumpen su rutina y aislamiento de meses para rivalizar en su celebración. Muchos suspenden durante días sus faenas habituales. Los visitantes podrían sentirse tentados de encontrar ¡por fin! la Isla en permanente estado de fiesta, sin la "maldición" del trabajo. Felizmente no es así. Tal estado eufórico se agudiza, en forma transitoria y artificial, mientras hay barco a la vista. Luego todo vuelve a la normalidad.

En estas ocasiones el sentido del buen humor y la hospitalidad cordial de los isleños se expresa ampliamente. Abisma y alegría encontrar aún, en algún punto de la tierra, gentes sin problemas y sin complejos,

naturales y sencillas, librándose al placer de convivir entre sí y con lejanos visitantes, sin que nada molesto y violento perturbe el acto social. Es también algo para envidiar.

No hay discusiones sobre política, pues ésta no ha envilecido aún la tierra de Hotu-Matúa. Tampoco preocupan lejanas guerras y revoluciones, escándalos sociales y financieros, u horripilantes crímenes de arrabales metropolitanos. Tampoco se discute de fútbol... Sólo queda una cosa: hacer música y disfrutar ampliamente de su ritmo, viviéndolo.

Esta es la razón de que citemos tan amplia y especialmente un "Sau-sau", aunque no sea intrínsecamente una real y sosegada fuente de investigación musical. Lo confirmamos después de oír la grabación magnética que, en forma inadvertida, realizamos en alguno de los más típicos y sonores "Sau-sau" de que haya memoria y al cual fuimos invitados. La cinta refleja sólo el alegre y confuso bullicio de la fiesta que comienza a animarse poco a poco con un lento crescendo que hace pensar en el "Bolero" de Ravel, hasta terminar en el más dionisiaco homenaje al ritmo musical que pudiera imaginarse. El tañido de las manos, el acento sordo y vibrante del "Kauaha", los gritos y risas de animación ahogan a las guitarras o a algún solitario acordeón. También hace estruendo el zapateo de los bailarines. Estos son al principio jóvenes y agraciadas parejas locales, duchas en la danza al estilo pascuense. Los forasteros o "continentales", como siempre se nos llama, observamos cuidadosamente los encantadores y novedosos detalles de la sencilla "coreografía", que no es otra que la trasplantación más o menos fiel de modalidades tahitianas. Tanto el varón como su dama bailan sin enlazarse, manteniendo casi rígidas las piernas, pero imprimiendo una gran movilidad, ondulante y graciosa, a todo el talle, desde las caderas. Las manos se colocan sobre éstas o toman ocasionalmente en el aire las del partícipe, para hacerlo girar. Los brazos, por momentos estirados hacia cada lado y en el mismo sentido, quedan paralelos: uno cruzando el pecho, realizando también graciosas ondulaciones que llegan hasta las manos, o bien, muy levantados, haciendo las ondulaciones en el espacio, como en movimientos de natación. Los pies golpean fuerte e isócronamente el suelo, ayudados por la fuerza que presta la rigidez de las piernas.

La "orquesta" se compone casi exclusivamente de guitarras, más algún acordeón ocasional. El ritmo lo acentúan el infaltable "Kauaha", el tañer de las manos y los gritos de los contertulios. Estos lanzan continuamente expresiones de aprobación, casi de éxtasis, cuando no de tono un poco picaresco y procaz. En tal caso son los varones que celebran la gracia de alguna hermosa participante, ¡por suerte, todo esto en

idioma pascuense, ya que asisten también damas, "continentales" a tales fiestas!

¡Kapa ihil, ¡Nehe, nehe!, se grita también a menudo. Y esto sí que es perfectamente traducible: ¡magnífico, hermoso!

La magia del momento es tan grande, la insistencia de los isleños tan apremiante para que todos participen en la inocente orgía de ritmos, que los forasteros van cediendo poco a poco. En medio de la risa, comienzan a ensayar las nuevas modalidades coreográficas polinésicas con una falta de gracia y rigidez, que los laudables esfuerzos aumentan más el regocijo general. Puede figurarse el cuadro: severos funcionarios de la marina o de la administración civil, ingenieros, tasadores, miembros de alguna Caja de Previsión santiaguina, agrimensores y sesudos arqueólogos intentando tanta gracia imposible. Por cierto también señoras de algunos de éstos, o alguna otra dama continental.

Asimismo, un Secretario de Facultad Universitaria, para no desentonar y urgido por todos, terminó por ceder. Ensayó las gráciles y encantadoras ondulaciones de las danzas de los mares del Sur con el mismo éxito y resultado que si lo intentara un arcabuz. De su expresión, entre desconsoladora y festiva, sólo podemos dar fe por su reflexión en un espejo, detalle que delata la identidad del funcionario. Por suerte el Decano respectivo, distante a varias semanas de navegación, jamás podría verlo. Ni saberlo...

Y todo este frenesí en una temperatura tropical, mitigada con sólo jugo de piña en agua, la bebida de la cordialidad en la Isla.

¿Cómo sería el espectáculo —nos preguntábamos— si se hubiese hecho uso del alcohol, como es usanza para tales casos en las fiestas continentales? Los pascuenses parecen no necesitarlo, pero desgraciadamente lo añoran y lo buscan. En algunas de estas fiestas se filtran, como preciosísimos regalos de los forasteros, algunas botellas que logran burlar la "aduana", establecida allí únicamente para este ítem. La ley seca, con gran acierto y previsión, rige severamente en Pascua. Podrían imaginarse los resultados de un abundante alcohol furtivo en los "Sau-sau". Sin embargo, sería en cierto modo justificable, dada la calidad de los comestibles que se ofrecen; algo digno del más suntuoso restaurant santiaguino, pero bastante habitual en Pascua: langosta, pollo, piña y bananas. Pero, ¡ay!, tanta suntuosidad contrasta con algo trágico y simple: la falta de agua. Tal elemento por su escasez, es más precioso que aquellos manjares. Y naturalmente muy necesario en este clima. En todo caso, con o sin alcohol, los pascuenses ofrecen aquí nuevas lecciones a los "continentales"; jamás un enojo, una riña

ni un desentono. Y los problemas galantes se arreglan... con toda galantería. Por nada hay discusión desagradable. En la Isla no existen calabozos, policías ni juzgados; todavía no los necesitan. Se baila indistintamente con él, o la dueña de casa o con quien hace de cocinera o cocinero. Pues hay reales dificultades de demarcación entre "clases". Existe una especie de nivelación real y absolutamente democrática, derivada de algo muy sencillo: nadie es realmente pobre. Y de algo muy importante: el dinero efectivo no circula. Las funciones modestas las realiza indistintamente cualquiera, según las circunstancias o la eficiencia.

No es raro, pues, que al entrar a la cocina en demanda de un nuevo jugo de piña, veais revolver las ollas a algún descendiente directo del Rey Hotu-Matúa.

El real valor del "Sau-sau" está en la oportunidad que brinda de vivir algunas horas en una auténtica atmósfera pascuense, con mayor interés humano que musical. La casi totalidad de lo bailado pertenece a esa atmósfera, pero con coreografía sencilla y única, ya de tipo "salón". Las excepciones son debidas siempre al gusto bastardo y estupidez de "continentales", incapaces de apreciar el matiz de lo autóctono, por "diluido" que ya se encuentre. Estos exigen corridos mexicanos, cantos y bailes antillanos y yankees o algo similar. Algo así parece una monstruosidad imposible, pero lo hemos presenciado. Funcionarios aparentemente razonables o damas snobs, que nunca debieron pisar esa tierra, son los habituales personajes de estas hazañas.

Lo peor es que los nativos son capaces de complacerlos en forma bastante perfecta. Cada día lo irán haciendo mejor...

Y esto es cuanto podemos decir *de cuánto presenciamos en materia de Danza sobre el suelo de Pascua*. Es posible que no sea lo único. Una investigación más prolija podría descubrir, o reconstituir, algo de mayor alcurnia o añejez. Pero lo dudamos. Si hay algo que realmente parece haber desaparecido aquí, son las danzas más antiguas o relativamente modernas que puedan considerarse típicamente pascuenses y realmente folklóricas, si es que alguna vez las hubo.

Los isleños de hoy, que además de "pecadores" llaman "indios" a sus antepasados de la Era pagana, parecen avergonzarse muy especialmente de sus danzas. Tal vez porque les evocan actos de barbarie, desenfreno o idolatría. También les recuerdan vestimentas (o falta de ellas...) unidas a ornamentos, armas y arreos primitivos, plumas y otros detalles, que más bien han deseado olvidar y substituir por buenas camisas (¡ojalá de Nylon!), jabones, perfumes, cigarrillos ru-

bios y hojas de afeitar... Y todo lo consiguen por trueque, con los visitantes chilenos o los "gringos" de suntuosos barcos de turismo, que no escasean por aquellos mares.

¡Cuánta nueva desilusión para quienes se empeñan en seguir creyendo en una Rapa-Nui de oleografías y postales de baratillo, con danzas rituales, eróticas o mágicas, al lado de los moais, o por lo menos con tenidas semejantes a las hawaianas y tahitianas, bailadas por hermosas doncellas llenas de flores, en medio de escenarios apropiados para turistas, de acuerdo con las versiones de "noticiarios" de cine. Si esto, real y auténticamente existe aún en otras Islas de Oceanía, no es el caso en la de Pascua, más sobria aunque siempre alegre.

Y también lamentaremos mucho destruirles a los románticos y literatos de folletines, toda la caterva de bellas princesas, feroces guerreros, doncellas sagradas, etc., que han seguido coleccionando sus imaginaciones en la "sección" Rapa-Nui. Vagamente, pero un poco dudosos, "queríamos" equivocarnos en nuestros presentimientos de no encontrar tanta maravilla, luego de abandonar la nave.

No nos equivocamos. Nada de eso hay ya, desgraciadamente. Sin embargo, un buen catador, apenas pisa la Isla, no piensa más en ello. Es tan inesperadamente hermoso cualquier detalle descubierto en cada paso, *que la realidad supera a toda esa fantasía novelera*, y llega a la conclusión de que Rapa-Nui, a pesar de todo, es una Isla realmente fascinadora, con realidades que compensan a todo folletín.

* * *

Antes que los gallos de Hanga-Roa hagan su innecesaria "réclame" del alba —que no ha menester pregonarse en tan bellos mares— y ebrios aún de ritmos (¡por suerte sólo de ritmos!), los contertulios del "Sau-sau" comienzan a dispersarse por las callejas. Numerosas luciérnagas de artificio: las linternas a pila que deben suplir la falta de alumbrado público, buscarán afanosamente los senderos. Las guitarras, tibias aún por tanta intensa faena, extraeran a su cordaje todavía un zumo sonoro que se va debilitando en lejanías.

"¡L' île joyeuse" ha tenido una nueva noche de felicidad! Y ha sido por la música y el ritmo.

Pero los nativos gustan de hacer estas fiestas en los interiores. Es algo incomprensible debido a lo cálido de la atmósfera. Cuando, por fin, volvemos a la realidad, bendecimos el aire, que ya comienza a ser tibio y enjugamos nuestra transpiración. Entonces somos conscientes

de ella. Esto sería ridículo decirlo en otra ocasión, pero no con motivo de una de estas fiestas en Rapa-Nui, donde la siempre eterna contraparte de la felicidad está representada aquí por el mal que desgajó las carnes de Reyes y Profetas del Antiguo Testamento. Alguien demasiado aprensivo, un "continental", por cierto, nos atormenta ahora —recién ahora— recordándonos que en el encierro de las habitaciones y en la agitación de la danza, también los contertulios de la Isla han enjugado sus sienes y sus manos húmedas, que han bebido en nuestros vasos y que inadvertidamente nos han tocado. Explota más aún nuestros vagos, quizás erróneos, conocimientos médicos sobre la materia y dictamina: si bien todos parecían saludables, tal vez podrían guardar escondido el terrible mal; o tenerlo latente, porque en sus casas alguien lo padece o porque han visitado últimamente algún pariente en el leprosario...

Sí, el leprosario; palabra tabú en la Isla feliz.

Y ahora, tras el "Scherzo molto vivace" que antecede, concédasenos un "Lento e mesto".

* * *

Siempre decimos la frase desafortunada o estúpida para defendernos de algún temblor o terremoto íntimo. La nuestra, además, fue cruel. Pues alguien dijo a la hora inenarrable de la siesta pascuense: ¿Qué harás hoy día?

Nuestra contestación no podía ser más irreverente: "tomar el té en el leprosario; las monjitas ofrecen un excelente té".

¡Cuánto divorcio con nuestro real pensamiento! Sabíamos que ante la incertidumbre y el dolor no se puede tomar excelente té... Pero tampoco teníamos temor. Lo demostraba nuestra determinación irrevocable de incluir también el leprosario en nuestra visita a la Isla. La real intención no era por cierto la de la "frase", sino llevar obsequios personales a los pacientes y aprovechar la ocasión para las más convincentes fraseologías del consuelo.

En completa soledad, sin guía, iniciamos a pie nuestra voluntaria angustia. Esta comprendía en su largo itinerario el llamado cementerio nuevo. Algo inenarrable para quien tenga nervios más activos que un Notario de provincias. Todo es allí simple, pobre, dulce y tremendo. Algo verdaderamente mistralesco. ¡Oh, si la gran elquina hubiese conocido esto! El cementerio "más cementerio del mundo", es sólo una pequeña planicie circunscrita por las eternas pircas negras y

bajas; un "corralito" de muertos al lado del mar, el tibio mar del Sur que invita más bien a la vida. Porque irreverentes oleadas de vida, de terrible y estimulante vida salina inundan el camposanto. Pequeñas crucecitas, emergiendo de la hierba, indican la inefabilidad eterna de quienes también la tuvieron temporal en esta Isla idílica. Y algo estremecedor por su simplicidad: una sola gran cruz central, de vieja piedra burda y porosa. Allí está tallado el desideratum de la vida, la sola palabra, pero himno completo y justo para aquel sitio: "PAX".

Todo invitaba a arrodillarnos con humildad y pedir, sobre minúsculos pastos, la gracia de merecer el gran reposo en un sitio como éste.

Seguimos la ruta con paso apresurado; la tarde avanzaba, amenazando con componer un cuadro, acaso hermoso, pero horriblemente truculento: entrar a un leprosario de la Oceanía en el crepúsculo.

Cuando llegamos al sitio que se anunciaba trágico, comprobamos que casi era idílico. Situado en medio de una de las raras manchas de árboles que se ven en Rapa-Nui, está circundado por chacras y plantaciones a orillas del agua luminosa. Las cultivan los leprosos. Una veintena de ellos estaba aún en la puerta, por haber despedido a un visitante. Entregados con prudencia nuestros modestos obsequios; cigarrillos, "mona-mona" (confites), intentamos nuestras palabras de consuelo.

Pero esta gente es terrible, no por su mal, sino porque siguen siendo hondamente pascuenses y polinésicos, a pesar de él. Aparte de algunas quejas por falta de intensidad del tratamiento médico, manifestaron, en diversas formas, fe en su curación y en la vida. ¿En qué vida? ¿En la muy simple y paradójica para aquel sitio que los rodea: mares hermosos, al lado de cuyos altos acantilados sería fácil tentar el suicidio? ¿Fe en las semillas que siempre germinan, pulcras y santas, aunque las siembren sus impuras manos? Todo esto resulta impenetrable. Y, para colmo, siempre la música. Sí, la música. Por esto nos referimos, tal vez algo dilatadamente, a esta formidable aventura de nuestra vida. Una guitarra también "florecía" en aquel tétrico medio humano. Muñones adoloridos, dedos deformes, pero espíritus completos y valerosos le arrancaban sonos vitales a su cordaje. Sabedores de mi oficio, extremaron su técnica. Y nos deleitaron con una serenata. Tal como suena: una serenata. Aquí el musical pascuense también cantaba. Pero no de dolor; simplemente cantaba...

Todo esto ya era demasiado.

Agradeciendo el consuelo que "ellos" nos prodigaban, un poco avergonzados y bastante confusos hemos arrastrado, ahora más la mente que los pies, durante otra hora y media de camino solitario en demanda de la aldea.

Al lado del mar vital, respirando su sal y su sol, mientras cruzaba nuevamente el cementerio en medio de las ya inevitables vaguedades del anochecer, las que agigantan los monstruos de lava de la playa, inundado con oleajes de tanta vida y de tanta muerte en vida, un músico continental ha meditado y aprendido mil cosas fundamentales en la excursión más fantasmal de su existencia.

* * *

Vueltos a realidades y labores, toda la esperanza se concentró en las posibilidades de provocar "sesiones" musicales dirigidas. Pensábamos que esta fuente de investigación sería más intrínsecamente fructífera que la alcanzada en la Misa o en el "Sau-sau". Algunas de estas sesiones fueron destinadas exclusivamente a grabar en cinta magnética; otras a hacer preguntas e investigaciones verbales a los componentes del conjunto y otras a anotar el texto original de las canciones, en previsión de traducciones posteriores. Todo esto requiere tiempo y paciencia. Los pascuenses hablan muy imperfectamente el castellano y no encuentran siempre los términos exactos que deseáramos en sus explicaciones. La notación misma no es fácil al comienzo. Fuimos rápidamente adquiriendo, empero, alguna técnica en la escritura de tanta sílaba corta, siempre una consonante y una vocal o dos vocales seguidas. Todo esto nos suena a rara jerigonza. Fue anotada la totalidad de los textos de lo que se grabó, y muchos más. Para la grabación misma, hecha en forma ordenada y sistemática, debimos nuevamente superar dificultades derivadas de deficiencias de energía eléctrica. Problemas de voltajes, tipos de corrientes, continuidad de suministro, etc., tienen que presentarse obviamente en esta Isla, donde ya es un milagro que exista la electricidad. Una extraordinaria buena suerte nos permitió contar otra vez con la inapreciable colaboración de Mr. Hart Dake, perteneciente a la Sección Cultura y Publicaciones de la Embajada Norteamericana en Santiago, cuya grabadora a pila solucionó las dificultades. Para él toda nuestra gratitud.

Ya nos hemos referido al gran sentido musical de los polinésicos en general. Es así que tanto en Tahití como en Pascua, prácticamente todo el mundo baila, canta o toca la guitarra, cuando dispone de una. Sólo que cambia un poco el "repertorio", según la edad. Y si las nuevas generaciones poco se cuidan, como ya lo observamos, de conservar tradiciones musicales vernáculas, aún hay la fortuna de encontrar hoy día muchas gentes en Hanga-Roa que las mantienen, incluso las más

jóvenes. Es un milagro que no durará demasiado. De ahí la urgencia para esa investigación más exhaustiva que hemos recomendado en nuestro informe. Pues esta tradición, que en todo caso no es ya la de la época "realmente antigua" según lo dijimos, desaparecerá junto con la vida artística de los más ancianos de la Isla y la vida tradicional, que en éste y muchos otros aspectos, evoluciona vertiginosamente en la nueva Rapa-Nui, de seguir las cosas con el ritmo que ya se advierte.

También es posible conseguir aún que aquellos guardadores de tal tradición no estén totalmente contaminados con una manía senil, traducida habitualmente en incomprensible avaricia para entregar sus "tesoros", especialmente a los forasteros. Es posible que más de algo interesante no haya sido captado debido a tal defensa. Sería lástima que quien deba hacer una larga permanencia en la Isla con fines de investigación, única manera de extraerle totalmente su haber musical, no sea un nativo preparado técnicamente entre nosotros. El sustituto obligado de este tan ideal personaje, que posee el idioma, que tiene parentescos y recursos obvios para conseguir lo más escondido, deberá contar con una tremenda dosis de psicología y trato humano para compensar todo aquello. Esto, además de su preparación técnica y de muchas otras condiciones, sin excluir la excelente salud y resistencia física para el clima y condiciones de vida.

Por excepción, en este breve reportaje preparatorio fuimos afortunados para obtener la más amplia colaboración de una familia pascuense extraordinaria en el dominio de la música: los Pont Hill.

Estos "gringos" de Rapa-Nui, si atendemos a sus apellidos y principales características fisonómicas, son típicos mestizos. Descendientes de antepasado francés e inglés, sólo los segundos apellidos y rasgos más secundarios delatan su entroncamiento a la Polinesia, aunque más por el lado tahitiano que pascuense.

Toda la numerosa familia practica la música, en especial la popular isleña y no tienen inconvenientes en colaborar con investigadores. Frente a todo el grupo familiar se distingue Vicente Pont y sobre todo su esposa, la imponderable Laura Hill de Pont. Para ellos toda nuestra admiración y gratitud. Laura Hill es el alma principal de los coros de la iglesia. Es ella quien siempre los inicia, mediante su apoyo con algunas pocas notas que comienza entonando sola. Por cierto que su "canto", así como el de los demás, corresponde al tipo habitual que se escucha al músico vernáculo en cualquier parte del mundo, muy distante del de un solista. Es la emisión natural de la voz. En el caso de nuestros pascuenses, es muy afinada, de un timbre indefinible, entre



Foto Roberto Montandon

Pascuense

ronco y ligeramente nasal. En general, predominan las voces de un registro algo bajo.

Se grabaron cerca de cincuenta canciones con el grupo de los Pont Hill, formado por Laura, Vicente, Luis, Jorge y Marcelo. Además: Pedro Huke, Luis Atan, Mario Tuki, Nicolás Teao y Jacobo Riroroko.

De un estudio provisorio y somero de todo este material —no todo utilizable por duplicaciones o fallas técnicas de grabación— deducimos algunos principios generales sobre el folklore musical de nuestros días en Rapa-Nui. Es susceptible de correcciones y rectificaciones, una vez que profundicemos más su análisis para darlo a conocer oportunamente en una forma técnica y especializada. Hemos tomado también en cuenta las grabaciones de la Misa y el material proporcionado en canje por el profesor Barthel y el señor Bodo Fischer, distinguido etnólogo y cineasta, respectivamente —ambos alemanes—, a quienes agradecemos su colaboración.

Toda esta música puede clasificarse de diversas maneras, según el punto de vista. Desde luego ratificaremos la gran división, bien categórica y delineada, que hacen los mismos pascuenses: música profana y sagrada. De esta última, ya nos ocupamos. Insistiremos solamente en el hecho de que ella no tiene verdaderas raíces populares pascuenses, desde el momento en que fue importada casi totalmente.

La música profana admite un solo tipo muy general: la canción-danza. Como es la más abundante, apenas contarían como formando parte de una subdivisión, los ejemplares aisladísimos de otro carácter, como por ejemplo “la canción de cuna” o simplemente “la canción narrativa” de algún suceso especial, casi una Balada. Tales tipos de música no están destinados propiamente a la danza, pero si se apura un poco a los pascuenses, tan sedientos de ritmo como de agua, también los bailarían. . .

Mención aparte y muy especial de canciones no bailables, merecen las destinadas a acompañar los juegos “Kai-kai”. Estos no son otra cosa que figuras y combinaciones, sutilmente realizadas con los dedos centrales de cada mano, sobre un largo cordelito unido en sus puntas. Este se mantiene primeramente tenso con los dedos extremos, permaneciendo siempre las manos algo separadas. Forman innumerables combinaciones sin la intervención de manos extrañas, como en el caso en juegos similares practicados fuera de la Isla sutil. Según se me ha informado, se conocen más de doscientas combinaciones diferentes: el buque, la guitarra, el pescado, etc. El tremendo pecado original de tal juego es que siempre se ha hecho en la intimidad familiar del isle-

ño, casi siempre por los menores, a quienes guía la severa técnica de las abuelas. Y éstas ya van desapareciendo, los niños casi no lo saben y los jóvenes se burlan un poco...

Faltando tiempo y oportunidad para notaciones y dibujos de muchas de las combinaciones de este juego y con mayor razón para fijar "el acompañamiento" musical de la canción que cada uno posee, pudimos anotar solamente la letra de algunos. Esta letra consiste en una corta estrofa, por lo general de dos a seis versos. Citaremos, a manera de muestra, el texto del juego titulado "Utami":

Utami, utami te heru é
Paina paina i te vahi
tutu au ena toféra u é
Tetére agna gna ro
Korúa ko gna kopé.

Los títulos de otros son: "Natúa rere", "Pátau tau", "Kokoro rupa", "Amo moenga roa roa", "Hata hata", "Kia kia", "Oho kero", "Katangi te ohu".

Tanto el texto como la música son ya algo arcaico en la literatura y la música pascuenses, recordados con dificultad por algunos pocos. Muchas de las palabras son antiguas y difíciles de traducir. Algunas, incluso, no tienen un sentido exacto: simples combinaciones silábicas, como en el "Mandandirum dirumdán" de nuestros niños continentales.

En el género "Kai-kai" hay todavía un vasto campo para investigar. Sabemos que el profesor Baeza, muerto trágicamente en la Isla mientras salvaba unos niños en el mar, anotó una gran cantidad, por lo menos de gráficos de las figuras. Esto fue posible gracias a su larga permanencia en Rapa-Nui. Es de desear que su familia los conserve y algún día podamos disponer de tan importante material. Por nuestra parte, con nostalgia y algo de pesadumbre, nos referimos a este objetivo inalcanzado.

Pero también con indignación delatamos un hecho inaudito: en la escuela de Hanga-Roa se estudian textos standard para todos los niños de Chile. Los chicos aprenden nociones, para ellos tan extravagantes y lejanas, como son la extracción del cobre y del salitre o la fundación de Santiago, en vez de conocer mejor el cultivo de bananas y piñas, profundizar la historia de Polinesia y aprender tallado en madera. Y por cierto, también resucitar y practicar estas entretenidas, inteligentes y musicales diversiones: el "Kai-kai" de sus abuelas.

Citamos también como caso aislado el tipo "canción de cuna". Escuchamos dos diferentes. Una es la simple reproducción, casi exacta, de la melodía del "Hace tuto guagua" de nuestro Chile continental, pero con letra en pascuense. Único caso musical que hemos conocido de un tierno homenaje de Rapa-Nui a la tierra americana a que unió su destino.

Los versos iniciales son los siguientes:

"Kahaúru te poki é
Ina ko tangi tangi é
mai tu u mai akoro
Ai Kae Ka ara iho mai".

Es uno de los casos de adaptación de música foránea citada anteriormente, pero más justificada y legítima.

No contentos con escuchar esta rara versión de algo que nos era muy familiar, pedimos a Laura Hill nos cantara otra canción del mismo tipo, pero más pascuense... El resultado fue la encantadora canción de cuna con música original, aunque con letra más o menos similar a la anterior: el "Kahuru te poki é".

Nos hemos referido a una clase de canción excepcionalmente no bailable; una especie de Balada narrativa. Le asignamos un valor más bien escaso, por lo menos a las aparecidas en los últimos años. Se podría comparar, en efecto, a esos desagradables y antifolklóricos engendros o mezcolanzas ocasionales que escuchamos también en nuestro suelo continental... y en muchos otros suelos. Son las adaptaciones, textuales o no, de cantos conocidos, con ligeros e impúdicos disfraces melódicos y a los que se ha sobrepuesto artificialmente una letra. Esta, por lo general, no es muy cuidadosa y está destinada a narrar un hecho ocasional que ha conmovido profundamente, sea político, policial, pasional, etc. Es el caso de algunas de nuestras cuecas y tonadas, convenientemente deformadas, para expresar las loas al candidato Tal o los lamentos por la pobrecita asesinada en el barrio Cual.

Por la mayor gracia que le proporciona la sonoridad de una lengua exótica, por la indulgencia que concedemos a todo lo muy lejano, sea en el tiempo o el espacio, estas canciones siempre nos seducen, pues las melodías en sí mismas y los hechos narrados son para nosotros des-acostumbrados. Pero en el fondo, son "composiciones" que un pseudo bardo pascuense creó para cantar algún acontecimiento que interrumpía la rutina de la Isla, aunque sin agregar nada intrínsecamente nuevo a la verdadera música popular.

Todo esto ya fue costumbre desde antiguo y, a fin de mostrar un panorama en lo posible completo, hemos hecho grabar también algunos de estos cantares ocasionales, pertenecientes a la última cosecha. Uno de ellos es el "Kau kau poki" (canción de adiós a un niño), que expresa el dolor provocado por la muerte de un pequeño, mientras se bañaba en playas de Hanga-Roa, ocasionando también la muerte del citado profesor Baeza. Otra canción de circunstancia es un loor a los muchachos que hicieron su servicio militar en la Isla, en un ensayo efectuado hace algún tiempo y no repetido después. Esta canción a los "Vae-hau" (soldados, o más literariamente: "Pies alineados"), es siempre cantada con nostalgia. La titulan "Anapa te uira". En un pueblo que fue tan guerrero, esto es una última y diluida supervivencia de su feroz espíritu de antaño, transmutada en la tranquila, casi tierna alabanza al "milico" isleño. . . También hay canciones con referencia a los buques "Araucano" y "Baquedano", a la hazaña del "Kon tiki", como despedida del investigador alemán Barthel, etc. Si se dilata un poco más nuestra cordial estada en la Isla encantadora. . ., nace también la "Canción para un músico lejano".

Unas poquísimas canciones de tipo narrativo, no bailables y consideradas como antiguas —relativamente antiguas, se entiende— merecen especial mención. Citaremos las recogidas: "Ko nerúa ivitau" (canto de las doncellas que vivían apartadas en cavernas), "Kama ute koto paíña", "Miro hakari katu" y tal vez la más típica de todas: "Te mantenga o Hotu Matúa" (La Muerte de Hotu Matúa). En ésta se imita el canto del gallo para expresar un detalle entre las incidencias de la narración, tan cara a los pascuenses por referirse a su personaje central: el primer gran Rey de la Isla. Por tal razón no es este el único cantar en que se hace mención a él.

La otra gran mayoría de canciones, más corrientemente escuchadas y que además se bailan, admitirían una clasificación algo simplista, según se les considere típicamente pascuenses o importadas. Entre las primeras citaremos algunas muy en boga actualmente, que también hemos grabado: "Tuhi ira", "Koreva harani ite maúiu", "Maria Ariki", "Kaúi Matúa kita Ana Poki", "Uru vai anu ote manu", "Kangi te hio", "Aue okoe e pete pete é", "Ka ara koe e hoa é", "Kangi te vóvo", "Kau manu", etc. Y no seguimos para no dar vértigo al lino-tipista y al lector. . .

Las canciones importadas admitirían, a su vez, una subdivisión. Primeramente encontramos aquellas que puedan considerarse originarias de la zona polinésica general: Islas Marquesas, Mangareva y muy

especialmente Tahití. Todas son cantadas con gran fidelidad en la melodía, muy grata a los pascuenses por razones ancestrales y porque su texto es comprendido totalmente. Sin embargo, introducen en él algunas modificaciones que no son sustanciales, con lo cual queda convertido fácilmente en texto pascuense.

Entre las canciones típicamente tahitianas, el sitio de honor corresponde, sin duda, al famoso "Sau-sau", del que ya hablamos ampliamente. Su texto y música, citados erróneamente como de origen auténticamente pascuense, han sido bastantes difundidos comercialmente por el disco. En realidad, la gracia de su melodía ha cautivado al chileno continental.

Ya son muchos los santiaguinos que no se equivocan al cantar su texto:

"Sau sau reva
sau reho varu
Erúa simo simo simo
Pau pau kari
Erúa maki maki
E mai sapai pahure hia", etc.

Otras canciones que deben considerarse realmente tahitianas, y que han inducido también al equivoco, por estar muy en boga en Pascua son: "Meriana", "Opa-opa", "Pae miti", "Aite te vahine", "Ite ahi ahi roa", "Ua úa teti are", "Erita peta", "Tereva nei", etc. Como precisamente todas estas canciones son las únicas difundidas y, por ignorancia o malicia se las ha hecho pasar por pascuenses, el resultado ha sido la resistencia a creer que existe música de "sabor" original de Rapa-Nui, cuando se ha indicado el origen tahitiano de estas más conocidas. En todo caso, sirven para amenizar menús polinésicamente suntuosos en cafés, boîtes y restaurantes de lujo, donde ha merecido el honor... o el deshonor de ser popularizadas, debido a la gracia, plasticidad y languidez de sus ritmos y melodías.

Podría incluirse igualmente en este grupo la ya comentada canción de cuna chilena, con letra en pascuense. Esta vez resulta encantadora tan ocasional anexión al revés.

Nos ha asombrado que el caso no sea habitual en relación con otras canciones populares chilenas, cuecas o tonadas por ejemplo. Esto pudo ocurrir, ya que nuestros marineros en sus continuos viajes a la Isla, no olvidan de asolear sus guitarras y "cuncunas" en mares de la Océanía. Les dan bastante faena en los "Sau-sau", que organizan a su manera

y a los que invitan a los nativos. Hemos creído encontrar, por ahora, una leve y suave reticencia del pascuense ante nuestra música vernácula. Por lo menos, no nos ha tocado oír la ejecutada por ellos, ni adaptada o danzada.

Esta delicada observación es sólo provisoria. En todo caso, el fenómeno es justificable debido a las diferencias de idiosincrasia, tradición y raza que separan al territorio madre del territorio asociado. Las diferencias irán limándose lentamente; pero no es de desear que entre los planes de "chilenización", se incluya la forzada e inorgánica introducción de nuestros cantares en ese territorio donde, primeramente, correspondería defender lo que allí amenaza con extinguirse.

Además, amenaza con bastardizarse. Todo es simple problema de ocasión. El isleño es impresionable y tan falto de defensa e inmunización ante la "melódica ambiente", como ante virus y microbios que no le son familiares. Esto lo comprueba la epidemia que invade la Isla cuando llega un barco. Todos los nativos se enferman de "kokongo" (resfrío) con sólo visitar la nave o aproximarse a sus pasajeros, aunque éstos gocen de excelente estado sanitario. Igualmente se "contaminan" con melodías extranjeras que los impresione, ingresándolos a su repertorio, reformadas o no, con letra en pascuense. Es otra verdadera epidemia... Ya citamos el caso al hablar de la música religiosa, en la cual se incrustó piadosamente el vals "Sobre las olas". Esta clase de música bastarda constituiría el segundo tipo, en la subdivisión de la música foránea ingresada al verdadero folklore isleño. Pero esto es mucho más inorgánico, por no provenir de medios musicales que tengan algún lazo de unión con Rapa-Nui, como sería el caso de la música tahitiana y el de la patria adoptiva. Pero si la música chilena, como pudo esperarse, no ha impresionado a los pascuenses, en cambio esto ha ocurrido frecuentemente con la alemana.

Un raro sino histórico ha dispuesto que los pascuenses hayan tenido siempre contactos de todo orden con la gente de Alemania, a las cuales conocen bien y admiran bastante. Todo comenzó en tiempos remotos, con motivo de la primera descripción conocida de la Isla, dejada por el alemán Karl Friedrich Behrens, jefe de la tripulación de la nave que hizo el descubrimiento en 1722. Una interesante composición poética del romanticismo alemán titulada "Salas y Gómez" (Islas cercanas a Pascua), se debe al barco germano Adalbert von Chamisso, quien conoció a Rapa-Nui en 1816. Posteriormente, entre otros sucesos que confirman tal sino, puede contarse la larga y fructífera estada del padre bávaro Sebastián Englert. Algo muy decisivo ocurrió en la Primera Guerra Mundial: la batalla librada cerca de la Isla por fuerzas navales inglesas



Foto Roberto Montandon

Muchacha pascuense

y alemanas, que obligó a los marinos de esta última a hundir su barco cerca de la bahía de Hanga-Roa. La admiración de los habitantes por este hecho y la fraternización inevitable que produjo la forzada y larga estada de un gran grupo de rubios marineros, tuvo numerosas consecuencias. Entre las musicales, nos interesa aquí la fijación de algunos "volkslieder" en la mente de los isleños, quienes siguieron cantándolos... pero en pascuense. Hemos escuchado así al conocido "Alle Vögel sind schon da", también a "Rupert", varias marchas, etc.

Naturalmente, algunos ojos claros y mechones rubios en gente joven, que se suele encontrar por aquí y por allá, en specimens de logrado mestizaje, indican cuan fructífero fué, en todo sentido, ese prolongado desembarco marino...

Volviendo a la música pascuense propiamente tal, objeto de nuestro verdadero interés, resumiremos sus características principales dentro del espacio que nos permiten estas ya dilatadas páginas, mediante un análisis rápido y provisorio.

Antes que nada se debe destacar el ritmo. En raza tan vital este elemento tenía también que serlo, aunque nunca con la intensidad propia a la raza negra. En casi toda la música que hemos llamado de verdadero origen pascuense encontramos un gran predominio del compás de 2/4. El tempo es "allegro", por lo menos en su velocidad inicial. Todo el interés rítmico reside así, no tanto en la variedad como en la acentuación enfática, la articulación precisa y la progresiva animación. A ello contribuye, según ya dijimos, el batir de las manos y la intervención del único instrumento de percusión propiamente tal, que actualmente poseen los pascuenses: el "kauaha", tantas veces citado. Este es construido con fragmentos del esqueleto del caballo: las quijadas. Asido con la mano derecha por el extremo, en el punto de conjunción de los dos huesos, lo golpean contra el suelo, sobre el cual se sienta también el "ejecutante". El choque elástico de ambos huesos produce un sonido duro, hueco y un poco vibrante. Algo ideal para un "Totentanz". Con la precisión que presta un instinto rítmico elemental, se marca cada tiempo del compás. Además, este "objeto" no posee la suficiente liviandad para un batido más rápido. A veces, se suele aventurar la síncope.

Creimos, como muchos, que en esta tierra polinésica podríamos encontrar gran variedad de instrumentos de percusión, especialmente tambores. La realidad casi nos defraudó. Y esto es más extraño cuanto que en la Isla hay ganado, hay cueros y... hay ingenio. Se nos habló, pero como referencia a un pasado no muy cercano, del uso de un tambor confeccionado con piel de cordero. Se habría denominado "Tam-

puru", nombre que, al oírse, sugiere una derivación espúrea del castellano. Nadie nos pudo explicar su desaparición.

De un pasado más remoto aún, hay el recuerdo de un medio de acentuación rítmica bastante "sui generis". Consistía en un hoyo profundo practicado en tierra dura, en el fondo del cual se introducía una calabaza conteniendo arena, a manera de caja de resonancia. Sobre ésta —y un poco más bajo que el nivel del piso— se fijaban algunas piedras o losas delgadas, resistentes y lisas como lajas. De pie sobre ellas, casi bailando, un ejecutante descalzo producía un especie de tableteo y vibración. Esto generaba un ruido ronco y hueco, seguramente algo tenebroso, usado a manera de acompañamiento rítmico. Dadas las condiciones de tan extraño "instrumento", es de suponer que sólo podría construirse fuera de las habitaciones. Parece que ya hace mucho tiempo se dejó de usar. Por su carácter tan primitivo, pertenece más bien a la Era antigua, con algún rebrote posterior, aunque no persistente. Los muy aficionados a las sutilezas han creído ver en estos pies descalzos, marcando con rudeza los acentos sobre el suelo, un símbolo primitivo del dominio de la tierra, e, incluso, un especie de ritual de la fecundación.

Sabemos que en Tahití y otras islas parientes existe el tambor como importante instrumento musical. Hasta son conocidos "trozos" ejecutados en "solo" sobre el mismo. ¿Por qué los pascuenses, siempre con sus ojos vueltos a la isla tan directriz de su cultura no la han imitado en tal detalle? También llama la atención que los arqueólogos no han extraído del paisaje subterráneo de la vieja Rapa-Nui nada que se asemeje a un tambor realmente primitivo. Tampoco ningún instrumento de viento, que pudo haberles sido fácil confeccionar con huesos humanos o de animales; o tal vez con cañas o trozos de madera, a la usanza de otros antiguos, especialmente de América. Existen referencias, sin embargo, al uso de caracoles y conchas marinas como primitivos, "instrumentos" musicales de la antigüedad pascuense.

Se habla mucho de los "misterios" de Rapa-Nui; habría que agregar éstos tan importantes en los dominios de la música.

Sin embargo, con los medios rítmicos existentes, nadie podría decir que la música actual de Pascua carece de vigor y firme acento. Esto es precisamente lo que induce a bailar todo, o casi todo, lo que se canta. Así, puede afirmarse que como no existe prácticamente una música instrumental pura en la Rapa-Nui de hoy, y como las canciones no danzadas son menos frecuentes, la danza, en cuanto forma de expresión musical, tiene gran importancia en dicha Isla. Ya dijimos que ella domina totalmente en una fiesta o "Sau-sau", cuyo carácter fundamental es el move-

dizo regocijo. Es por esto tal vez que, cuando en algunas de ellas sugerimos que se cantase una canción, sin bailarse, hubo muchos ojos con mala mirada sobre nosotros. Acostumbrados a la usanza continental, que admite en las fiestas hacer "aro" en la danza para escuchar una canción o tonada, nos parecía lógico que se hiciese otro tanto en Hanga-Roa. Pero aquí se prefiere el torbellino continuo. Y hay que ceder.

El medio musical predilecto de los pascuenses, podría decirse único, es la guitarra, instrumento que relativamente abunda en Hanga-Roa. Se hacen milagros caseros para confeccionar cuerdas, cuando se agotan las "importadas" del continente. Incluso, se fabrican guitarras en la Isla, lo que no es de extrañar, dada la pericia en tallados y sutiles trabajos de madera que poseen los nativos.

Salvo las proezas muy ocasionales de algún "virtuoso", la guitarra no se usa en solo. Su papel más importante es acompañar la música vocal o bailable, por medio de acordes para acentuarla. Así, tendríamos que incluirla entre los instrumentos pascuenses de carácter rítmico.

Combinando diestramente con el "Kauaha", sus acordes se tocan incesantemente, cuatro por compás, todas corcheas, dentro del 2/4, dejando que la sonora quijada de caballo acentúe cada uno de los dos cuartos de cada compás, junto con el golpe de las manos.

Los isleños distinguen tres clases de afinación de la guitarra. Los denominan: de Hawaii, de Samoa ("hia-hia") y propiamente pascuense... Esta última, más corriente, es obtenida por medio de una disposición de las cuerdas en la forma universal y standard, es decir: tres cuartas justas, una tercera mayor y luego otra cuarta justa, midiéndose estos intervalos desde el registro grave al agudo. Esto explica su perfecta adaptación a la música actual de Pascua, sea de origen propio o adaptación de la importada. Y aquí debemos hacer una de las observaciones técnicas más trascendentales e inesperadas, al afirmar que *la música pascuense de hoy día es completamente tonal*. Por esto abunda la afinación standard, que facilita la ejecución de los acordes básicos de la *tonalidad* y fundamentos de la música occidental, es decir: los de Tónica, Dominante y Subdominante.

Aquí entramos en un terreno más profundo e interesante en sí mismo, pero escaso en proyecciones dada la simplicidad de armonía como elemento de la música pascuense. Perfectamente funcional y polarizada tonalmente también, de entre sus tres acordes básicos usa con menos frecuencia la Subdominante. Y ninguna otra sutileza, ya sean acordes paralelos, funciones transitorias o modulación.

Decimos todo esto porque el visitante primerizo de la Isla se dispone

a escuchar “cosas raras”. Se suele hablar de escalas polinésicas, de “modos” insulares, etc. Es posible todo ésto, siempre que se sitúe bien en el tiempo y el espacio de los mares de Oceanía. Confesamos honradamente que no poseemos una especialización al respecto. Ella debe estar basada en el conocimiento directo de bastante material, venido de numerosas islas y tomar también en cuenta muchos factores, de los cuales un paciente estudio podría sacar partido. En base a conocimientos más o menos generales sobre la materia, debemos declarar con franqueza nuestro nuevo y absoluto asombro ante el fenómeno sin precedentes de que “la Isla más isla del mundo” —volvemos a repetirlo— posea una música popular tan tonal como la que podría generarse en Viena, Filadelfia, Buenos Aires o Toronto. Es natural que no siempre fue así. De ahí el interés por encontrar rastros de la más antigua, de sabor polinésico, bien “diferenciada” pascuense y ajena a Occidente.

El hecho de que la música pascuense sea hoy tonal y conformada occidentalmente en sus elementos, tiene inesperadas y felices consecuencias, así como varias aplicaciones prácticas. Desde luego la posibilidad, sin que se falsee su esencia, de ser transcrita para canto con cualquier acompañamiento también occidental. Serían igualmente legítimos para ello, los habituales instrumentos de teclado o cuerda, conjuntos combinados, orquesta, etc. Y..., naturalmente, también la guitarra.

Por el hecho de que se cante originariamente a varias voces, no se podría considerar falseada o artificiosa cualquiera armonización —textual o levemente estilizada— que se hiciese de esta música, ni menos las versiones corales, las más legítimas de todas.

¡Cuántas posibilidades para nuestro medio musical! Y sobre todo, ¡cuánto nuevo material, sencillo y sabroso para las Escuelas chilenas, cuyos niños podrían entonar los mismos cantares que los “Pokis” de Rapa-Nui! No olvidemos que esta música pertenece al folklore del territorio chileno. Es una de las “minorías” junto al gran bloque criollo.

Por cierto que no escaparemos a la tentación de ensayar varias de esas posibilidades, utilizando lo más característico, sencillo y expresivo del material recogido personalmente.

El fenómeno de la “occidentalidad” a que se llegó tendría varias interpretaciones. Una de ellas podría ser el hecho de que la música es el arte que progresivamente ha ido obteniendo más medios técnicos para difundirse y volar rápidamente de un continente a otro, en ondas de la radio. Es la forma de belleza transportable en mayor cantidad con menor volumen. Liviana y condensada, no ocupa espacio, amasada en la fina materia negra y mágica. Así pueden llevarse a los más lejanos



Foto Roberto Montandon

Isleños esculpiendo

puntos, horas y horas de música grabada. También Conciertos enteros, comparables a una gran exposición de artes plásticas, cuya condensación y traslado serían imposibles. Es por ésto que las artes plásticas en general, por su menor facilidad de circulación han llegado con más dificultad a puntos distantes, donde podrían ejercer también su influencia, igualmente no siempre beneficiosa.

En Pascua hay aparatos receptores de radio, discos y dispositivos mecánicos para oír música. Todo no muy flamante o de último modelo, pero utilizable. Por último, la garganta de cada uno de los visitantes es un vehículo de transmisión musical, que hace florecer en momentos de euforia ante cielos y mares tan hermosos, el mensaje de otras tierras.

Una muestra de las artes plásticas en la misma escala no podría, como es obvio, ser llevada hasta la Isla. En pequeña escala tampoco nadie pensaría hacerlo. De hecho, sólo hemos visto en Hanga-Roa, como ejemplos de pintura continental, las difundidas y standard oleografías de la Virgen del Carmen o de Arturo Prat coronado por la Gloria...

Naturalmente, todas estas observaciones generales sobre plástica llevadas al terreno específico de la escultura y el tallado en madera merecen, respecto de Rapa-Nui, una consideración detallada que no nos corresponde hacer.

El mueble fino o las construcciones de buen gusto tampoco son conocidos por el pascuense. Sus casas: pequeñas, flamantes y bien tenidas, de prefabricación chilena en serie, dan a Hanga-Roa una fisonomía más actual, limpia y sonriente, pero sin ningún carácter. Por suerte los cielos, la atmósfera y la vegetación corrigen el conjunto. ¡Otra desilusión para el que busque allí "cosas raras", también en este aspecto!

Volviendo al fenómeno de la tonalidad, imperante en la música de Pascua y cualquiera que sea su explicación, se desprenden de inmediata otras interesantes consecuencias. La ausencia de modos o escalas especiales condujo también aquí a la clásica y occidental dualidad del Mayor-Menor. De ambos modos, *encontramos usado en la actual música pascuense solamente el modo mayor.*

Esta nueva conclusión es tan importante, casi peligrosa, que debe considerarse también provisoria. Recordemos otra vez que nuestra investigación no fue exhaustiva y que el presente artículo está escrito antes de terminar un estudio completo del material disponible. Sin embargo, hasta el momento no hemos encontrado nada que contradiga tal conclusión, en lo que ya está expertizado.

Con tan contradictorios elementos consigue el pascuense, empero, infundir "carácter" a su música popular. Tanto es así, que es posible

llegar a distinguir, con relativa seguridad, la música ya diferenciada, de la que se importó de Tahití, también popular, con la cual podría confundirse. Esto ya ha ocurrido, como hemos dicho, hasta el punto de que los dotados de poco "olfato melódico" siguen sosteniendo que toda la música pascuense es tahitiana. Para la diferenciación entre una y otra música hay un detalle, no constante e infalible, pero digno de tomarse en cuenta. Es, además, bastante directo por referirse al ritmo; la casi totalidad de la música popular escuchada en Pascua, de carácter polinésico y no transcrita de Europa o América, es sospechosa de venir de Tahití si tiene el compás de tres cuartos. El famoso "Sau-sau", en dos cuartos, constituye una sorprendente excepción. Ya hemos observado que en la música nativa pascuense, el compás de dos cuartos predomina. Esto le imprime un carácter más decidido y vital, menos ondulante y "a piacere" del que se esperaría de una isla en estos mares, conforme a los cánones preestablecidos.

Otros detalles más sutiles de diferenciación pueden distinguirse en la "topografía" lineal, debido a algunas "constantes" o fórmulas melódicas que otorgan un "cachet" propio al cantar de Rapa-Nui, aunque debe recordarse que toda melodía es un elemento vivo y dinámico, refractario al análisis demasiado rígido y estático.

Entre algunos de estos signos exteriores, posibles de establecer como "constantes" de la melódica pascuense, citaremos los grupos de notas reiteradas y en una misma altura, seguidas de una compensación en forma de escala descendente. Tal descenso se produce en forma un poco imprecisa, a manera de un portamento o glissando de la voz, procedimiento de emisión muy común en los cantores de Pascua. Este portamento desciende desde la mediana o Tónica superior hasta lo Dominante, procedimiento melódico exactamente inverso al muy ordinario, que los divos de la mala ópera emplean, con glotonería personal, ante éxtasis colectivos. La música tahitiana, de la que confesamos no conocer muy ampliamente ejemplares auténticos, parece tender más bien a ciertos ascensos melódicos que culminan en detalles de ornamentación más libres.

Pero el más persistente y típico fenómeno melódico de la música pascuense de hoy es la continua llegada y reposo en el centro tonal por excelencia; la Tónica de la Escala. Esta se alcanza comúnmente por salto interválico desde el agudo (no más de una sexta), pero nunca *sin antes pasar por la sensible, a la que se da extraordinario énfasis*, incluso rítmico, asignándole una figura de duración más larga (por lo general, un tiempo de compás). Mayor énfasis se infunde aún al reposo



Foto Roberto Montandon

Mohai

en esta continuamente alcanzada Tónica, mediante el recurso de la anticipación o el de la "circundación" lineal, por medio de la emisión del segundo grado de la Escala (es decir, su nota superior, a un tono de distancia) antes de pasar por esa importante sensible y caer finalmente en el punto de reposo y polarización melódico-armónico. A esta otra nota circundante, el segundo grado, se le da igualmente relieve, asignándole un valor rítmico también más dilatado.

Todo esto contribuye a evitar también la fórmula habitual y ramplona de llegar a la Tónica, saltando directamente desde la Dominante.

Hay todavía un curioso detalle al respecto; en el texto de numerosos cantos —como puede verificarse en anteriores transcripciones— se advierte al final de los versos la partícula *é*, que significa el afirmativo *si*, en pascuense. Parece que su inclusión en un texto donde tal significado idiomático no se justifica, obedece a la misma ley que obligó a nuestros músicos criollos a agregar, en ciertos versos, el tradicional: ¡ay sí! o ¡ay no!, o bien, ¡Sí, ay, ay, ay! Esto, que se ha convertido en una "gracia" y peculiaridad del folklore musical chileno, igual que el desplazamiento natural de los acentos (como en ¡Sí, Señora!...) ha resultado originariamente de una necesidad rítmico-prosódica, la de complementar con sílabas los vacíos provocados por la inadaptación de un determinado metro literario a otro musical.

Con este *é* de los versos pascuenses, que se pronuncia abierto y fuerte, y que se hace coincidir con la reincidente Tónica, se contribuye finalmente a otro realce de ésta, además de servir a los fines de complementación rítmica aludidos.

Hemos escuchado algunas salmodias tahitianas, de sabor muy primitivo, cantadas sin acompañamiento. En ellas —como ha sido siempre el caso en la música monódica—, la palabra es la que modela su textura, dentro del estrecho marco de variedad en la altura de los sonidos. Tal fenómeno musical no lo hemos advertido en forma absoluta en la melódica pascuense actual, si bien hay canciones donde la variedad de altura no es muy abundante, pero en la cual la tiranía del ritmo isócrono y bien medido (y la que impone el "acompañamiento instrumental"), sustraen toda dúctil libertad, propia del cantar monódico. La verdadera libre salmodia, sobre todo sin acompañamiento, parece haber sido la exclusividad de la música antigua, mágica o ceremonial. El perfecto y continuo ajuste de palabra y sonido dentro del compás, preciso e inexorable, que observamos en la música pascuense de hoy, no da margen para ninguna libertad, ornamentación melismática o vocalización.

El pascuense prefiere siempre cantar acompañado de sus instrumentos, menos cuando actúa en la iglesia. Como experimento, para disfrutar mejor de la melodía y posibles licencias rítmicas (y aún melódicas) que podría ganar el canto solo o en coro a "capella", solicitamos se ejecutara en esta forma algunas canciones. Es increíble el relieve que tal música adquiere, especialmente con la liberación del sonido hueco de las quijadas de caballo... Pero el isleño siente todo esto un poco artificial, aunque parezca raro. Para grabar una de las canciones: el "Kahaúru te poki" y deseando ver más acentuada la sugerencia de la mujer solitaria, la madre polinésica arrullando a su "poki" (niñito), pedimos fuera cantada por una mujer sola. Nuestro propósito fue malogrado siempre por la risa de la anciana cantante, que interrumpía la ejecución. ¿Pudor? ¿falta de costumbre de separar la canción de su escenario y función natural o de entonarla en solo? Pero, es que es imposible tolerar la colaboración del estentóreo "Kauaha" para dormir dulcemente a un pequeño, por polinésico que sea....

Naturalmente el lenguaje mismo y su sonido específico, casi diríamos su "timbre", influyen enormemente en el carácter de una melodía, aunque ésta esté construida en base de elementos simples y universales.

La lengua pascuense, perteneciente al grupo polinésico, se presta admirablemente para el canto. Su prosodia musical posee mucha más naturalidad, comodidad y poder de cohesión con el sonido que muchas lenguas occidentales; la francesa e inglesa desde luego. Como ya lo habrá observado el lector en palabras transcritas anteriormente, las características principales de este lenguaje son las sílabas cortas y la abundancia de vocales, incluso la acumulación de algunas, tales como: ue, oe, oa, ia, etc. Esto constituye una comodidad prosódica; la palabra "suená" ágil, deslizante. La mayoría de las palabras tiene acento grave y jamás en la sílaba se usan dos o más consonantes. Estas siempre inician la sílaba y nunca se encuentran al final de ella. En cambio, la abundancia de vocales, al final y al comienzo de sílabas, provocan bastante sinalefas. Palabras que parecen muy extensas no son más que compuestos de dos o más, como ocurre en el alemán. Primitiva y exótica nos suena la repetición de la misma sílaba o sílabas, para formar palabras tales como: "iti-iti" (pequeño), "nui-nui" (grande). Es muy importante el hiato, especialmente para distinguir vocablos semejantes en sonido, pero diversos en significado. La construcción gramatical de la lengua pascuense, que es muy simple, no es de incumbencia de este análisis, no obstante la influencia que pueda tener en el que canta y comprende el lenguaje. El pascuense posee un gran sentido de la sonoridad de las pala-

bras y se solaza con la belleza de sus combinaciones. Tampoco nos interesa muy directamente lo restringido del abecedario. Sin embargo, como ilustración general, y a fin de que se ensaye una mejor pronunciación de los vocablos contenidos en las citas literarias anteriores, diremos muy someramente que el abecedario pascuense consta sólo de catorce letras. Entre las más "ilustres" desaparecidas se destaca especialmente la *l*, que los isleños no pueden pronunciar, sustituyéndola por una *r* simple. La *rr* es también desconocida. Téngase todo esto en cuenta para pronunciar una palabra pascuense, en la que esta letra va al comienzo de sílaba, unida a una vocal; siempre suena suave, como una *r* sola. Como excepción a sonidos precisos y suaves puede citarse uno típicamente pascuense, muy difícil de imitar, bastante nasal y extraño, equivalente a la combinación "*gn*" o "*ng*" que no debe considerarse como doble consonante sino como una sola, dotada de una vaga sonoridad, intermedia entre ambas. Tal es el caso en palabras como: "matenga", "tagnata". Algo dura es también la pronunciación de la *h*, que debe hacerse como una *j* fuertemente aspirada, igual que en las palabras inglesas o alemanas que comienzan también con *h*.

En general, esa abundancia de vocales, la no rudeza de las pocas consonantes (a excepción de las citadas) y el tono general de la pronunciación, tienen una inevitable consecuencia en esta música al unirse palabra y melodía.

Acerca de las formas de la música pascuense, recordemos primeramente que toda música tonal tiene tendencia a la "redacción" en frases y períodos regulares. En pequeñas composiciones, basadas también en versos bien medidos, esto provoca formas "cerradas", base de la música popular de occidente. También esto ocurre en la música vernácula de Pascua, la que por carecer de formas más puras y libres o exclusivamente instrumentales, siempre depende de la palabra. Como ésta, a su vez, depende del verso regularmente medido, el resultado es la canción simple y estrófica (tipos A-B). Su morfología consta de la sucesión de dos períodos de ocho compases, con dos frases cada uno, que se repiten incesantemente hasta agotar las diversas estrofas del verso, a veces en forma tan exagerada, que es necesario limitarlas para el auditor continental.

Todo esto no nos sorprendería si lo encontrásemos únicamente en la música que los nativos han importado de Europa o de América últimamente, pero reiteramos nuestra sorpresa de que se haya producido en la música nacida espontáneamente en un punto tan aislado de Occidente. Ya hemos intentado una interpretación de todo este proceso, que evidencia un gran divorcio existente entre el arte popular del sonido y

el otro que ha hecho célebre a Pascua, el de sus talladores en piedra y madera, el de sus exquisitos escultores vernáculos.

No sólo hay tal divorcio, también notable diferencia de calidad y originalidad entre ambas artes. Y, para decirlo con honradez, la música se lleva la peor parte en la comparación.

De todas maneras, el folklore musical vivo de Rapa-Nui, construido con elementos simples y universales, no es algo que deba pasar inadvertido al músico serio. El gran público lo acogerá de todas maneras con interés, debido a su exótica procedencia. Tiene ese imponderable "algo distinto" que posee el aire mismo, respirado por sus anónimos creadores. Su tono austero, casi seco, está mezclado paradójicamente a la viveza y ansias de movimiento. Presenta los mismos contrastes del pueblo pascuense, del cual es un curioso y exacto reflejo; pueblo que ha podido vivir tan feliz en un suelo al que la naturaleza e historia convirtieron en escenario de tremendos dramas.

Los hábiles y famosos talladores de figurillas en piedra y madera ("moai-maea" y "moai-miro", respectivamente), han comenzado atrevidamente a industrializar un poquito su producción, que ya no está hecha con la noble madera del "toro-miro", sino con la del "miro-Tahiti", acacio o naranjo. Necesitan atender las demandas siempre mayores, y no del mejor gusto, venidas del Continente o de sus visitantes. Hasta han intentado ya —¡horror de los horrores!—, el modelo tallado de ceniceros, calzadores, corta-papeles y otras antiestéticas incongruencias con su tradición. Pero no han llegado todavía, felizmente, a influenciarse profundamente con ningún estilo o fórmula de las artes plásticas de Occidente. Por el contrario, es a ellos a quienes recurren los modernos artistas de otras tierras, en busca de inspiración, terminando por ser los influenciados.

Así, en las maravillosas creaciones realmente abstractas y estilizadas de los "moai-Kava-Kava", no hay nada que pueda compararse a la "tonalización" y cuadratura que observamos en su música; ningún proceso asimilable al de la regularización rítmica y la limitación de "Tónica y Dominante", si se nos permite tan disparatada transposición de términos...

Tal vez el fantástico legado escultórico de la época antigua: los inmensos "moais", los "ahus" y petroglifos que han perpetuado su sólida existencia pétrea, tangible y visible, hasta llegar a la Era nueva, son un ejemplo y estímulo constante para los contemporáneos. La pasmosa belleza de esas muestras sobrevivientes del arte primitivo, hieren sensorial y espiritualmente al pascuense desde su niñez. Nada de esto, desafortu-



Foto Roberto Montandon

Playa de Rapa-Nui

Mohai acostado



Foto Roberto Montandon

nadamente, sucede con la música correspondiente a la misma época y estilo. Siempre "evaporable", ha tenido que soportar substituciones bas tardizantes una vez extinguido el viejo caudal.

Pero hay en esa música un aspecto curioso, intrínseca propiedad del arte sonoro: la "tercera dimensión" que ha seguido superviviendo y constituye hoy la mejor compensación a la falta de relieve en otros aspectos. Nos referimos al canto a varias voces, especialidad y "gracia" de la Isla, pues si bien constituye otro asombroso caso de paralelismo con el Occidente musical, no es corriente encontrarlo en el folklore musical de pueblos primitivos, con excepción del de la Polinesia, a cuya tradición no podía traicionar Rapa-Nui. Por esto se supone que el canto coral existió siempre. Tanto en viejos como en nuevos tiempos, los pascuenses se han valido de un "modus operandi", siempre misterioso. En éste deben excluirse, naturalmente, prácticas de Solfeo, ensayos, directores de conjunto, metrónomos, diapasones u otros medios de trabajo conocidos en Occidente. Sin embargo, se encuentran en el lenguaje pascuense vocablos específicos en relación a la clasificación de voces. Ellos son: "reo-arugna, reo-vaenga, reo-vaenga-oraro, reo-araro", que corresponden a "soprano, contralto, tenor y bajo", respectivamente. Existe también, la importante expresión "terúa-reo", es decir, segunda voz, que delata el procedimiento empleado en su muy simple técnica coral. Las voces femeninas se dividen en dos grupos: sopranos y contraltos; las sopranos cantan la melodía principal, las contraltos un "refuerzo" armónico a distancia de tercera, o con algunas acomodaciones interválicas, según el caso. Las voces masculinas, divididas también en dos grupos: tenores y bajos, proceden en forma similar, provocando un nuevo "refuerzo" total a la octava grave, cuando se suman al conjunto. De esta manera, los tenores cantan también la melodía, a una octava inferior de las sopranos, los bajos emiten su respectiva segunda voz, a la octava grave de las contraltos. En determinados momentos, algunas de estas voces, con gran intuición, "rellenan" aún más el conjunto, insertando sonidos complementarios en los "acordes" que resultan. El producto es de una sonoridad llena y satisfactoria.

En todo caso, los sonidos más graves de toda esta combinación, a cargo de los bajos, no constituyen siempre el verdadero "bajo armónico" de ella, según el exacto significado que se da a éste en la técnica musical.

Los vecinos de Hanga-Roa, ni aun para apoyar tan sencillas disciplinas empíricas, han contado con la ayuda permanente de instrumentos occidentales apropiados, fuera de su popular e inseparable guitarra.

Muy esporádica y transitoriamente, ha aparecido por allí algún armonium o piano, traído por un funcionario de Williamson Balfour o profesor de la escuela. Su permanencia fue corta, para salvarse del clima tropical. Un violín fue el raro visitante en determinada ocasión. Los acordeones marineros han sido siempre fugaces huéspedes, pero más de alguno ha tomado carta de ciudadanía, muy bien aprovechada...

¿Dónde, pues, y con qué medios se ha hecho alguna vez real enseñanza musical en esta isla que canta en coro por milagro? Claro que todo esto, aunque es cosa algo oída por estos mares, también constituye un curioso y nuevo punto de contacto con el mundo occidental.

En realidad, prescindiendo de lo estrictamente musical, y considerados en conjunto varios otros aspectos, puede afirmarse que esta isla, equidistante de diversos puntos lejanos donde pudo encontrar el sino definitivo para pactar la alianza ideal que necesita, tuvo acierto en hacerlo con Chile, no obstante su constante nostalgia por la bella Tahití, con la cual dicha alianza nunca prosperó. Rapa-Nui, en efecto, está situada frente a la costa Norte de esta Nación, que a su vez, como integrante del conglomerado latinoamericano, cuenta con las tradiciones y cultura de Occidente.

Si estas simpática gentes y todos cuantos tengan en sus manos su porvenir, obran de consuno y con prudencia para que nada de lo profundamente autóctono se pierda, creemos que el ingreso definitivo de Rapa-Nui a ese conglomerado es lógico y necesario.

Por lo demás, es ya algo casi inevitable, pues está en plena y rápida marcha. Para ello tienen los pascuenses mucho avanzado. Ya es inevitable que sus vestimentas sean occidentales... menos la corbata, que con un buen sentido digno de imitarse, han descartado por inútil. Cierta preferencia de las mujeres por el tono violento de sus estampados: rojos vivos, escarlatas, amarillos, etc., son ahora solamente una sutil referencia y concesión al mundo donde han nacido. También ya es inevitable que las casitas, hechas en serie en el continente, terminarán con las encantadoras rucas polinésicas. Estas son raras de encontrar, pues ya no satisfacen a los isleños. En futuro muy próximo, una nueva fisonomía risueña, al estilo de Quilpué o Villa Alemana, caracterizará a la cada vez más extendida Hanga-Roa, que ya cuenta con tres "barrios": Moeroa, Mataveri y Hanga-Roa propiamente tal. La fisonomía general de las gentes: bonachonas, alegres e ingenuas, pero inteligentes, no desentonarían demasiado en nuestra Indoamérica por sus rasgos faciales. Salvo casos extremos de los muy "agringados" o algo "ennegrecidos", el mestizaje es cada vez más frecuente. Ninguno de los pascuenses que cir-

culan hoy por calles santiaguinas, siempre correctos y limpiamente presentados, hablando un excelente castellano, podría ser identificado inmediatamente como natural de la lejana isla.

Los innumerables pequeños puntos, indicadores de otras tantas islas diseminadas en el vasto Mapa de Oceanía, ha provocado mucha lamentable confusión a los observadores superficiales. No se hace discriminación entre esta "Easter Island", como siempre se le anota allí, y las otras islas, de muy diverso origen etnológico, casi irreconciliable con el de Occidente. En tal caso están las islas Fidji, Salomón, Gilbert & Ellice, Nueva Celedonia, etc., pertenecientes al grupo de la Melanesia, de raza negroide, con la cual Pascua nada tiene que ver.

El sentido de la corriente migratoria de los polinesios es todavía un misterio. Muchos aseguran que partió desde el Asia y otros, muy controvertidos, sostienen que proviene de América. Más de un porfiado solitario se ha arriesgado en balsas primitivas para probarlo. No podríamos alistarnos en uno u otro bando, pues carecemos de competencia y especialidad, pero aún resuenan en nuestros oídos las interminables y sesudas discusiones de los etnólogos y antropólogos, promovidas durante el viaje o en la misma Hanga-Roa. A todo esto hay que agregar las rectificaciones a leyendas muy difundidas en el gran público, según las cuales la isla de Pascua estaría aún en la buena época de Hotu-Matúa. Lamentamos mucho cada uno de los desengaños que hayan ido sufriendo sucesivamente en este reportaje, con motivo de tales aclaraciones. Pero también hemos hablado de la belleza no imaginada que, a pesar de exclusiones necesarias, posee esta gran pequeña isla.

Sea como fuere, estamos convencidos que los pascuenses, nuestros lejanos compatriotas, merecen ya —como decíamos— su incorporación prudencial al Occidente americano. Con mayor preocupación por sus problemas, debemos contribuir a que esto suceda. Y abrir los brazos para recibirlos, llenos de amor y comprensión.

* * *

Por ahora, Rapa-Nui sólo cuenta como fabuloso museo natural de etnología.

Podría montarse ya una biblioteca entera con todos los estudios de eminentes investigadores especializados y las descripciones de los literatos.

¿Qué podríamos agregar en tal sentido, que no fuesen inútiles y divagatorias duplicaciones de lo mismo, castigadas todavía con nuestra inepcia arqueológica y literaria? En la medida que el cumplimiento de

la misión específica nos lo permitió, y cumpliendo anhelos de toda una vida, llegamos ¡por fin! a los sitios donde realmente el rostro palidece y el verbo descriptivo se hace enano... Pero deliberadamente dejaremos sólo como íntimo recuerdo los instantes tremendos vividos en las laderas del Rano-Kao, el Rano-Raraku y otros talleres del prodigio, donde la piedra bruta fue joya labrada por artífices los primitivos, que no han conocido sucesor.

Y sería el momento de decir: ¡Iorana, maururu, Rapa-Nui!

Nos permitimos, empero, un pequeño "Coda".

Exteriormente tiene también relación con la música. Por ahondamiento y generalización, se enriquece con consecuencias...

Después de ruda jornada a caballo, tras la emocionante visita a los "Moais" del Rano-Raraku, se impuso un alto para reponer cuerpo y espíritu en las tibias aguas de la Bahía de Anakena, la joya marítima de Pascua, donde desembarcó Hotu-Matúa. Allí fuimos sometidos al "test" más extraño y difícil que pueda imaginarse, por parte de nuestro guía, el viejo, bondadoso y preguntón Timoteo Pakarati. Ya había inquirido bastante para mejorar su castellano y geografía durante el camino. Y habíamos realizado no pocos esfuerzos por corresponder a esas inteligentes ansias de saber que hay en todo buen pascuense. Pero lo peor debía llegar, cuando tendidos en la arena, le adelantamos un paquete de cigarrillos.

Mirando la marca, ostensible en la cajetilla, exclama:

—¿Ópera? ¿Qué significa eso? ¿Es marca de tabacos?

—No, Timoteo. En primer lugar no es "Ópera", sino "Opera". Y esto originariamente no es marca de tabacos. Opera significa... ¡bueno! algo muy largo y difícil de explicarte.

—¡Señor! ¡Por favor!, no me deje con la curiosidad. Explíqueme qué es "Opera".

Figuraos por un instante la situación: explicar a un pascuense muy viejo, que nunca ha salido de su isla, lo que es... una Opera. Y mientras buscábamos la difícil solución, meditábamos muchas cosas y descubríamos detalles en que jamás habíamos reparado, debido al estímulo y tremenda fuerza de la ingenuidad.

Nos decidimos por buscar los substitutos extraídos de Su mundo.

—Opera, querido Timoteo, es más o menos lo que sigue: una gran reunión de gente frente a un tablado alto, cubierto con grandes géneros. Luego, éstos se descorren y aparecen sobre él otras gentes, que conversan largo rato, pero... siempre cantando.

—¿Conversan? ¿Y siempre cantando? ¿Cuánto rato y qué dicen?

—Bueno ... cantan a veces, una, dos y hasta tres horas. Y, además, los acompañan instrumentos que hay bajo el tablado. ¡Figúratel, gran cantidad de ... guitarras y acordeones

—¿Y también "kauáha"?

—¡Por cierto!, a veces mucho "kauáha" y otros objetos similares que hacen bastante ruido. Respecto a lo que dicen, casi siempre se reduce todo a grandes problemas de amor, mucho amor: "l'amour, toujours l'amour", se nos escapó entre dientes. Pero el viejo alcanzó a escuchar y repitió correctamente la frase en francés.

Y agregó:

—No olvide que estamos cerca de Tahití, donde vamos y venimos mucho. Sabemos también muchas palabras del idioma que allí se habla.

Repuestos de la sorpresa, seguimos cavilando acerca del problema estético de la Opera, que jamás se nos presentó tan sorprendentemente claro y descarnado.

Aprovechando nuestra meditación, agregó, cabeceando lenta y maliciosamente:

¡Qué cosas más raras inventan los continentales! ...

Y el que esto escribe, en rápida síntesis mental y con extensiones insospechadas de tan sabia conclusión, movía igualmente la cabeza de un lado a otro, en forma lenta, casi también maliciosa.

¡Y le dimos la razón a Pakarati!

J. U. B.

LA POESIA FOLKLORICA DE MELIPILLA

por

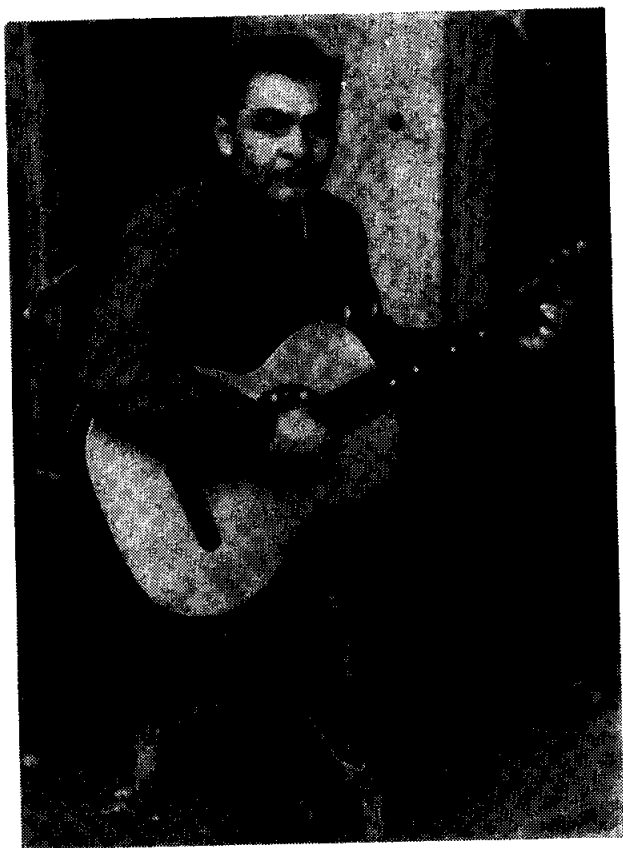
Raquel Barros y Manuel Dannemann

El departamento de Melipilla puede considerarse, en la actualidad, no sólo como la región más pródiga en poesía folklórica, de la provincia de Santiago, sino como una de las más notables del país. ¿Pero, existe, en el presente, tal tipo de poesía en Chile? Y, de ser esto efectivo, ¿quiénes son sus autores y recitadores; cuáles su temática y recursos literarios? Quizás estos interrogantes pudieran causar sorpresa, y hasta cierta conmiseración a los especialistas; sin embargo, si reflexionamos detenidamente sobre la escasísima noticia que el grueso público tiene acerca de ella; si recordamos que la última obra general, con su pertinente antología de textos poéticos, publicada aquí, de esta clase de poesía, bastante objetable por lo demás, data de 1933 * —conste que nos referimos en rigor a la poesía folklórica, no a la vulgar— y contiene juicios como éste: "Volviendo a los poetas populares, diré que han terminado su jornada" (pág. 63), nuestras preguntas se justifican; aún más, encierran un imperativo problema de indispensable solución. Y ya es tiempo de plantearlo e intentar resolverlo, aunque parcialmente por ahora, pues esta empresa es de largo aliento.

Nuestra poesía folklórica, rancia continuadora de la juglaresca medieval hispana, desarróllase hoy en esta nación, como una de las más fuertes y fecundas manifestaciones de la auténtica cultura popular y tradicional, vale decir, la cultura chilena por excelencia. Y, al emitir tan categórica afirmación, queremos dejar muy en claro que el fin concreto de nuestro estudio es el enfoque descriptivo e interpretativo, elemental, de una expresión folklórica regional, y no el intrincado asunto de los orígenes y formación de ella, que abordaremos en forma tangencial, cuando sea necesaria.

Estimamos, como cuestión previa e ineludible, aunque también podría creerse inoficiosa, fijar un concepto de poesía folklórica, antes de analizar composiciones en particular. Bien sabemos, que en este aspecto todavía se dan graves disparidades de opiniones, que conducen a un

* "Los Cantores Populares Chilenos", de Antonio Acevedo H. Ed. Nascimento, Santiago.



"Cantor" popular de Melipilla

nocivo confusionismo. El problema ya fue revisado por Rodolfo Lenz *, y en algo esperamos haber contribuido, por nuestra parte, con lo expuesto en nuestro artículo "Variedades Formales de la Poesía Popular Chilena", publicado en la revista "Atenea", Nº 372, correspondiente a octubre de 1956. De este último retomaremos ciertos conceptos útiles, sin que pretendamos establecer una definición, sino esbozar las características básicas de la manifestación que nos interesa.

Aún continúa siendo la pura forma métrica, un índice normativo para la identificación de la poesía folklórica, como puede observarse en publicaciones y charlas recientes, cuya enumeración por ahora huelga. Por otra parte, sus temas, muy reducidamente conocidos, júzganse principalmente como jocosos, rudos y hasta groseros. En cuanto a lo primero, es forzoso trazar un deslinde, y terminar con el error rutinario de que cuecas, tonadas, juegos infantiles rimados, adivinanzas, refranes, oraciones y otros hechos, gracias a su sólo ropaje métrico, pueden caer en el ámbito de la poesía citada. Y son, justamente, los propios poetas folklóricos, autoridad máxima en este campo, quienes han establecido, no en cartillas teorizantes, sino en la práctica tradicional, el único concepto válido en la materia. Para ellos, exclusivamente, tendrá carácter de tal, la que contemple una bien determinada temática, de tipo eminentemente narrativo, con específicas funciones, y enmarcada en una preceptiva literario-musical rígidamente aplicada. Esto podrá ser apreciado a través de los ejemplos que presentaremos sobre la poesía melipillana, la cual, genéricamente, posee estas peculiaridades anunciadas.

Con respecto a los autores de este género, ya tendremos oportunidad de tratar este punto, al hablar de los poetas de la zona que nos concierne.

Volvamos ahora a nuestras afirmaciones iniciales, explicando que ellas, en el caso particular de Melipilla, son la consecuencia de cinco años de trabajo en el terreno mismo, etapa complementada con los otros requisitos de un método de investigación. Durante este período, inconcluso hasta la fecha, pudimos recolectar un crecido número de composiciones, y, algo más valioso todavía, convivir con los poetas, asistir a sus reuniones, captando así, espontáneamente, el sentido y función de la poesía que cultivan.

Lamentablemente, insalvables dificultades técnicas nos impiden disponer de medios cartográficos para ilustrar nuestras informaciones, de modo que sólo señalaremos los nombres más importantes de los lu-

* "Sobre la Poesía Popular Impresa en Santiago de Chile", Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1919.

gares que pueden catalogarse de verdaderos focos de producción y ejercicio de la poesía folklórica.

Es realmente notable la regular y homogénea distribución que en todo el departamento muestra el género del cual nos ocupamos, destacándose, claro está, ciertos núcleos geográficos sobresalientes. Es así, como en cada comuna se hallan vigorosos centros poéticos, sin que sea posible concederle preeminencia a ninguno. En la comuna de Melipilla descuellan las localidades de Pomaire y El Tránsito; en la comuna de María Pinto, las de Chorombo y Mallarauco; en la de Codigua merecen especial mención la población de Codigua, y Popeta; en la de San Pedro resaltan Loica, Yancay, Longovilo y La Manga; en la de Alhué, la villa del mismo nombre es tal vez el reducto principal.

Este singular equilibrio es muy difícil de apreciar en el resto del país, donde surgen zonas aisladas fuertes, rodeadas de otras débiles o nulas.

La enorme existencia de poesía folklórica melipillana podemos reconocerla en un sucinto pero significativo documento: el manuscrito que enviara a Raquel Barros A., un poeta, y que reproducimos aquí fotográficamente.

Para mayor exactitud del imprescindible comentario que haremos de este texto, lo damos con su grafía correcta:

"Señorita

agradeciéndole mucho su cariño, siento mucho no poder enviarle versos por no saber su gusto. No sé si le gustan... * Yo sé mucho, pero no sé su gusto; no sé los partidos que le gustan, sean a lo divino o a lo humano, bíblicos. Yo sé mucho: le puedo mandar por donde me pida. Así me confundo sin saber su gusto."

Juan Olguín.

El firmante, uno de los tantos poetas de la comuna de San Pedro, agradeciendo un regalo recibido, se excusa de no poder enviar una gran cantidad de versos, por las reiteradas razones expuestas. Y decimos, específicamente, una gran cantidad, ya que en aquella misma ocasión, y también en forma manuscrita, nos dio a conocer cinco composiciones poéticas —a modo de muestra, dijimos en la nota anterior— que venían, junto a su carta explicativa, por llamarla así, en una pequeña libreta

* Alude a unos escasos versos que venían como muestra, junto a su agradecimiento.

San crite
Agrade siendole
mucho su cariño
Siente mucho no
poder enviarle versos
por no saber su gusto

no se si le gustan
llore mucho pero no
se su gusto

no se las
partido que le gustan

Sean a lo divino
O a humano,
Publico y no

mucho le puse man
dar por donde me pida
e si me confundo
la haber su gusto

Juan Olguin.

de bolsillo, de aquellas sencillas, de tapas negras, medio muy empleado en Melipilla, asimismo como los cuadernos escolares comunes, para conservar copias de textos poéticos. Este hábito, extendido por todo Chile, y hallable también en otros países hispanoamericanos *, permite señalar como gran parte de la tradición poética folklórica no se conserva sólo oralmente. Además, y esto atañe en especial a la región estudiada, él se constituye en un recurso práctico de valoración cuantitativa del género, del cual estamos tratando, pues en Melipilla casi no hay poetas que carezcan de "libros de versos", denominación técnica que reciben los objetos antes indicados.

Retomemos el manuscrito, deteniéndonos principalmente en sus enfáticos "Yo sé mucho". He aquí un alarde de sabiduría poética, ajustado a la realidad. Nuestro accidental informante no hace más que repetir un estribillo frecuente de escuchar en las localidades precitadas, y calificadas de centros poéticos. ¿A qué se está refiriendo concretamente? Pues, a la temática de la poesía folklórica, cuya clasificación él anuncia, incompletamente, en distintos "partidos". Y esto es uno de los factores de la esencia de este género: el conocer una visión, un panorama completo del hombre y del universo en especialísimos moldes: El otro factor constitutivo, conjugado con esta disciplina empírica, es la expresión del saber, a través de medios literarios y musicales. De ahí que los poetas folklóricos tengan conciencia de su función en el medio ambiente, y sepan autoestimar su jerarquía. Y ya que de poetas hablamos, término al que hemos hecho insistentes referencias, procedamos a explicar su contenido y proyección; luego de lo cual nos encontraremos en lo que llamábamos factores esenciales de la poesía folklórica.

La voz poeta —"pueta", en la fonética pertinente a nuestra especialidad— posee un gran alcance genérico, denotando no únicamente al individuo creador, sino que también a los simples memorizadores y repetidores, a los cuales no podemos llamar recitadores, pues la poesía folklórica, como apreciaremos más adelante, en su ejercicio auténtico, espontáneo, no se recita: se canta. Esta última particularidad produce otro término genérico: "cantor", entendiéndose por tal a cualquier individuo, sea autor o repetidor, que cante composiciones poéticas, con o sin acompañamiento instrumental. Cuando se desea indicar la capacidad inventiva, se dirá "pueta compositor" o "compositor", de la per-

* "Cantares de la Tradición Bonaerense". Contenidos en dos cuadernos manuscritos hallados en una estancia del partido de Maipú. Estudio de J. A. Carrizo y B. C. Jacovella. Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Julio-diciembre de 1948. Buenos Aires.

sona que la emplee. Los poetas novatos son designados "aprendizos". Estas diferenciaciones, tanto en terminología como en conceptos, no han sido encontradas por nosotros, en forma tan contundentemente definida, en ninguna región como en Melipilla.

Pasando ahora a la temática, expresaremos que los mismos poetas folklóricos clasifican sus temas en cuatro grandes "fundamentos" o "fundaos", con sus respectivas y múltiples subdivisiones. Que sepamos, sólo Rodolfo Lenz, en su ya citada monografía, y de la misma manera que estableceremos nosotros, se ha ocupado de este problema en forma seria. Cabe hacer notar que los deslindes divisorios en este terreno son bastante complejos y flexibles, presentándose, en determinados casos, verdaderos argumentos de tipo mixto, aun para sus propios creadores. Por falta de espacio no abundaremos en este último punto.

En la poesía folklórica melipillana, sus diferentes temas se enmarcan en un solo tipo de molde métrico. Este último, con el correspondiente contenido que envuelve, se denomina "verso", y a él, pluralmente, hacía mención el compungido poeta, autor del manuscrito examinado. Y, no se trata, entonces, de la línea silábica de cierta medida, que la versificación académica conoce con este mismo nombre, sino que de una composición completa, compuesta por varias estrofas, característica del folklore hispanoamericano, aunque con diferentes designaciones.

Sírvanos como ejemplo uno de los "versos por ponderación" que aparecen en la libreta enviada por Juan Olguín *.

1

Esto no pondero nada;
el admirable suceso:
salen mercados de a peso,
siempre me sobra cuajada.
Esto pasa de cornada,
porque es de los cachos ** gruesos;
como los tiene tan tiesos
que asesina a San.Canuto***.
Con la leche de este bruto
TENGO PARA HACER UN QUESO

* Una versión similar a la nuestra, pero incompleta, se encuentra en "Contribución al Folklore de Carahue", de R. A. Laval. Imp. Clásica Española. Madrid, 1916.

** Cuernos.

*** Es difícil asegurar que sea Canuto el Santo, rey de Dinamarca, siglo XI.

Este animal virtuboso
que sale de las placeras
Sale que an rién le chera
Y da fa a pollos espantoso
Los que rillos numerozo
Los ojos chos poquentale
Es tale en los - rarnales
Adonde el arolle cap
Con la leche que me trae
Sale un queso de lechero
4

2

Fueron veinte tiradores
para maniatar la hormiga;
treinta vaqueros en siga
y cuarenta maneadores.
Veinticinco topeadores
la traen a los corrales;
doscientos perros cabales
la traen por una orilla...
Me da queso y mantequilla
PARA PAGAR MIS MENSUALES.

3

Este animal no es de aquí:
es puro cordillerano
lo he encontrado orejano
en el morro del ají.
Desde el día que lo vi,
pues a lacearlo me obliga.
Las patas, como una hormiga
de ahí se las divisé.
Mi suerte yo la formé
CON LA LECHE DE UNA HORMIGA.

4

Este animal, virtuoso
que sale de las praderas,
lo lechean * cien lecheras
y da apoyos espantosos;
los quesillos numerosos
los cosecho por quintales.
Estaba en los raudales,
adonde el arroyo cae.
De la leche que me trae.
SALE UN QUESO DE A OCHO REALES **.

* Ordeñan.

** Terminada la copia de esta composición, es necesario advertir que, al no poder usar una transcripción fonética rígida para nuestros ejemplos, ya que la publicación que los acoge no es especializada en lingüística, nos hemos servido de la grafía castellana más normal posible, rehusando transcripciones híbridas convencionales, a que acuden comúnmente los folkloristas.

El "fundamento" de este "verso", uno de los cuatro primarios argumentos de la poesía folklórica, es conocido como "a lo humano", sección que comprende los hechos propios de la vida del hombre y de los animales personificados. Son generalmente festivos, como ocurre con nuestro ejemplo, que afirma su fin humorístico en la exageración de los atributos de un insecto.

Un "verso", en su forma más sencilla y común —omitiremos en esta ocasión el describir elementos secundarios que complican e intensifican su arquitectura—, es una combinación de décimas, llamadas "pies de verso" por los "puetas", que, por regla general, glosan una "cuarteta" —denominación folklórica genérica, indistintamente alusiva a una redondilla, copla o cuarteta propiamente tal—, de modo que cada uno de los "vocables" o "palabras" —términos técnicos que corresponden al concepto de verso según la métrica académica— que la componen, se repiten, siguiendo el mismo orden, uno cada vez al final de las respectivas décimas, como "vocal" número diez de la pertinente estrofa. Este juego, proveniente de la lírica cortesana española de los siglos XV y XVI, puede apreciarse en la composición consignada, cuya "cuarteta" base sería:

Tengo para hacer un queso,
para pagar mis mensuales.
Con la leche de una hormiga
sale un queso de a ocho reales.

Tras las cuatro décimas de rigor, síguese una, carente del afán gloriador de aquéllas, cuya finalidad y ubicación le otorgan el ajustado nombre de "despedía", la cual comienza con fórmulas tales como "en fin", "al fin", "se ordena la despedía" y otras más. Estas "despedías" no son siempre exclusivas de cada "verso", pudiendo aplicarse una misma a distintos "versos".

Estimamos de interés incluir copia fotográfica del cuarto "pie", manuscrito en su tamaño natural. Nótese que la numeración se coloca al terminar la estrofa, costumbre muy arraigada en Melipilla.

Como segundo y picaresco ejemplo de un tema "a lo humano", damos el siguiente, recogido en la población de Codigua, con la "despedía" con que suele acompañarse. Lo hemos titulado, convencionalmente, ya que las poesías folklóricas carecen de título, "Quisiera ser zapatito".

1

Negrita, de que te vi,
quiero tenerte a mi lado,

me encuentro desesperado
desde que te conocí.
Un gran placer para mí
de vernos los dos solitos;
un amoroso besito
te diera con gran ternura.
Para gozar tu hermosura
quisiera ser zapatito.

2

Si en la plaza te encontrara
sólo un besito te diera,
acaso tú me quisieras
y a nadie se lo contaras.
En mis brazos te tomara
por ser la primera vez,
y me dirías por qué
yo soy la flor de tu agrado.
Quisiera ser tu calzado
para adornarte tu pie.

3

Quisiera ser su * peineta
para adornarle su pelo,
tener el mayor consuelo:
de gozar de su belleza.
Ser aro de sus orejas,
aunque lo pase colgando.
sólo por pasar mirando
la hermosura de su cara.
Quisiera ser sus enaguas
para ver de cuando en cuando.

4

Quisiera ser su deseo,
de una hermosa princesa
tener la mayor grandeza:
ser anillo de su dedo.
Ser medio de su recreo,
ser el abrigo de usted,
y por una y otra vez
lo pasaría cantando,
sólo por pasar mirando
lo que el zapatito ve.

* El cambio de persona gramatical es muy corriente entre una y otra estrofa.

D

Por fin, negrita, en razón,
 es verdad lo que te cuento,
 sufro por dar cumplimiento
 a tu ingrato corazón.
 Sufro penas y dolor,
 explico lo que he sufrido:
 amar y no ser querido,
 querer y que no lo quieran,
 acostarse y no dormir,
 ¿cuál será la mayor pena? *

El segundo de los "fundamentos" de la poesía folklórica, "a lo divino", relata asuntos tomados del Nuevo Testamento católico y de los preceptos catequísticos que los misioneros propagan por todo Chile. Como muestra de él, insertamos una composición de bien logrados matices alegóricos. Por otra parte, deseamos llamar la atención sobre la discordancia que podría encontrarse entre el contenido de la "cuarteta" y el de las décimas glosadoras. Este es un hecho habitual en la poesía melipillana, la cual deja ver constantemente estos verdaderos equívocos literarios, explicables a la luz de la primera etapa del proceso de creación folklórico-poético. Sucede que los creadores de un "verso", rara vez inventan una "cuarteta", prefiriendo glosar alguna ya tradicionalmente conocida, sin reparar en equilibrios conceptuales. Estas "cuartetas", que podríamos llamar los investigadores, "matrices", no constituyen un crecido número en Melipilla; en cambio, las glosas son incontables.

He aquí nuestro ejemplo "a lo divino", que analizaremos más adelante, musicalmente, en su primera décima, con el título convencional de "Echale caldito, Juana".

"Cuarteta"

Échale caldito, Juana,
 que ya me estoy mejorando:
 el que se enferma tomando
 con el mismo licor sana.

I

De lo lindo, lo mejor,
 vide un picaflor tan bello,
 y en los jardines del cielo
 se halla picando una flor.
 Y en el huerto del Señor

* En las despedidas suelen hallarse rimas defectuosas.

hay una flor soberana,
antes de que raye el alba
reverdecen las semillas.
"Pa'" pasar esta fatiga
échale caldito, Juana *

2

En el huerto del Señor
estaba Santa María:
todas las flores son mías,
y les da su bendición.
San "Autín" **, el profesor,
lo dejaron de hortelano.
Tocan música y piano
hasta quedar en sosiego,
tocan un clarín del cielo,
que ya me estoy mejorando.

3

La flor del lirio es sagrada,
y es la más resplandeciente;
alumbra todo el oriente,
como en un jardín rodeada.
En un trono colocada,
los ángeles adorando,
el Señor la está enseñando
para sécula sin fin.
No crea que ha de morir
el que se enferma tomando.

4

En el huerto original
plantan plantas infinitas;
las riega San Juan Bautista
con agua del río Jordán,
las cuida San Sebastián,
de la tierra a la cabaña,
con todita su "compañía",
con la lunita y el sol.
Entonces, dice el Señor:
con el mismo licor sana.

* La continuidad quebrada aquí, se debe al equívoco explicado.

** Agustín.

La tercera clase de temas, "los versos por historia o históricos", comprenden asuntos extraídos del Antiguo Testamento, o de narraciones histórico-legendarias, tales como las hazañas de Carlomagno, las penurias de Genoveva de Brabante, etc.

Este tipo de argumentos, junto con los "a lo divino", son los más usados en Melipilla, donde los temas "a lo humano" han hecho, a juzgar por nuestras experiencias, escasa fortuna, en comparación con los dos anteriores. Esto podría atribuirse a que la práctica de la poesía folklórica local se da, preferentemente, en "velorios de angelito" —la vieja y conocida costumbre mortuoria hispanoamericana, consistente en oraciones y cantos destinados a una criatura de corta edad— y en novenas religiosas. Otra causa, es la preferencia que, abiertamente, les demuestran los poetas de la región, por estimarlos provistos de un alto saber, superior al que despiertan los sucesos cotidianos. Esta posición de privilegio, que especialmente alcanzan los "versos por historia", se resume en un calificativo de gran expresividad: "versos autorizaos".

1

Grande lástima sería:
¿dónde puso su talento,
el poco aprovechamiento
y tanta sabiduría?
Los dones que poseía
aquel sabio de "nación" *,
¿en qué paró su opinión,
que no alcanzó a conocer?
Así, deseo saber:
¿qué se habla de Salomón?

2

Unos me dicen que está
en las puertas del infierno;
que, tal vez, esté sufriendo,
en el Juicio se sabrá.
Otros, que en Josafat,
Dios lo tiene preparado.
Yo, como poco enterado
en materias de este asunto,
quiero saber y pregunto:
si es salvo o es condenado.

* De nacimiento.

3

Por castigo milagroso
de la Santa Providencia,
perdió su saber y ciencia
aquel rey tan armonioso;
tan sabio y tan poderoso,
cual otro no se ha encontrado,
que podía haber ganado
la gloria, con poca ayuda.
Pero, se ocurre una duda,
por haber idolatrado.

4

Salomón, por su saber,
pretende no ser perdido;
se sabe haber concluido
el templo en Jerusalén.
La historia que escriben de él
no da ninguna razón;
él perdió su religión,
no se arrepintió con pausa,
y por esta misma causa
hay duda en su salvación.

Llegamos al cuarto y último de los grandes temas de la poesía folklórica. Es el llamado, paradójicamente, "literario"; o, de otro modo, conocido con la expresión, "versos por literatura". Sin duda que el nombre es desconcertante, pero una explicación rigurosa de él no ha podido aún ser alcanzada por nosotros, y no cabe en este trabajo el desarrollar aventuradas hipótesis.

La belleza de los paisajes de llanura, artificiosos y delicados, es la más fecunda y manida veta de este "fundamento". Las avechillas cantoras, las flores perfumadas, los frondosos árboles, los riachuelos mansos, los amaneceres y crepúsculos, a través de sus cualidades más dulces y hermosas, sus ornamentaciones dilectas. Como necesaria consecuencia de todo esto, las composiciones "por literatura" adquieren un tinte afectado y ramplón.

En Melipilla, los "versos por literatura" son bastante escasos, lo que podría achacarse a razones geográficas y a la rudeza estilística que reflejan las composiciones más distintivas de la región.

El ejemplo que ofrecemos refleja agudamente las características apuntadas.

1

Sale a buscar la semilla
el ave, con su empeño,
y su modito halagüeño,
con las otras avecillas.
Por bandadas y cuadrillas
lo pasan repiqueteando.
El canario, disfrutando
con su canto melodioso,
va buscando su reposo
cuando el sol se va entrando.

2

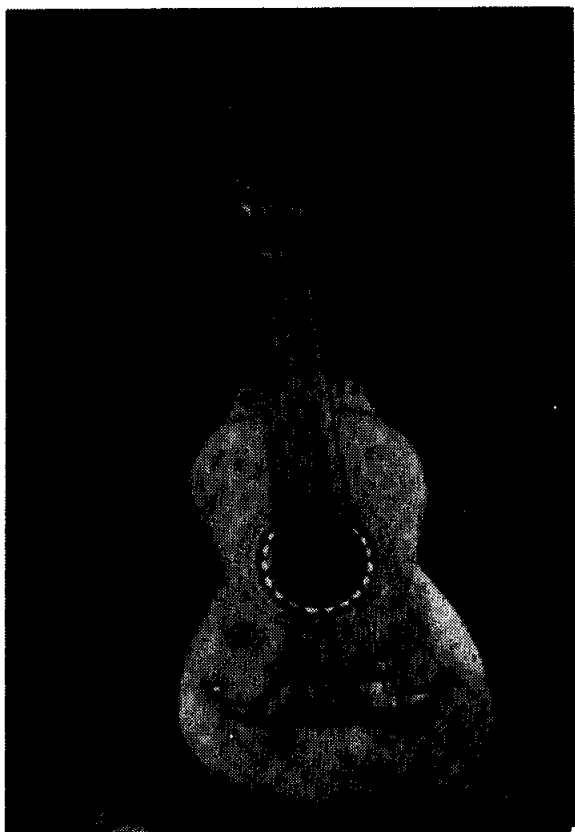
En esa hermosa pradera
y en ese hermoso recinto,
se forman sus laberintos
en tiempo de primavera.
La paloma, lisonjera,
pasa el tiempo placentero;
también gorjea el jilguero,
con otras, en reunión.
Llegándose la oración,
busca el ave el dormidero.

3

A los árboles hermosos,
ellas llegan a parar,
y lo hacen por mirar
a los montes más frondosos.
Su tono presuntuoso
lo hacen con su desvelo.
Adoran al Rey del cielo,
también las selvas floridas.
Estando ahí reunidas,
todas emprenden el vuelo.

4

En ese campo de flores,
el tupido matorral;
en la estación otoñal,
los pajarillos cantores.
Los más ilustres señores
a Dios pasan alabando.
Con su plumaje brillando,
por valle, colina, collado,
en dirección a los prados
pasan por "bandás" volando.



El guitarrón

Revisada la temática, agreguemos algunos alcances sobre la envoltura métrica.

La décima, única estrofa utilizada por la poesía melipillana, ya que las "cuartetos" jamás actúan aisladamente, pudiéndoselas inferir únicamente del contexto total, responden a la estructura clásica de la espinela, conjunto de diez versos octosílabos, fijado por V. Espinel en el siglo XVI, y en el cual el primer verso rima con el cuarto y quinto; el segundo, con el tercero; el sexto, con el séptimo y con el décimo; y el octavo, con el noveno. La diferencia que presentan nuestros "pies" folklóricos con las espinelas oficiales, estriba en que los primeros, como ha sido posible observar en los ejemplos expuestos, permiten mezcla de rima consonante con asonante; en cambio, las segundas se rigen por una absoluta consonancia. Esta libertad en la rima, bastante visible en nuestros ejemplos, da margen a una positiva flexibilidad en las combinaciones interestróficas, y ayuda a la rapidez narrativa, propia del género.

No siempre se encuentra una absoluta uniformidad en la medida silábica de los diez versos que componen la estrofa base. De ocurrir esto, se produce un aumento de la medida octosilábica normal —nunca una disminución—, que alcanza hasta diez sílabas. Este fenómeno no altera el ritmo, pues al ser cantada una décima, aquél cobra una nivelación musical, como lo comprobaremos en un análisis posterior, donde trataremos el problema de los acentos.

Hemos venido soslayando repetidas veces el aspecto musical de la poesía folklórica, y aunque él será revisado en un capítulo aparte, lo consideraremos de inmediato, para no dejar trunco nuestro todo descriptivo.

Afirmábamos páginas más atrás, al desglosar la voz poeta, que la poesía folklórica no se recita, sino que se canta. Los propios poetas dicen: "Voy a cantar un verso por historia"; "Cantemos a lo divino", denotando una presencia musical inexcusable. De manera que este género ha coordinado, desde su implantación en Hispanoamérica, lo literario con lo musical, ganando así en riqueza y colorido.

Los "cantores" se acompañan, en Melipilla, de dos instrumentos: guitarra y guitarrón. Este último, casi extinguido en la actualidad, en todo Chile, se conserva en muy contados núcleos regionales. Quizás formen las localidades rurales de Puente Alto, provincia de Santiago, el más fuerte reducto de este cordófono arcaico; figurando el valle de Loica, en la comuna de San Pedro, como el único lugar melipillano —nos basamos en nuestras observaciones de terreno, sin suponerlas definitivas—

donde se encuentra en vigencia su práctica, muy limitada a ejecutantes ancianos.

Las más completas informaciones técnicas sobre el guitarrón se deben a R. Lenz, quien las trae en su obra ya citada, y a Carlos Lavín *; sin que la investigación esté agotada, permaneciendo aún muchos puntos oscuros en este particular.

Estilísticamente, la poesía folklórica melipillana, ciñéndose a una norma elemental de todo el género, muestra una tendencia predominante a la narración, exponiendo en planos yuxtapuestos los distintos elementos que la configuran. Así, su arquetipo, el "verso", puede analizarse como una línea primordialmente narrativa, matizada, complementada por leves toques descriptivos, y más escasamente explicativos, representados por comparaciones, hipérboles, antítesis, enumeraciones, etc.

La terminología es sencilla, depurada por el tradicional proceso de la recreación colectiva de los textos. Destácanse en este plano, las adjetivaciones precisas, directas. También contiene interesantes arcaísmos, propios de regiones donde la cultura lingüística evoluciona lentamente.

La sintaxis resalta por su casi invariable orden regular, descendente. Hállase desprovista de artificios literarios, colaborando a construir la claridad narrativa, verdadero índice cualitativo de la poesía folklórica.

No es éste el momento apropiado para prolongarnos en digresiones estéticas relativas a la poesía que nos ocupa. Pero, por lo menos, y en honor a la estricta verdad, deseáramos recalcar sus cualidades más significativas, postergadas a lo largo de nuestra Historia Literaria, despectivamente a priori, sin conocimiento certero y completo de esta manifestación genuinamente nacional.

Un inmenso y polifacético mundo espiritual y material se contiene en sus cuatro "fundamentos" primarios, tan fuerte y particular que continúa sustentando anacronismos, para expandirse más allá de las barreras temporales. Esta riqueza temática es un extraordinario panorama épico-lírico, que refleja un saber y un ejercicio artístico, adquiridos durante centurias, mediante una especie de culto que aún alienta en Chile, tal como en los tiempos de la conquista española.

Su ya elogiada fluidez narrativa, comunicada musicalmente, la sitúan entre las manifestaciones folklóricas más apetecidas; mayormente cuando su función en el medio que la adopta, se proyecta con magníficos alcances sociales, función que daremos a conocer en este esquema-

* "El Rabel y los Instrumentos Chilenos". Colección de Ensayos número diez del Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile, 1955.

tico estudio, por catalogarla como importantísimo factor, y por haber sido la meta a que llegó nuestro método de investigación, practicado en el campo de la poesía melipillana.

La función más importante desempeñada por este género, consiste en servir de elemento recreativo y complemento ceremonial, a la vez, en reuniones de base religiosa, aunque corrientemente perturbadas por accidentes profanos, tales como novenas, "velorios de angelito", a los que ya hemos hecho alusión. Lo de complemento ceremonial se explica gracias a los apropiados temas de que hacen gala los "cantores" en aquellas circunstancias, y también debido a las referencias directas con que se dirigen a la imagen religiosa o al ser humano fallecido, que provocan tales reuniones, contando para esto con un nutrido repertorio.

Otra función, de menor importancia que la anterior, es la meramente recreativa, mediante la cual, uno o más "cantores" divierten a un auditorio, demostrando sus conocimientos poéticos, condiciones de ejecutante, etc. Esto sucede en cualquier oportunidad, generalmente imprevista, y sin la reglamentación y protocolo que deben guardarse en casos como los relatados primeramente.

Puede que dos poetas, tácita o expresamente, concierten una controversia sobre distintos asuntos o uno determinado, efectuándose, entonces, un verdadero duelo poético, que pone a prueba el saber e ingenio de los contendores. Esto se denomina "cantar de contrapunte", y no debe confundirse con la "paya", otro tipo de torneo literario, que ha desaparecido en Melipilla.

El clima, las características geográficas, la condición económica, la tradición religiosa, y la configuración étnica y psíquica, que en Melipilla se presentan con rasgos bien precisos, han dado su impronta a la poesía folklórica local, que se distingue por su gran existencia, sus temas sobrios, generalmente graves, su métrica única, su fuerte función social y su generosa expresión musical. A este último aspecto dedicamos el capítulo siguiente.

Análisis musical

La poesía folklórica considerada integralmente en su doble aspecto literario-musical, ya citado por nosotros, permite apreciar la preeminencia que posee el primero de ellos, el cual contiene en sí el mensaje poético, siendo el segundo, representado por la ejecución vocal y el acompañamiento instrumental, un apropiadísimo medio de transmisión del contenido literario, que cobra así, gracias a este encauzamiento, mayores recursos de comunicación y expresión.

En esta oportunidad examinaremos las características elementales de dos "toquíos", con sus pertinentes "entonaciones" —términos técnicos usados por los poetas folklóricos para referirse a la ejecución del instrumento y al canto poético respectivamente— denominados en sus lugares de práctica "la comuna" y "la aplastada". Son ellos muestras muy representativas de los numerosos "toquíos" existentes en la actualidad en el departamento de Melipilla, todos los cuales pueden acompañar a cualquier tema literario, según cual sea la habilidad interpretativa del "cantor", existiendo casos de individuos que conocen y manejan hasta una decena de "toquíos" diferentes.

Como textos poéticos básicos, sobre los cuales apoyaremos nuestra apreciación musical, utilizaremos la primera décima de las dos composiciones, convencionalmente llamadas antes "Quisiera ser zapatito" y "Echale caldito, Juana".

Es conveniente hacer notar que las transcripciones reproducidas aquí reflejan el término medio más justo posible de las distintas repeticiones que escuchamos, por cuanto la fidelidad absoluta no es de los atributos más sobresalientes de los intérpretes genuinamente folklóricos, hecho, por lo demás, muy comprensible.

Ej. 1. La Comuna

Ne-gri-ta de que te vi Quie-ro te-ner-te a mi la-do
 m'en-cuen-tro de-ses-pe-ra do m'en-cuen-tro de-ses-pe-
 -ra-do des-de que te co-no-ci Un gran pla-cer
 pa-ra mí de ver-nos los dos so-li-tos un a-mo-ro-
 -so be-si-to te die-ra con gran ter-nu-ra pa-go-
 -zar de tu her-mo-su-ra qui-sie-ra ser za-pa-ti-to.

Ej. 1 a La Aplastada

De lo lin-do lo me-jor Vi-de un pi-ca-flor tan
be-llo y en los jar-di-nés del cie-lo y en los jar-di-nés
del cie-lo se ha-ya pi-can-do u-na flor y en el huer-
to del Se-ñor hay u-na flor so-be-ra na an-tes de
que ra-ye el al-ba re-ver-de cen las se-mi-las pa' pa-
sar es-ta fa-ti-ga e-cha-le cal-di-to Jua-na.

Cabe advertir, previo el enfoque de los problemas particulares, que los ejemplos reproducidos, así como también las otras expresiones musicales de la poesía folklórica melipillana, permiten apreciar fuertes huellas hispanas, lo que viene a estar en consonancia con la breve noticia dada acerca de los orígenes de los temas y formas métricas de la poesía folklórica hispanoamericana. Así, pues, destacamos la estructura de recitativo libre y arrítmico, accidentalmente acentuado, con acompañamiento dispuesto en un marco de figuración rítmica, acompasada y acentuada:

Ej. 2

etc.

Esta figuración, que sirve de base al acompañamiento de la composición llamada "Quisiera ser zapatito", se encuentra frecuentemente en el folklore español, y no siempre está confiada a la guitarra, sino también a los pintorescos "taconeos" y "zapateados".

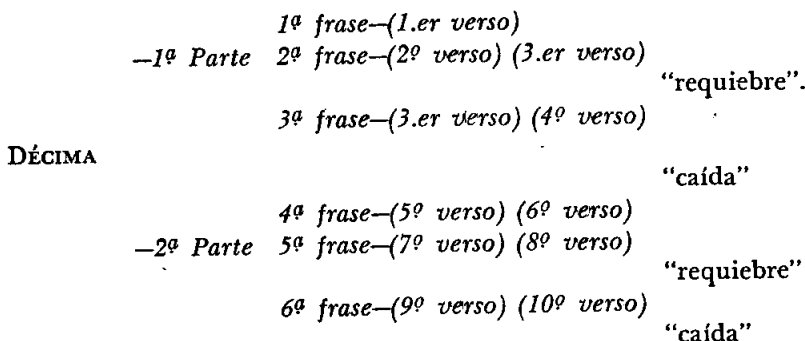
Para lograr mejor orden y comprensión, hemos distribuido nuestro comentario en pequeños capítulos, que se refieren, cada vez, a materias bien determinadas.

a) Análisis morfológico.

Cada décima de la poesía total —la estrofa inicial basta para nuestros dos ejemplos arriba expuestos— muestra un mismo recitativo breve, en el cual se pueden distinguir con claridad, dos partes congruentes. La primera de ellas está compuesta por una muy corta frase inicial, a manera de enunciación, que cubre el primer verso. Luego, sigue una frase de doble longitud que la anterior, la cual da cabida a los dos versos siguientes. Al final de ésta hallamos un descenso melódico, al cual llaman los poetas, “requiebre” o “requiebro”, y que aparece marcado en nuestra transcripción con una —r. Por último, una frase de igual extensión que la precedente encierra la repetición del tercer verso —repetición que sólo se da en la primera de ambas partes, eliminándose en ciertos “toquitos”— y la nunciación del cuarto, terminando en una figura melódica descendente, de carácter resolutivo, conocida técnicamente con el nombre de “caída”.

Decíamos que las divisiones sólo se muestran congruentes, por cuanto la primera ampara a los cuatro versos iniciales, incluyendo la repetición del tercero; en cambio, la segunda parte está formada por tres frases de la misma longitud, cada una de las cuales contiene a dos de los seis versos restantes. También en esta segunda sección hay un “requiebre” al final de la segunda frase, y una “caída”, al terminar la tercera.

Para mayor inteligencia de este análisis específico hemos creído apropiado reproducir la explicación anterior en el gráfico dado a continuación:



b) Análisis melódico:

La melodía es, generalmente, pareja, y en este género nunca se observan intervalos mayores a una cuarta. En este aspecto apuntamos que, en los trozos que nos ocupan, no hay intervalos superiores a una tercera; aún más, en "la comuna" se produce una definida tendencia cromática, causante de un carácter melódico suavemente ondulante. Este cromatismo podría tomarse como simple actitud del ejecutante, ya que no sería posible considerarlo como una de las características de nuestra música folklórica; tal es así, que en "la aplastada" no existe un solo paso cromático.

Usando casi siempre la dominante de la escala como punto de partida, se construyen sobre ella las frases que, en forma invariable, son ligeramente descendentes, haciéndose más notoria esta última particularidad en los "requiebres" y "caídas".

La tésitura es, en la mayoría de los casos, muy reducida, no extendiéndose más allá de una quinta o sexta. Excepcionalmente se encuentran trozos que, no considerados como los más representativos del género, alcanzan hasta una octava.

A objeto de centrar la escritura en la pauta, hemos transcrito nuestros dos ejemplos, en la tonalidad de fa mayor; sin embargo, en ambos, y como peculiaridad del género, podemos observar que son interpretados recurriendo al registro agudo del cantante. A este respecto nos permitimos afirmar que esta característica establece una escala de valores. tal es así que el ejecutante logrará mejor calificación cuanto con mayor facilidad salve la dificultad que significa cantar fragmentos melódicos escasamente ondulantes. Esta cualidad resalta como uno de los factores limitantes del número de intérpretes capaces de ejecutar adecuadamente este tipo de expresiones musicales; sobre todo si recordamos que la difícil ejecución en agudo constante —agotadora por definición— debe ser sufrida por los poetas en reuniones susceptibles de prolongarse hasta por varios días.

Al referirnos al registro agudo, no pretendemos indicar que éste corresponda a lo que técnicamente se considera como registro agudo del tenor, el cual por los estudios de emisión puede alcanzar sonidos prohibidos al que desconoce procedimientos de impostación, sino a lo que dentro de la gama normal de voces naturales, podría estimarse como tal.

c) Análisis armónico:

En este aspecto, nuestro folklore musical acusa una marcada pobreza, y de ahí que se otorgue mayor autenticidad a aquellas composi-

ciones exponentes de absoluta carencia de lucimientos armónicos. Comúnmente se hace uso de dos, y excepcionalmente de tres posturas, las cuales, confiadas al instrumento acompañante —guitarra o guitarrón en el caso de la poesía folklórica— dan la base al acompañamiento musical. Las posturas más frecuentes están determinadas por acordes, en cualquiera de sus posiciones, contruidos sobre la tónica o la dominante. Con menos frecuencia, se suele aplicar un acorde sobre la subdominante.

A esta altura, encontramos muy interesante destacar que en el segundo de nuestros ejemplos, hemos descubierto una novedosa excepción a la regla arriba señalada, ya que el acompañamiento está contruido, armónicamente hablando, por un acorde de quinta sobre la dominante, y otro de quinta sobre la segunda inferior (fa mayor y mi bemol mayor). Decimos que esto es interesante, no tan sólo por el hecho de constituir una excepción, sino principalmente porque confirma los antecedentes hispanos de nuestra música folklórica, ya que esta transición armónica es una de las peculiaridades más notorias del repertorio español.

Frecuentemente los “cantores” recurren a la transposición, acción que consiste en dar al instrumento una afinación distinta de la clásica, y a la cual la preceptiva folklórica denomina “transportar”, “transponer” y “adoctrinar”.

Ella se debe, fundamentalmente, a la facilidad de digitación que busca el ejecutante, y produce, cuando se baja la sexta cuerda o se sube la prima, una mayor amplitud de sonoridad. Las transposiciones son variadas y numerosas; generalmente, propias de determinados lugares, como es el caso de “la pomairina”, típica de Pomaire.

Cada una de las formas más corrientes de acompañamiento instrumental, que ya hemos conocido con el nombre de “toquío”, está casi siempre caracterizada por alguna de las transposiciones a que hacíamos mención líneas más atrás. Estas provocan las denominaciones de los “toquíos”, como ocurre con “la comuna”, utilizada por todos los poetas de Codigua, entre otras. De ahí su nombre, que agrega la terminación femenina —a, debido a la tendencia diferenciadora de sexo, fenómeno habitual de la lingüística folklórica. Su afinación es la siguiente:

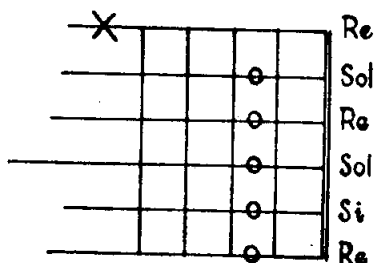
Ej. 3



El segundo de nuestros ejemplos poéticos, que hemos acompañado con la transposición llamada “la aplastada”, a causa de la forma en que

el intérprete, mediante la presión del dedo índice colocado en forma de puente, consigue el acorde básico, fue recogido —poseemos varias versiones— en la localidad de Corneche, comuna de San Pedro, donde, al igual que en la vecina La Manga, este “toquío” goza de gran popularidad. Con un gráfico ilustraremos las dos posiciones que completan dicho acompañamiento, habiéndose representado con el signo O a la mayor, y con X, a sol mayor.

Ej. 4



Su afinación es:

Ej. 5



d) Análisis interpretativo:

Parte de este capítulo ya lo hemos tratado al referirnos al registro agudo propio de este género. Otra de las características del mismo, es la reglamentación que rige a la respiración del intérprete. En este aspecto se pueden observar desde respiraciones leves, hasta pausas de duración indeterminada, en las cuales el ejecutante consigue la sensación de continuidad gracias a lo que podríamos llamar intermezzos, que el cantante aprovecha para reponerse de las exigencias respiratorias aludidas, repitiendo varias veces el acompañamiento que colocamos como ejemplo de figuración rítmica, en la pág. 65, ej. 2.

Este mismo elemento, empleado en forma más prolongada, sirve de preludio, y de interludio entre una y otra décima.

Otros factores que podemos consignar en el terreno de la interpretación, son los que atañen al volumen, a la inflexión, a los acentos, y a la dicción.

En cuanto al primero, es dable aseverar que el intérprete es mayormente considerado cuando el volumen de voz que usa logre sobreponerse notoriamente al habitual bullicio en que debe desempeñarse.

Según ya anotábamos, son propias de este género las figuraciones melódicas descendentes, con inflexiones necesarias, que, apoyándose en la nota inicial del grupeto, mantienen el suspenso propio del acorde construido sobre la dominante, como es el caso de cada "requiebre", o dan un carácter resolutivo, fácil de apreciar en ambas "caídas". A veces estas inflexiones se efectúan sobre la escala natural, y otras, en forma de glizzandos cromáticos, en los que el simultáneo descenso del volumen hace difícil percibir las notas finales de estas cadencias.

Sobre los acentos no es mucho lo que podría decirse, por cuanto nuestra música folklórica es parca en este recurso, notándose que el uso de ellos se limita, en nuestros ejemplos, a enfatizar la frase inicial de cada parte congruente de la décima. Además de éstos, existen otros de valor secundario, que casi siempre anulan o aminoran el efecto de la acentuación gramatical del texto, produciéndose así un resultado similar al del canto llano, en el cual los acentos de los distintos grupos nunca coinciden con los gramaticales, surgiendo de esta manera, una mayor quietud en cada frase musical. No pretendemos con esto poner en el mismo plano a nuestra música folklórica con la gregoriana, ya que ésta es riquísima en acentos proporcionados por sus distintos grupetos.

La dicción es generalmente descuidada, percibiéndose un mayor cuidado por mejorarla cuando el intérprete pretende impresionar a su auditorio con medios resolutivos, que pueden ser de tipo distintivo de ciertos conceptos del texto literario.

Finalizamos así nuestro trabajo de colaboración al estudio de la poesía folklórica chilena. Días vendrán en que nuevos y más poderosos medios de investigación, nos permitan adentrarnos más profunda y exactamente en la cultura nacional, para captar su realidad a través de los bienes comunes, el único patrimonio auténtico que un pueblo puede exponer como propio.

ENTREVISTA:

VIOLETA PARRA, HERMANA MAYOR DE LOS CANTORES POPULARES

Atraída por una certera intuición y guiada por su instinto netamente popular, Violeta Parra supo llegar al corazón del genio de nuestro pueblo y descubrir sus más preciosos tesoros, los que está dando a conocer a todo Chile.

Violeta Parra sabe tocar nuestros instrumentos folklóricos, la guitarra y el guitarrón y cantar a lo poeta. Sabe escribir versos a "lo divino" y a "lo humano", compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige. En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, "de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera", y cuando va de pueblo en pueblo y de rancho en rancho, buscando los trozos perdidos del magnífico fresco folklórico de Chile, no es una extraña entre los viejos cantores campesinos. No llega al pueblo con el espíritu de un erudito que busca lo interesante, sino como la hermana mayor de los cantores populares. Es por eso que una celosa cantora del sur que no solía dejar a nadie escuchar sus canciones, le entregó todo su patrimonio a Violeta Parra, diciéndole "la sangre suya, pues, Violetita" es lo que la había impulsado a regalarle todo su tesoro musical y poético. Violeta Parra sabe tratar a estos ancianos como lo hacían las niñas de otros tiempos, llamándolos respetuosamente abuelito y abuelita. Ella conoce el lenguaje del niño que eleva volantines, sabe consolar a la madre que ha perdido a su "angelito", canta los "parabienes" de los novios y comprende al arriero que ha visto a la Virgen en el hueco de una peña y al diablo con tres ojos. Aquí reside el secreto de esta investigadora.

Al oírla cantar las canciones "a lo divino" hemos descubierto que nuestros cantores populares conocían las Sagradas Escrituras mejor que nosotros mismos y sus cantos a la Sabiduría de Salomón y a las glorias de Sansón nos han dejado perplejos. En las cintas magnéticas grabadas en todas las regiones de Chile, Violeta Parra ha recogido las extrañas voces de ancianos y jóvenes que con melodías de ritmos graciosos y encantadora sencillez describen la creación y la destrucción del mundo, el nacimiento, la vida, pasión y muerte de N. S. Jesucristo; las historias de los patriarcas, reyes y sabios del Antiguo Testamento; el Diluvio Uni-

versal, la Torre de Babel y la caída de Babilonia. Una voz gutural recita en un poema largo como la Gesta de Mío Cid, la historia de Carlomagno y los doce pares de Francia. Otro, con la autoridad de un profeta, canta la vanidad de la sabiduría del "planeta terrenal" y se burla de los sabios que "para dar prueba toman tinta, papel y estrumento". Otros hacen alusiones herméticas a la ciencia de Zoroastro y hablan con mágico lenguaje del sol, la luna y las estrellas y el "santo rumor" de las esferas en los espacios infinitos. Y son innumerables los clásicos cantos de despedida del "angelito" que se va de este mundo a la gloria celestial, donde la Virgen le tiene preparada "cuna de flores" y donde el Señor, en premio, le confiará el cuidado de una rosa en "los jardines de Abraham".

Primeros contactos con el folklore.

Nacida en Chillán, centro de tradiciones autóctonas, Violeta Parra pertenece a una familia de cantores y poetas. Ella misma nos explica sus primeros contactos con ese mundo del folklore que fascinó su niñez y que se encontraba muy profundamente arraigado a su naturaleza de artista.

—Mi padre, aunque profesor primario, era el mejor folklorista de la región y lo invitaban mucho a todas las fiestas. Mi madre cantaba las más hermosas canciones campesinas mientras trabajaba frente a su máquina de coser; era costurera. Aunque mi padre no quería que sus hijos cantaran, y cuando salía de casa escondía la guitarra bajo llave, yo descubrí que era en el cajón de la máquina de mi madre donde la guardaba y se la robé. Tenía siete años. Me había fijado cómo él hacía las posturas y aunque la guitarra era demasiado grande para mí y tenía que apoyarla en el suelo, comencé a cantar despacito las canciones que escuchaba a los grandes. Un día que mi madre me oyó no podía creer que fuera yo.

Así se inició la carrera de esta artista innata. Dos cantoras populares ejercieron sobre ella una influencia decisiva.

—Vivía en Malloa —recuerda—, un pueblecito situado por Chillán hacia el interior. Malloa era un pueblo perdido en el campo, incomunicado con el resto de Chile; sólo un camino real lo unía con Chillán y había media hora a caballo, yendo a galope tendido, y más de dos horas si se iba al paso. En esa región eran muy conocidas las niñas Aguilera, dos hermanas que cantaban. Algunos de los cantos populares que forman mi repertorio actual se los oí por primera vez a ellas. Las niñas Aguilera cantaban muy bien y constantemente las perseguía para que me enseñaran sus cantos.



Foto Sergio Larrain

Violeta Parra con guitarrón



Foto Sergio Larrain

Anciana con quien Violeta Parra ha aprendido el folklore campesino

Violeta Parra escribió su primera canción a los nueve años, era para su muñeca de trapo, y desde entonces comenzó a componer y a escribir versos. Le ha puesto música a varios versos de su hermano, el poeta Nicanor Parra y “a raíz de mi primer amor surgieron mis propias tonadas”, nos confía.

En Santiago.

Al llegar a la capital, Violeta Parra y una hermana suya formaron un dúo y se dedicaron a cantar profesionalmente. Conocían desde la época de Malloa muchas canciones de la tradición popular, pero la hermana de Violeta, convencida de que el público las rechazaría, se oponía a cantarlas.

—Musicalmente —nos explica—, yo sentía que mis hermanos no iban por el camino que yo quería seguir y consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. El hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. “Tienes que lanzarte a la calle —me dijo—, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola.”

—Encontré folklore en todas partes, aunque las viejas de Barranca fueron mi primera fuente. Doña Rosa Lorca, arregladora de angelitos, me cantó todo su valioso repertorio y me lo enseñó. Es a ella a quien le debo la nomenclatura del Canto a lo Humano y Canto a lo Divino que, siguiendo el orden del velorio del angelito, se divide en Versos por Saludo, Versos por Padecimiento y Versos por Sabiduría.

—Cuando la escuché cantar estos cantos ancestrales, volvió a mi memoria la ceremonia vista de niña del “velorio del angelito”. Recordé cómo se mandaba buscar a la madrina para que hiciera el “alba”, que tiene que ser cortada en tela nueva, con tijeras, hilo y aguja usadas por primera vez. Los miembros masculinos de la familia partían a caballo a buscar la gente. Las mujeres de la casa dividían la pieza en tres secciones: en una punta el velorio, al medio un mueble con loza y al otro extremo una mesa cubierta con mantel blanco y un brasero con carbones bien encendidos. Cuando llegaban los hombres se colocaban al lado del angelito, que ya estaba arreglado en su altar y las mujeres se apretujaban alrededor del brasero. Entonces, en un silencio impresionante, comenzaba el canto. También se bailaba la cueca fúnebre sin zapateo y con guitarra y el “chapecao” sin pañuelo y en silencio.

—Gracias a doña Rosa Lorca y a otras ancianas de la región, recopilé 500 canciones de los alrededores de Santiago y volví donde Nicanor

con tonadas, parabienes, villancicos, además del Canto a lo Divino y a lo Humano y con las danzas campesinas "El Pequén", "El Chapecao", "La Refalosa" y la "Cueca."

En Europa.

Su investigación folklórica de una autenticidad absoluta, la hizo acreedora al "Caupolicán" de 1954 y ese mismo año partió a Europa invitada al Festival de la Juventud en Varsovia. Tanto en Polonia como en Checoslovaquia dio a conocer las canciones de Chile, y después en París, se ganó el corazón de los franceses, tanto en su labor nocturna en la boîte "L'Escale" como en el Festival Internacional Folklórico celebrado en el Gran Anfiteatro de la Sorbonne, donde actuó sola, representando a Chile.

—Salí sola al escenario —recuerda Violeta Parra— y sentí un murmullo de casi desaprobación. Todas las otras delegaciones eran numerosas y llenaban el escenario, yo me sentía asustada y muy pequeña. Sonó la guitarra y hubo un silencio inmediato. Tuve que cantar siete veces, obteniendo aplausos atronadores. Pero no era a mí a quien aplaudían, porque cuando se canta la canción chilena es a Chile al que se aplaude.

De París pasó a Londres. En diez días en Inglaterra pudo hacer lo que en París en seis meses. Tres casas grabadoras se disputaron la exclusividad de grabarle sus canciones; ella tiene exclusividad con Odeón, por eso se limitó a grabar un long-play grande con 18 canciones. Grabó para los archivos de la BBC, actuó en televisión y dio dos recitales en Cuning House para un enorme grupo de intelectuales. Trabajó amistad con Victoria Kingsley, la famosa folklorista inglesa, a la que le enseñó su repertorio y Allen Lomax se fascinó con el folklore chileno.

Violeta Parra compositora.

Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas, son música culta, como la que puede escucharse en cualquier concierto de cámara.

Violeta Parra, que musicalmente se formó sola y que aprendió música como el pájaro canta, es una compositora única. Ella no sabe ni quiere saber nada de contrapunto, armonía ni desarrollo temático. Puede sólo ofrecernos una música que brota directamente de su alma y que llega al mundo como un niño. Improvisando, descubrió en ella misma un mundo de poesía, que creyó estaba enredado en las cuerdas de su guitarra. Sin ser guiada por ningún maestro, encontró su sonido, su armo-



Foto Sergio Larrain

Violeta Parra con su guitarra

nía, su línea melódica y sus ritmos, su propia técnica, que supo desarrollar al cabo de unas pocas semanas. Sus Anticuecas tienen esos mismos ritmos chilenos que nos son conocidos, pero cobran un sentido y una dimensión muy diferentes. Es el alma recóndita de la cueca lo que Violeta Parra nos revela en sus espontáneas composiciones. La originalidad de esta música extraña y hermosa, no se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra chilena.

Dos obras de Violeta Parra.

Dentro de los próximos dos meses saldrán al mercado dos libros de esta insigne "cantora" chilena. En el primero de ellos recopila cien cantos, que abarcan las más importantes formas musicales populares de las distintas regiones de Chile. Esta será la primera publicación de cantos folklóricos con carácter musical, porque si bien hubo antes muchas otras recopilaciones y publicaciones sobre el tema, los investigadores se limitaron al aspecto literario, publicando tan sólo las letras de los cantos.

En la primera obra se le da enorme importancia al *Canto a lo Divino*, que es, sin lugar a dudas, lo más valioso y antiguo de todo nuestro folklore. *El Canto a lo Divino*, como su nombre lo indica, es un canto a Dios y a las cosas que son de Dios y se canta de preferencia en los velorios de angelitos, es decir, en los velorios de niños menores de cinco años, que se supone son lo suficientemente puros como para ir directamente al cielo. En las distintas etapas de la ceremonia de velorio, que dura toda la noche, se cantan cantos a lo divino y sobre diferentes temas. Los temas de un canto se llaman, en lenguaje folklórico, "fundamentos". Los principales fundamentos son: *Verso por Saludo*, que se cantan al comienzo del velorio y que se subdivide en: Versos Mochos, forma usada por cantores de segunda categoría; Versos por Redondilla, en esta forma una sola línea sirve de final para todas las estrofas que se canten, y Versos de Contrarresto o Contrarrestados, que están sujetos al siguiente plan: cada cantor forma una estrofa encabezándola con el último verso del anterior y terminándola con el primero de la misma. Enseguida se cantan los *Versos por Padecimiento*, que vienen después del saludo y primer "glorio", o sea, la primera copa de vino de la noche, y que se cantan hasta la medianoche. Además de beber y cantar, se relatan antiguas y pintorescas historias chilenas.

Versos por Sabiduría, que se cantan después de la medianoche. En ellos se cita a los grandes sabios del antiguo testamento y *Versos por Apocali*, tomados del Apocalipsis y que hablan del fin del mundo. Hay también algunos fundamentos secundarios, cuyo uso es circunstancial,

como, por ejemplo, Versos por la Pesca Milagrosa, El Rey Asuero, La Torre de Babel, El Diluvio y otros hechos bíblicos notables.

Versos por Despedida, se cantan al rayar el día y en ellos los cantores hablan como si fuera el angelito mismo quien se despide.

Violeta Parra también incluye en esta primera obra *El Canto a lo Humano*, que musicalmente no tiene diferencia con el Canto a lo Divino, y que se canta de preferencia en los "Wireos" o reuniones de cantores que se juntan para hacer música por entretenimiento, o "por travesura", según la expresión popular. En estas reuniones se canta por diversos fundamentos, entre los cuales los más importantes son los siguientes:

Por Ponderación (o exageración), que consiste, como su nombre lo indica, en exagerar cualquier cosa con ingenio; *Versos por el mundo al revés*, cuya gracia reside en invertir el orden normal de las cosas; *Versos autorizados*, en que los cantores se ponen de acuerdo para molestarse (echarse tallas) mutuamente, sin que nadie pueda enojarse, por lo mismo, que se llaman autorizados, y *Versos "a lo amor"*, cantos amorosos.

Finalmente, Violeta Parra nos da a conocer en su obra, los *Parabienes*, canto homenaje a los recién casados y las *Tonadas*, forma musical que ha alcanzado una gran difusión. La Tonada campesina es, naturalmente, la más hermosa y casi todas ellas son melancólicas y sobre temas amorosos.

El segundo volumen de música y poesía folklórica chilena, recopilado por Violeta Parra, es el resultado del trabajo de investigación realizado por la folklorista entre noviembre de 1957 y enero de 1958; bajo los auspicios de la Universidad de Concepción y contiene las cincuenta mejores cuecas inéditas recopiladas en la zona de esa ciudad.

Violeta Parra declara que las cuecas de la provincia de Concepción son las más hermosas de todo Chile, tanto por la melodía como por el texto, que casi siempre es de carácter noble y poético y está lleno de bellas e ingeniosas figuras literarias, como podrá juzgarse por los fragmentos siguientes:

Floreció el copihue rojo
En la montaña chilena
Que parece una guirnalda
De ensangrentadas cadenas

Y estos hermosos versos de amor:

Un picaflor volando
Picó en tu boca
Creyendo que tus labios
Eran de rosa.

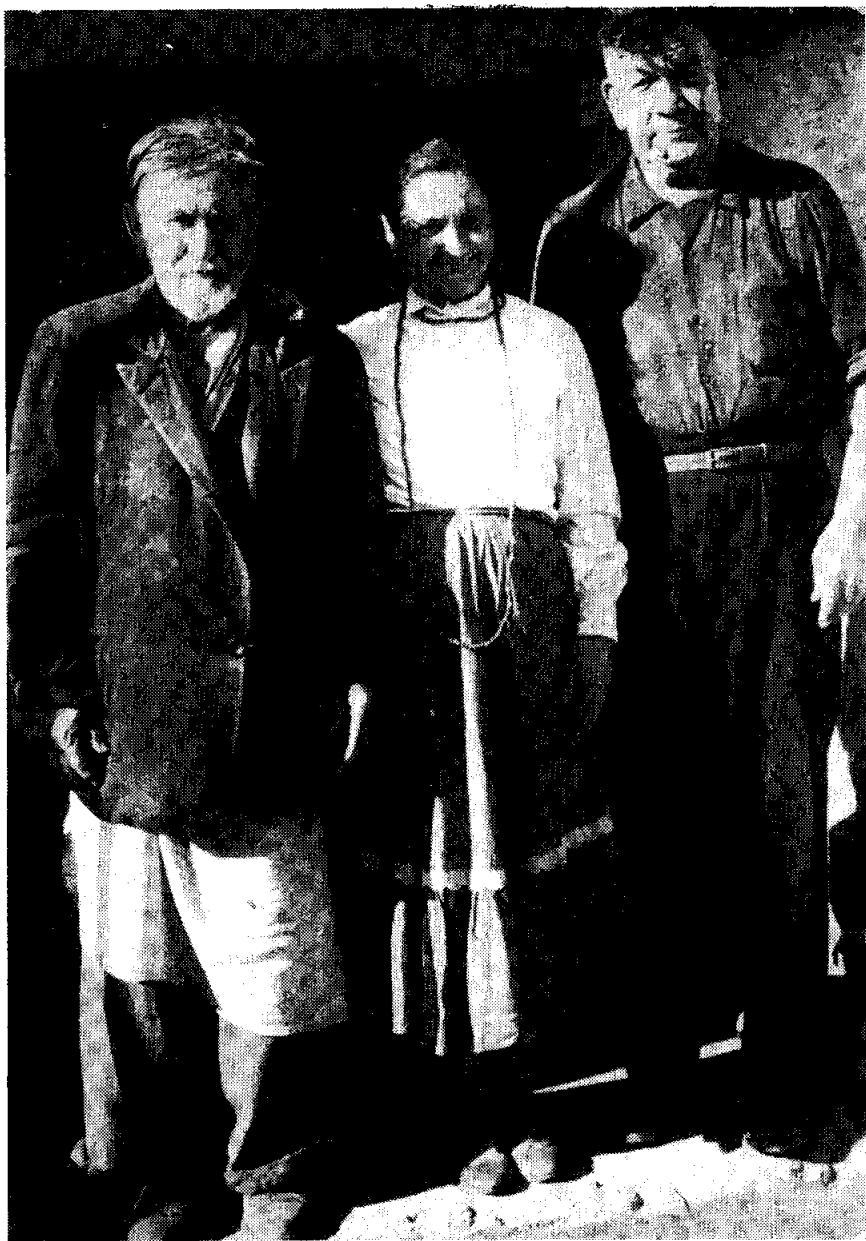


Foto Sergio Larrain

Dos "cantores" populares de las cercanías de Santiago acompañan a Violeta Parra

El humor y el ingenio tampoco están ausentes:

La muerte se está bañando
En el puent'e e la amargura
Le han robado la enagua
Por andar con sus locuras.

En cuanto a la música, en este volumen se incluyen las partituras, en las que podrán apreciarse cincuenta melodías encantadoras, frescas y primaverales.

Grabaciones y nuevas investigaciones.

Desde el 9 de noviembre de 1957, Violeta Parra reside en Concepción, donde se encuentra a cargo del Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de esa ciudad. La labor realizada hasta la fecha la complementará con nuevas investigaciones en la región sur y norte del país.

Hasta el momento, Violeta Parra ha grabado una docena de discos, entre ellos el gran long-play de dieciocho canciones y un long-play pequeño, que incluye valiosas joyas del folklore nacional.

SPOLETO Y EL “FESTIVAL DE LOS DOS MUNDOS”

por

Irma Godoy Tapia

Acurrucada en las faldas de Monteluco, la colina sagrada de los antiguos romanos, donde San Francisco fundó en el siglo XIII un convento de franciscanos. Spoleto se deja estrechar en el verde abrazo de sus campos y entre sus milenarias murallas ciclópeas y parece que contemplara el pasar del tiempo sin inmutarse.

Celosa de sus antiguas tradiciones y como intocada por los siglos, la pintoresca ciudad ofrece a los ojos del visitante la belleza de una natura dócil y reposante con sus paisajes de suaves colinas siempre verdes y cubiertas de plateados olivos, y la maravilla de un patrimonio artístico e histórico, que refleja un pasado que se remonta a una época anterior a la de la dominación etrusca, y que, a través de las vicisitudes de su vida urbana, ha sido importante centro romano, capital longobarda y feudal y, más tarde, a partir del Renacimiento, estado pontificio.

Algunas de sus casas muestran todavía vestigios de aquellas que dieron morada al pueblo que asistió al asedio de Aníbal (siglo III a. C.) y que detuvo y desvió lejos de Roma el potente avance del conquistador africano, derrotándolo a las puertas de la ciudad con el aceite hirviendo que sus defensores arrojaron desde lo alto de las murallas.

La “Torre dell’olio” y la “Porta Fuga”, aún hoy en pie en el barrio bajo de Spoleto, atestiguan esta legendaria gesta de los moradores de la “Ciudad de las cien torres”. Y no sólo en el barrio bajo, sino dondequiera que se camine, se experimenta la sensación del pasado: si se sube¹, por ejemplo, hacia la “Piazza del mercato”² y se pasa por la sugestiva “Via del palazzo dei Duchi”, continuando después hacia la “Via del Duomo”, no se puede dejar de imaginar el esplendor de la ciudad, ya sea durante el Alto Medioevo —época del dominio longobardo, en la que Spoleto era sede ducal—, o más tarde, durante el Renacimiento, cuando el Papa Alejandro Borgia designó gobernadora de la ciudad a su hermana Lucrecia e hizo construir para ella, fuera de las murallas

¹ El desnivel del terreno sobre el cual ha sido construido el centro habitado, obliga a subir y bajar escalas constantemente.

² Allí estaba el antiguo “Foro Romano”.

urbanas, la "Rocca"¹, castillo-fortaleza que domina una vasta parte del panorama de Spoleto, y testigo, según las crónicas, de los caprichos y del fasto de la vida de su castellana, quien, una vez al año, en el mes de agosto, acompañada de un gran séquito, dejaba Roma para trasladarse por algunos meses a sus dominios espolentinos.

Y todavía, en las cercanías de la "Piazza del Mercato", a la vista del "Arco di Druso", de una cripta cristiana contigua a ése y de una "Casa Romana", la mente vuela hacia una época más lejana, aquélla de la grandeza del pueblo romano, evidente tanto en sus monumentos públicos como en sus habitaciones privadas; la "Casa" es famosa por su espléndido estado de conservación y por los hermosos mosaicos que forman el pavimento de sus numerosas y amplias habitaciones.

Otra de estas típicas e increíblemente estrechas callecitas medioevales y una larga escala de suave pendiente, conducen a la "Piazza del Duomo" y a la imponente Catedral que se yergue al fondo. La armónica y elegante fachada renacentista del "Duomo" y el hermoso mosaico bizantino que la decora, dan el tono a la ariosa plaza, a cuyos lados se asoman antiguos palacios señoriales, un teatro del siglo XVI (el "Caio Melisso") y el ábside de la basílica románica de Santa Eufemia.

Una vez dentro del "Duomo", lo primero que atrae la atención son los colores de la cúpula del altar mayor. Y no podía ser de otra manera; allí, perfectamente conservada, se contempla una de las obras mejor logradas de Filippo Lippi, diversas escenas de la vida de la Virgen: en lo alto del ábside "La Coronación", y, más abajo, un gran friso formado por "La Anunciación", "La muerte de la Virgen", "El nacimiento de Jesús". Otro de los tesoros de la catedral es una imponente "Resurrección de Cristo", del Pinturicchio —humanizada con la dulzura y serenidad del paisaje umbro que el pintor tanto amaba—, que decora por entero una de las paredes de una capilla lateral. No se deben olvidar tampoco, en la Sacristía, algunas pinturas de primitivos, entre las que se destaca una "Crucifixión" de Alberto Sozio (siglo XII), ni la imagen bizantina de la Virgen que Federico Barbarrosa donara a Spoleto como prueba de su arrepentimiento y para hacerse perdonar el incendio de la ciudad, que siguió al infructuoso asedio, con que el emperador germánico trató en vano de doblegar la resistencia espolentina.

Pero esto no es todo, el lugar reserva todavía gratas sorpresas para el visitante; en la parte alta, al extremo opuesto del "Duomo" sobre uno de los tantos promontorios del recinto urbano y desde donde se domina

¹ En la actualidad, la cárcel de Spoleto.

todo el valle y parte de la cadena de los Apeninos, "Via Sant'Agata", y "Via dei Giardini" encierran el grandioso hemiciclo del antiguo "Teatro Romano", el cual, después de lentos, pero pacientes y cuidadosos trabajos de excavación, ha venido a la luz con toda la fuerza de reminiscencia que estas piedras poseen. También de origen romano es el gigantesco "Ponte Romano" (l'acquedotto), restaurado durante el Renacimiento, que aseguraba al centro habitado y a los campos adyacentes la constante provisión de agua.

¿Y qué decir de la iglesia de "San Pietro" (siglos XII y XIII), con su fachada decorada con hermosas esculturas y prácticamente cubierta de bajorrelieves semejantes a delicados encajes? ¿De la noble arquitectura de "Santa Eufemia", basílica románica y la única iglesia de la región umbra con "matronio" y en cuyas columnas se conservan hasta hoy vivos y nítidos tanto los colores como las figuras de sus frescos? ¿Y de la conmovedora, simple y modesta iglesita de "San Ponziano" con su pequeña cripta totalmente adornada con frescos primitivos? ¿Y de "San Gregorio", también ella ricamente decorada de frescos primitivos y del Renacimiento? ¿Y de la "Basílica de San Salvatore" (siglo IV), erigida con ignotos restos de templos paganos y cuyo origen constituye aún en nuestros días un misterio para los estudiosos?

Sería necesario continuar calle por calle para poder presentar una imagen completa y coherente de la ciudad: de sus viejos palacios; del encanto de sus barrios más antiguos y típicamente característicos; de las pequeñas casas de los barrios populares, de un color rosa-dorado atenuado por los siglos, que han crecido sólo hacia arriba, angostas y altas, como melancólicas jaulas de pájaros; de sus obras de arte; de sus ruinas, y, en fin, de la atmósfera de otros tiempos que de todo ésto se desprende. Pero quizás será mejor detenerse aquí, reservando a aquéllos que todavía no conocen Spoleto el placer de descubrir sus otros rincones y aspectos atrayentes, y que nos limitemos a la rápida visita hecha al lugar, visita que, aunque incompleta, ayuda a comprender por qué los organizadores del "Festival de los dos mundos" se encantaron con este pintoresco y tranquilo rincón de la Umbría, que parece conservar todavía algo del espíritu de San Francisco.

Aquí, entre esta gente cordial y serena, en este ambiente de quietud que ofrece la posibilidad de una amplia respiración interior propicia al trabajo creador, aquí en la culta¹ y señorial Spoleto, que cuenta con dos

¹ La ciudad es también sede de las reuniones de "La Settimana di Studi sull'Alto Medioevo", cita anual de los historiadores y estudiosos del Medioevo que

teatros adecuados a los fines del "Festival" —uno de cámara, el "Caio Melisso" (siglo XVI), y el "Teatro Nuovo" (siglo XIX), ambos dotados de los más modernos elementos mecánicos y aptos para cualquier exigencia escenográfica—, los ideadores del "Festival de los dos mundos" se han dado cita con otras personalidades famosas del mundo del arte y con un grupo de jóvenes artistas (italianos, norteamericanos y franceses) —la mayoría de los cuales no habían tenido aún la oportunidad de presentarse ante un público internacional— y han celebrado durante todo el mes de junio una verdadera fiesta del espíritu, dando a conocer, junto a obras del repertorio clásico, el producto de sus últimas fatigas creativas e interpretativas en el campo de la música pura, del teatro lírico y del de prosa, del ballet y de las artes figurativas, a través de un repertorio vasto, atrayente y ambicioso que ha reunido para ésta, la primera experiencia en 1958 del "Festival", la presentación de 5 óperas líricas; 3 obras teatrales; 8 ballets y 5 conciertos de cámara.

El Festival

El programa general de las manifestaciones del "Festival" incluyó también una "Exposición de pintura y escultura", en la que figuraron 22 de los más interesantes nombres de la joven generación de pintores y escultores norteamericanos junto a algunos de los representantes del "Realismo simbólico" en los EE. UU., y un reducido grupo de 10 pintores y escultores italianos. Esta participación será ampliada el próximo año, seleccionando obras de artistas de toda Europa y de Norte y Sud América.

Y, en fin, completó el panorama de las iniciativas del "Festival 1958" una "Muestra del Film Artístico" formada por una selección de material inglés, italiano, norteamericano y francés premiado en diferentes festivales cinematográficos. Esta feliz idea permitió conocer o ver nuevamente algunos de los mejores films dirigidos por Laurence Olivier ("Hamlet"), Luchino Visconti ("Ossessione"), Pietro Germi ("In nome della legge"), Renato Castellani ("E' primavera"), Vittorio de Sica ("Umberto D."), Jean Renoir ("The golden coach"), Luigi Zampa

atrae a Spoleto estudiosos de todo el mundo. Además, todos los años, en el mes de septiembre, jóvenes cantantes becados por la "Fundación Fulbright", reciben en el Teatro Nuovo su bautismo de fuego ante el público que asiste a la "Stagione Lirica" de Spoleto. También en el mes de septiembre, Spoleto da hospitalidad en el palacio Collicola, a la "Mostra delle Arti figurative", donde exponen pintores y escultores de toda Italia. Los mejores trabajos son premiados con importantes sumas de dinero y de ahí pasan al Museo de Arte de la ciudad, como parte de su patrimonio artístico.

("Processo alla città"), Michelangelo Antonioni ("I vinti"), Ettore Giannini ("Carosello napoletano"), Elia Kazan ("On the waterfront"), Federico Fellini ("Il bidone"), Franco Rossi ("Amici per la pelle"), Robert Aldrich ("The big knife") y Luigi Comencini ("La finestra sul Luna Park").

Con este material de conciertos y espectáculos teatrales, entre los que figuraron 8 primicias: 5 estrenos mundiales absolutos, 2 estrenos europeos y la primera ejecución escénica de una ópera de un compositor italiano, se efectuaron en los palcos escénicos de los dos teatros spoletinos, cinco audiciones de música de cámara y más de cincuenta representaciones de 16 diferentes espectáculos operísticos, de ballet y de teatro en prosa, ofreciéndose dos funciones diarias durante un mes de intensa actividad y fervor artístico y de gratas sorpresas tanto por las novedades vistas o escuchadas, por los nuevos y personales criterios introducidos en la dirección teatral y en la técnica del movimiento escénico de obras clásicas y modernas, como por las afirmaciones de jóvenes valores que se han producido en el campo de la composición y de la interpretación.

Se puede fácilmente imaginar el interés y la curiosidad que este nuevo festival europeo, nacido bajo los felices auspicios de su originalidad y de la calidad y variedad de su repertorio, habrá podido suscitar no solamente entre los amantes y entendidos de arte en general (y, digámoslo, porque así fue, también entre los profanos) sino —muy especialmente— entre los críticos especializados en las diferentes ramas artísticas representadas en el "Festival", quienes, además de los reporteros, fotógrafos y cronistas sociales, llegaron a Spoleto en gran número, enviados por importantes revistas y diarios italianos, europeos y ultraoceánicos.

Asimismo, las diversas corrientes turísticas de los EE. UU. y Europa, que en la estación estival se mueven preferentemente hacia las más conocidas ciudades y playas italianas, han orientado este año su curso hacia Spoleto, dando lugar a un constante y renovado ir y venir de visitantes, quienes, sumados a los artistas del "Festival" (más de 500, sin contar el pequeño ejército de las comparsas), han dado la animación y el color de los días de gran fiesta a las viejas callecitas spoletinas. Todas las lenguas se han escuchado en este mes de maravillado vértigo que le ha tocado vivir a la Cenicienta de la Umbría: junto a los franceses, indúes, panameños, norteamericanos, venezolanos, checoslovacos, mexicanos, coreanos, alemanes, armenios, ingleses, yugoslavos, guatemaltecos, austríacos, etc., que se han visto girar por la ciudad y en los teatros, los

italianos se encontraban en una paradójal minoría, no obstante que de Norte a Sur toda la Italia culta y mundana ha acudido a Spoleto atraída por las "novedades" de Gian Carlo Menotti.

Y los espoletinos, con gran "savoir faire", han acogido esta embajada de arte y las ondados de visitantes, haciendo los honores de casa con una cordialidad y un señorío dignos de sus amables tradiciones y conscientes de que la cruzada artística de Menotti con su "Festival" y los numerosos visitantes que este acontecimiento ha atraído a su ciudad, contribuirán a sacarla del injusto olvido en que ella parecía haber comenzado a caer.

Spoleto —ya se ha dicho— dadas sus felices características naturales y ambientales, reúne condiciones ideales como sede permanente del "Festival de los dos mundos", original iniciativa y única en el campo de las manifestaciones de esta índole, ya que todavía no se había dado el caso de una empresa artística de estas proyecciones, ideada y organizada únicamente por amor al arte y sin pretender beneficios económicos, o sea, por el placer de ver y escuchar obras del repertorio clásico y lo mejor de la producción de la nueva generación, presentadas e interpretadas en la forma más perfecta posible; y, también, por la satisfacción de poder dar la oportunidad de libre expresión a jóvenes dotados de auténtico talento artístico —ya sea que éstos se encuentren en la fase inicial de su carrera o que todavía no hayan tenido la ocasión de afrontar un público internacional—, haciéndoles participar en espectáculos de gran clase y poniendo a prueba su talento ante un público exigente, a fin de que su opinión y, sobre todo, el juicio crítico de los especialistas, puedan ayudarles a afirmar y a cimentar sus nombres en un ámbito mundial.

¿Pero cómo se llegó a la realización de lo que en un primer momento pareció una quijotesca empresa artística?

Entretelones del "Festival de los dos mundos"

Su historia es larga y no desprovista de vicisitudes, como puede imaginarse, y, de sueño largamento acariciado, ella comenzó a transformarse en realidad hace tres años cuando Gian Carlo Menotti hizo partícipe de su proyecto a un grupo de amigos artistas y decidió jugarse el todo por el todo —incluso su patrimonio personal— con tal de concretar esta aspiración que con el tiempo se había ido convirtiendo en un imperativo dominante.

Los problemas que fue necesario afrontar y solucionar antes de poder colocar la primera piedra de esta singular iniciativa artística fue-

ron innumerables y serios, comenzando por el más difícil de todos: reunir de la nada la ingente suma de dinero que podría permitir el financiamiento de una empresa a la vez desinteresada y de refinadas y ambiciosas exigencias materiales y artísticas como ha demostrado ser el "Festival de los dos mundos".

Y, en realidad, doscientos millones de liras han sido devorados por los espectáculos que el "Festival" ha ofrecido en un mes, durante el cual la mente y el espíritu fueron gratamente impresionados y estimulados.

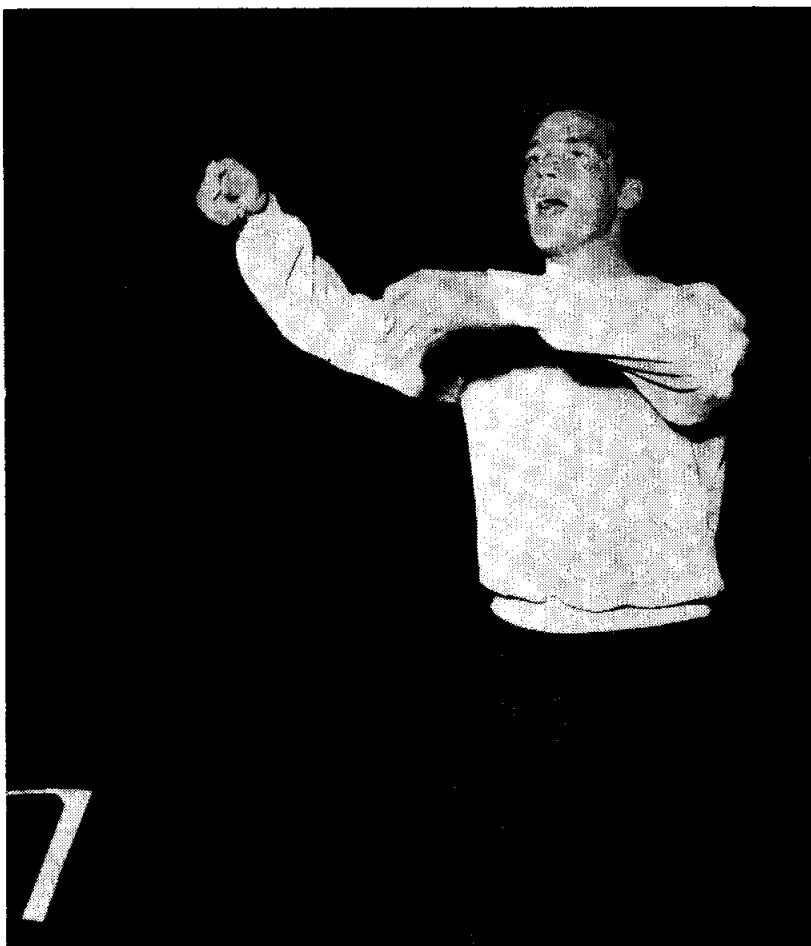
¿Pero, cómo se formaron y de dónde salieron estos fondos? Representan —estos doscientos millones— las preocupaciones, fatigas y la incesante actividad de tres años, de los tres largos años que fue menester esperar para reunirlos y para poder poner en marcha y perfeccionar los planes originarios; tres años durante los cuales Menotti, obsesionado con esta idea, no se dio paz; presentó su proyecto en todas partes, expuso sus planes una y cien veces, agitó el ambiente buscando la atmósfera favorable a éste, hablando, explicando los motivos y las ventajas de este nuevo festival, viajando dentro y fuera de los EE. UU., discutiendo, tratando de entusiasmar y convencer a los fríos y escépticos y lográndolo; sacrificando horas de trabajo y sueño, telefoneando, dictando innumerables cartas, pasando de una reunión a otra; tres años en los que Menotti —cerebro y motor de esta idea— se dio por entero a librar la batalla de su "Festival", hasta que, gracias a su tenacidad, a su perseverancia y a su convicción de que las cosas del arte no pueden dejar indiferentes a ninguna persona culta y sensible, logró asegurarse el concurso y la simpatía de conocidas y poderosas instituciones norteamericanas (cuyas importantes donaciones contribuyen al sostenimiento, en la América del Norte, de toda iniciativa de orden cultural), las cuales integraron con suculentas sumas —junto a las donaciones más modestas de muchos particulares— casi la totalidad del capital necesario; el resto se completó con un aporte del Gobierno italiano, hecho a través de la "Dirección General de los espectáculos", y con otros de importantes firmas italianas.

La primera fase de la batalla había sido ganada con honores.

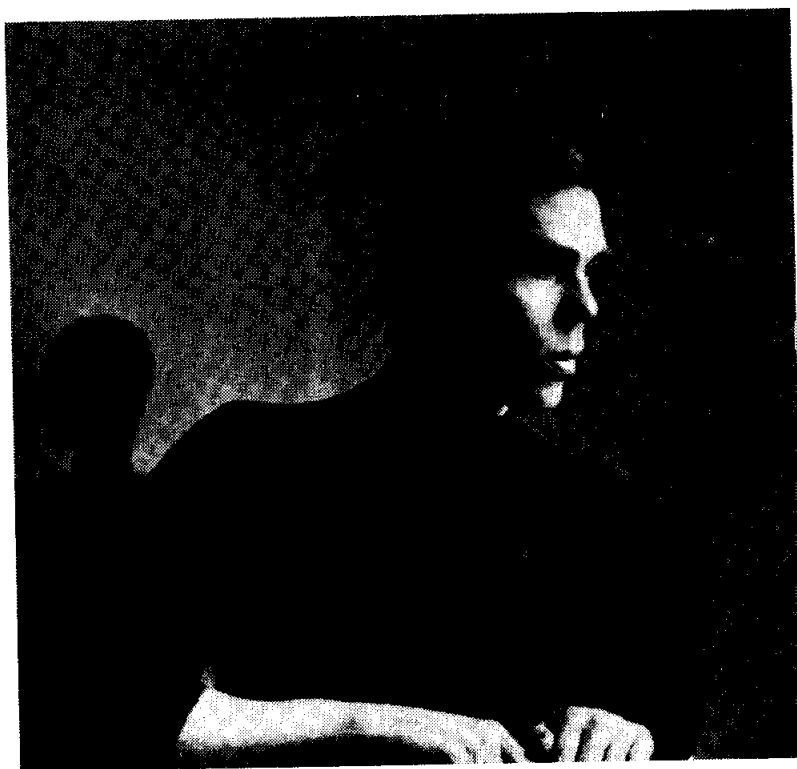
Había nacido la "Festival Foundation Inc".

Se podía, entonces, comenzar a buscar el escenario a tono con las ambiciones del "Festival".

Acompañado por algunos de sus más cercanos colaboradores, Menotti recorrió todo Italia —porque ¿qué otro país podía acoger una manifestación plena de esperanzas artísticas, sino su tierra natal?— hasta que descubrió Spoleto, pequeña joya entre las joyas del panorama umbro y de fácil y rápido acceso desde Roma, Florencia y Perugia.



Thomas Schippers, director de la sección música del "Festival"



El coreógrafo norteamericano John Butler, director de la sección Ballet del "Festival"

Ahí, dentro del marco de su lírico paisaje y de su sugestiva arquitectura secular, el "Festival" encuadraría y daría vida a modernos espectáculos y a originalísimas y nuevas concepciones en la presentación de otros de carácter clásico, valiéndose de los dos teatros con que contaba la ciudad.

La nueva tentativa había dado resultados superiores a las expectativas. Y, desde ese momento, Spoleto comenzó a hacer noticia en todas partes y su nombre inició una carrera casi ininterrumpida a través de la prensa del mundo junto al del "Festival" y al de Menotti, mientras ella, ignorante del destino que la esperaba, continuaba, día tras día, cerrando sus ojos al caer de la noche.

Quedaban, no obstante, otros escollos por superar y, entre ellos, quizás el más delicado de todos —ya que de él dependía el éxito artístico del "Festival"—, era el de la elección y selección de aquéllos que debían concretar esta aventura artística que hasta ese momento había sido formalizada solamente con una máquina de escribir.

El círculo de artistas amigos de Gian Carlo Menotti es vasto, y vasto es también el número de los artistas que él conoce; sin embargo, y por obvias razones, no todos podían ser invitados a participar activamente en el "Festival". Además, Menotti había decidido servirse preferentemente de gente joven, haciendo excepción únicamente en aquellos casos en que capacidad y notoriedad artísticas pudieran ofrecer la garantía de una colaboración excepcional y la especial atracción de esos nombres.

En estas circunstancias, y aunque se procedió con gran tacto y diplomacia, no fue posible evitar resentimientos y críticas (algunos de los cuales se manifestaron públicamente y en forma poco gentil). Pero estos ingratos inconvenientes no debían ni obstaculizar ni cambiar las decisiones del Comité Organizador, y el criterio establecido prevaleció.

Los elegidos

Fue así como los nombres de Thomas Schippers, John Butler, José Quintero y Giovanni Urbani se incorporaron al "Festival" como directores de las secciones música y teatro lírico, ballet, teatro de prosa y artes figurativas, respectivamente. A su vez, cada uno de ellos, haciendo uso de amplias atribuciones, eligió a sus colaboradores entre famosos artistas (tales como los "regisseurs" Luchino Visconti y Raymond Rouleau, el pintor Ben Shahn, el escultor Alexander Calder y el coreógrafo Jerome Robbins), además de otros elementos jóvenes entre los que reclutaron directores de orquesta, escenógrafos, actores, cantantes, concertistas, gru-

pos corales y orquestales de cámara y pequeñas compañías operísticas, sin olvidar —naturalmente— una orquesta sinfónica y un grupo coral de primera clase.

Veamos ahora cuáles son las credenciales con que Thomas Schippers llegó a la dirección de la sección música.

Músico de dotes poco comunes y de una sólida preparación técnica, posee ya, no obstante sus 28 años, un excepcional "curriculum" profesional. Una fulminea carrera de fecunda actividad concertística, desarrollada en la gran mayoría de las ciudades norteamericanas y en Inglaterra, Francia e Italia —el primer concierto lo dirigió a los 18 años, en el "City Center" de New York, después de haber sido elegido por Eugene Ormandy para dirigir la Orquesta Filarmónica de Filadelfia—, y una experiencia no menos importante en el campo de la dirección de óperas líricas, actividad que también inició muy joven, a los 20 años, muestran sólo una parte de la intensa e interesante labor musical que este joven director ha efectuado tanto en su país natal (nació en los EE. UU., de padres alemanes), como en el extranjero. A ella se agrega el trabajo concertístico que ha realizado en el campo de la música antigua y contemporánea y la dirección de todas las partituras de Gian Carlo Menotti, cuyas óperas han sido estrenadas en su totalidad por Schippers (la primera, "The Consul", cuando contaba sólo 22 años), se comprenderá por qué este dinámico y culto director fue distinguido en 1956 con la "Recompensa al mérito" que le otorgó la Asociación de Compositores y Directores Norteamericanos y por qué ese mismo año pudo llegar al "Metropolitan Opera House" de New York (aspiración que no todos los directores de 25 años logran alcanzar), continuar desde entonces presentándose en las sucesivas temporadas líricas de uno de los más importantes teatros líricos del mundo y ser finalmente invitado a inaugurar a fines de este año su "Temporada Lírica Invernal", dirigiendo "Lohengrin" de Wagner.

Haber sido llamado para inaugurar la "Temporada Lírica" del Metropolitan y la "Temporada de Conciertos Sinfónicos" de la Orquesta Filarmónica de Berlín (cosa que Schippers hará a principios de 1959) y haber sido distinguido por la máxima asociación musical de su país, todo esto en el corto lapso de los primeros años de su carrera musical, cuando otros artistas están todavía luchando por abrirse paso. Si no lo hubiera escuchado, estaría tentada a decir que Schippers no es solamente un gran músico, sino un mimado de la suerte. Porque, ¿existe una satisfacción que le haya sido negada en este breve decenio de su extraordinaria actividad directiva?

A Schippers le ha correspondido, también, inaugurar con "Macbeth" de Giuseppe Verdi, las manifestaciones del "Festival de los dos mundos".

Antecedentes no menos valiosos han determinado la designación de John Butler como director de la sección danza del "Festival".

En la escuela de Martha Graham —una de las más interesantes exponentes de la danza moderna, de quien Butler fuera alumno distinguido y, más tarde, su mejor "partner"— se plasmó la personalidad de este joven coreógrafo, y tanto en su calidad de coreógrafo estable del "New York City Center Opera", del "Ballet Theatre" de New York, como en la actividad por él desarrollada en la televisión norteamericana y en las coreografías creadas para partituras de Bela Bartok ("El castillo de Barba Azul"), de Aaron Copland ("The tender Land"), de Gian Carlo Menotti ("The Consul" —"Ahmal y los visitantes nocturnos"—, "The Unicorn, the Gorgon and the Manticore"), y, especialmente, en las que ha ideado para su propio cuerpo de baile, se ha revelado como un artista imaginativo y original.

Butler es considerado en Norteamérica un innovador que con sus personales concepciones artísticas y con los variados elementos (palabra-canto-mímica "sui generis") que ha incorporado a sus danzas para enfatizar determinados estados de ánimo, ideas o movimientos, con los que conduce al espectador al "pathos" de la situación, ha enriquecido con un nuevo lenguaje expresivo el ballet moderno en los EE. UU.

Al "Festival" Butler ha presentado dos nuevas coreografías en estrenos mundiales absolutos.

Un latinoamericano, el panameño José Quintero, considerado hoy como el mejor "regisseur" de las obras de Eugene O'Neil, ha tenido a su cargo la sección teatro del "Festival de los jóvenes". Fundador del "Circle-in-the-square-Theatre" de New York, Quintero ha dirigido 13 de los 15 espectáculos que el teatro ha presentado en sus 7 años de vida.

Al haber de su carrera se cuentan grandes éxitos de dirección teatral, y uno de los más sonados ha sido "In the summer House", de Jane Bowles. Sin embargo, sus mejores triunfos los ha alcanzado en la dirección de las últimas obras de O'Neil, especialmente en "A long day's journey into night", dirigiendo a Frederic March y a Florence Eldridge, y en "The iceman cometh" que, no obstante el fiasco económico que constituyera su primera presentación en Broadway, él llevó a su teatro de Greenwich Village, y, con su inteligente y audaz dirección, convirtió en uno de los acontecimientos teatrales de la temporada.

Otra obra de O'Neil —"A moon for the misbegotten"— presentada

en el secular teatro "Caio Melisso", fue el aporte de José Quintero al "Festival de Spoleto".

Los dueños de casa ofrecieron un elemento valioso en la persona de Giovanni Urbani, joven historiador y crítico de arte, que se hizo cargo de la dirección de la sección artes figurativas. Laureado en Literatura y en Historia del Arte, a los 20 años, Urbani trabajaba en el "Istituto Centrale del Restauro" de Roma, primero como restaurador y después como Inspector histórico de arte, Redacta el "Boletín técnico" de ese instituto y es autor de numerosos opúsculos relacionados con la Historia del arte ("Studi radiografici su Caravaggio" - "Leonardo da Besozzo" - "Beato Angelico") y de artículos de crítica, etc.

Su amor por las cosas del arte y la experiencia adquirida en la organización de la "Mostra de Picasso", en la que Urbani participó en 1953, y en la del "Seicento europeo", presentada en Roma el año pasado, le han permitido ofrecer su palabra autorizada a la organización de la "Mostra delle Arti Figurative", ideada como una de las manifestaciones del festival espoletino.

Música

Tres audiciones de piano y una de violín, ofrecidas por solistas norteamericanos, además de un concierto de música de cámara, efectuado por un cuarteto de cuerdas, formado por instrumentistas italianos, fueron programados en la rama música pura de la primera edición del "Festival".

De los 4 jóvenes concertistas que participaron en el "Festival", tres poseen decididamente la pasta del músico y una técnica y escuela interpretativa excelentes. Y si bien es cierto que Anton Kuerti y Michael Tree se revelaron como músicos completos, no por ello se deben dejar de reconocer las relevantes cualidades artísticas del pianista italo-americano Anthony di Bonaventura, quien demostró también haber merecido la elección de componente de la embajada de nuevos concertistas que los EE. UU. envió a Spoleto.

Anton Kuerti es un pianista nato y dotado de una musicalidad profunda que, no obstante sus 22 años, puede ser considerado como un intérprete de gran clase. Su sería formación musical, de orientación alemana (fue alumno de Rudolf Serkin), se manifiesta en una sólida técnica, clara y límpida, de fácil juego pianístico; en un sonido sabiamente dosificado, de sugestivos cantábiles; en la fluidez de su fraseo y en la total coherencia de su discurso musical. Este joven pianista norteamericano



El pianista Anton Kuerti

americano (nacido en Viena de padres austríacos), es, además, un intérprete de exquisita sensibilidad y de profunda madurez artística, fruto de una experiencia adquirida a través de un meditado y amoroso estudio de las obras de los grandes maestros de la música, como lo demuestran sus versiones de Bach, de Schumann y Schubert, y en forma muy especial, las de A. Berg y de Mozart (sólo el Mozart del mejor Arrau, las versiones de Clara Haskil o las del gran Dinu Lipatti podrían hacerle sombra) que nacen —con una sorprendente seriedad de pensamiento y realizaciones— de un espíritu particularmente receptivo a las bellezas de la música y a los sugerimientos de sus diversas formas estéticas, los cuales Kuerti ha asimilado y decantado a través de una larga disciplina de estudio; y los resultados son, en la gran mayoría de los casos, superiores a las expectativas. No sin motivo, el año pasado, Kuerti recibió el premio Leventritt, la mayor recompensa norteamericana establecida para los pianistas, premio que le valió también una "tourné" de conciertos por las más importantes ciudades de su país de adopción, en los que se presentó como solista con las 6 mejores orquestas de los EE. UU.

Michael Tree. Sólo de 22 años, en 1954 llegó al Carnegie Hall por primera vez este talentoso violinista, precedido del rumor de los premios obtenidos en el "Curtis Institute", donde estudió violín con Efrem Zimbalist. Su 2º concierto en el Carnegie Hall tuvo lugar el año pasado, y, desde Nueva York, por obra y gracia de Menotti, llegó al "Festival" de Spoleto.

Vivaldi, Bach, Smetana, Reger, Strawinsky, Lee Hoiby (compositor norteamericano, alumno de Gian Carlo Menotti) y Bartok: he aquí la vasta gama de las posibilidades interpretativas de este sensible músico, cuyo único pecado en la ejecución de la extenuante "Partita Nº 1 en Si Menor para violín sólo", del maestro de maestros, fue el haber empleado demasiado arco en algunos de los movimientos de esta hermosa partitura.

Así, Bach y un Vivaldi ajustado a las exigencias estilísticas y técnicas de su autor, sirvieron para apreciar y valorizar el talento, la preparación musical y la comprensión de la forma y del contenido que de las obras de estos autores posee Michael Tree.

El resto del programa ofrecido por Tree en su debut espoletino no era de gran responsabilidad (a excepción de las "Danzas populares rumanas" de Bartok), y sirvió solamente para exhibir la ductilidad de su temperamento y la amplitud de su órbita interpretativa, cualidades que el artista confirmó en la bella partitura de Bartok, empeñándose a fondo y desplegando todos los recursos de su espléndida técnica con un dinamismo y una emotividad que exteriorizaron la potencia de su rica vena musical.

Anthony di Bonaventura. Excepción hecha de Scarlatti, presentado en una bien lograda versión, con una fina técnica y fraseo clarísimo, di Bonaventura es, por ahora, sólo un lector reverente de los clásicos, tal vez porque aún no ha alcanzado la necesaria madurez para penetrarlos a fondo y ofrecer una interpretación adherente a su estilo y espíritu, lo que limita sus posibilidades de intérprete.

Sin embargo, este joven pianista ítalo-americano, posee una seria formación musical y un talento artístico que se manifiesta en todos los matices de su generosa y delicada sensibilidad cuando se trata de los autores modernos y contemporáneos. A él le hemos escuchado un Bach y un Beethoven (Sonata en Mi Mayor, opus 109) presentados únicamente en su aspecto técnico, es cierto; pero también es cierto que un Ravel y, especialmente, un Richard R. Bennett (dodecafonista norteamericano) como los que Bonaventura hizo escuchar en el concierto que ofreció en Spoleto, pueden ser solamente el producto de auténticas dotes musicales. La inesperadamente hermosa e interesante "Sonata 1954" de Bennett, dinámica y expresivísima, merece un comentario especial y separado que ahora, por las limitaciones del espacio, no se puede hacer.

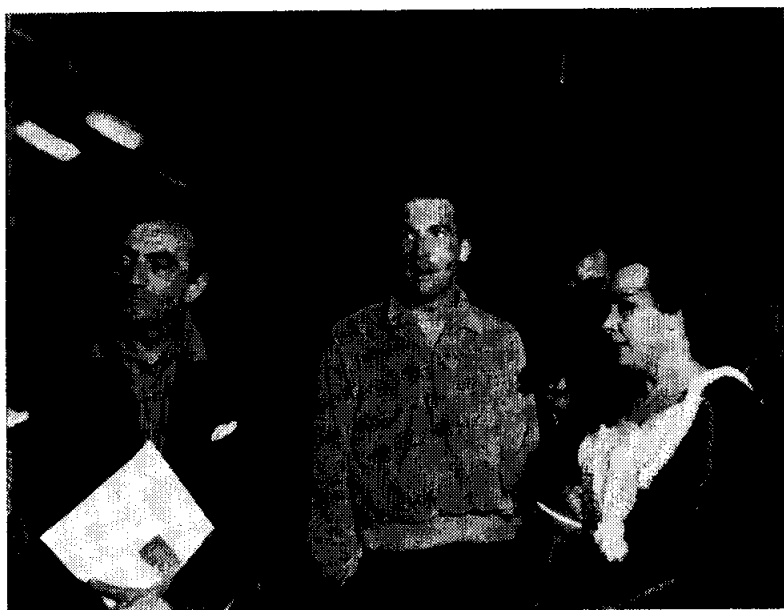
Ivan Davis. La calidad de la casi totalidad de las obras programadas por Davis habían hecho esperar un buen concierto. En cambio, pronto se pudo constatar que parece haber orientado su actividad concertística a la dirección de la masa y los fáciles aplausos; ello, naturalmente, nos privó de toda ilusión y nos dictó este poco benévolo comentario que no puede justificar la fatiga de este ejecutante ni siquiera como un "tour de force" pianístico.

Con las partituras de gran aliento que ejecutó —de acuerdo con los cánones de su personalísima estética—, Variaciones en Fa Mayor Op. 34 (Beethoven), Sonata N. 6 (Prokofieff), 3 Sonatas (Scarlatti), Variaciones "Abegg" (Schumann) y otras de Scriabin y Liszt, superando sus complejidades técnicas sin dificultades, lo único que logró construir fueron versiones brillantes y vacías, que solamente en un pasaje schumanniano y en otro de Prokofieff hicieron nacer una débil esperanza de redención para el espíritu de este renegado de la música que ha magnificado el valor de la técnica, prefiriendo las versiones espectaculares a aquéllas que podrían representar una verdad artística.

Poseedor de una espléndida memoria y de una gran técnica mecánica, Davis parece encarnar el típico ejemplar de concertista que algunos conservatorios-usinas de Norteamérica fabrican en serie.

¿Cómo y por qué llegó Ivan Davis al "Festival de los dos mundos"?

No podemos imaginar el motivo, ya que de los jóvenes concertistas



Durante una pausa de "Macbeth". De izquierda a derecha: el "regisseur" Luchino Visconti; el maestro Thomas Schippers; el barítono William Chapman, y la soprano Shakeh Vartenissian

que han representado a los EE. UU. en la sección música pura del "Festival", tres han demostrado que, hoy por hoy, la cultura musical de ese país nada tiene que envidiarle a la del viejo mundo.

Por su parte, los italianos completaron las audiciones del "Festival" con un concierto de música de cámara ofrecido por un nuevo conjunto de cuerdas, integrado por Giulio Franzetti y Enzo Porta (violines primero y segundo, respectivamente) y Tito y Alfredo Riccardi (viola y violoncello), quienes con su "Nuovo Quarteto di Milano" han desarrollado una encomiable labor particularmente en el campo de la música de cámara moderna.

Nuovo Quartetto di Milano. Si se piensa que este "Nuevo Cuarteto de Milán" está formado por gente muy joven, uno se siente dispuesta a reconocer el mérito de la actividad de estos artistas; pero si ella se juzga sólo en forma objetiva, no se pueden pasar por alto algunas deficiencias en sus interpretaciones, derivadas sobre todo de la falta de una constante cohesión del grupo, lo que en cierto modo, deforma el discurso musical. Sin embargo, un prolongado trabajo en común y una elección de las partituras que corresponda mejor a sus preferencias musicales, podrá, sin duda, resolverse en favor de este novel conjunto que, por ahora, muestra grandes afinidades con compositores modernos, tales como Bartok.

Los otros cuartetos programados, de J. C. Arriaga y G. Verdi, no lograron conmover a quien sabe que la literatura musical del cuarteto es no solamente vasta, sino del más rico contenido musical y espiritual.

¿Cómo se podría interpretar, entonces, esta programación de mediocridades?

Con el "Nuovo Quarteto di Milano" se presentó en Spoleto el famoso oboísta Harold Gomberg, primer oboe de la Orquesta Filarmónica de New York, quien exhibió en el Cuarteto en Fa Mayor, K. 370, para oboe, violín, viola y violoncello, de Mozart, una segura técnica y una convincente musicalidad.

Música lírica. Además de los cinco conciertos ya mencionados y programados como parte del aporte de la sección música a las manifestaciones del "Festival", Thomas Schippers eligió cinco óperas líricas: dos del habitual repertorio clásico del teatro lírico, dos nuevos trabajos de autores contemporáneos y "Macbeth" de Giuseppe Verdi, que Thomas Schippers exhumó y sacó del injusto olvido y abandono en que yacía, para ofrecerla al público del "Festival" bajo la luz de su verdadero valor musical y teatral.

Así, "Il Maestro di cappella", de Domenico Cimarosa; "Lo fra-

te' nnamorato", de Giovan Battista Pergolesi; "The Scarf", de Lee Hoiby; "Il giuco del barone", de Valentino Bucchi y "Macbeth", formaron el material lírico de esta primera edición del festival espoletino.

Macbeth. Este melodrama en cuatro actos, cuyo texto de F. M. Piave y música de Giuseppe Verdi se inspiraron en la homónima tragedia de Shakespeare, inauguró el "Festival de los dos mundos", y —junto con abrir grandiosamente la serie de sus manifestaciones, demostró ser una obra de extraordinarias e insospechadas posibilidades artísticas, gracias a la sabia y sensible batuta de Thomas Schippers, director y concertador de la ópera; a la magnífica dirección escénica y artística de Luchino Visconti; a la excelente colaboración de la Orquesta Filarmónica de Trieste y del Coro palermitano del maestro Giulio Bertola y a las espléndidas actuaciones de los cantantes que intervinieron en este hermoso espectáculo, el cual —excepción hecha de Luchino Visconti, hombre ya plenamente maduro— representó el fruto de la perfecta coordinación de las fatigas de un selecto grupo de artistas muy jóvenes.

Y precisamente de la batuta de un director extremadamente joven para la enorme responsabilidad que se asumió (piénsese lo que para los 28 años de Thomas Schippers significó asegurar el éxito o arriesgar el fracaso de la inauguración de un nuevo festival europeo con colaboradores que en su gran mayoría eran tan jóvenes como él y casi totalmente desconocidos) surgió un Verdi técnicamente impecable (perfeccionado hasta en sus más ínfimos detalles, en un mes de incesantes ensayos), vibrante, joven, impetuoso y, a la vez, de gran fuerza dramática, y tan convincente que, aunque quien escribe estas líneas no es precisamente una entusiasta de la lírica italiana del siglo XIX, se siente obligada a reconocer que el magnífico "Macbeth" obtenido por este director norteamericano, podía haber resultado atrayente y digno de ser apreciado hasta por los alérgicos a la ópera italiana del siglo pasado.

De Luchino Visconti se sabe que, hoy por hoy, es considerado el mejor director teatral de Italia. Este hecho y sus numerosas experiencias en el ambiente cinematográfico le han valido interesantes premios y los más halagüeños juicios por su labor artística. Todavía no se ha dado el caso de que sus trabajos teatrales o cinematográficos hayan dejado de interesar y llamar la atención por su originalidad y por el refinamiento y buen gusto de sus realizaciones.

El realismo pleno de fantasía con que interpreta y ejecuta las ideas y sugerencias de los autores elegidos, se traduce en un lenguaje de delicadas sugerencias poéticas a la vez que en la creación de potentes caracteres.

En el caso específico de "Macbeth", se puede decir que Visconti, además de sus múltiples y finos recursos teatrales, puso en este trabajo un paciente amor; de ahí los magníficos resultados alcanzados en el movimiento escénico de los personajes, vigilados hasta en sus más increíbles detalles; en la personalísima —aunque adherente al texto— reconstrucción de los ambientes deseados, y, especialmente, en el original y sorprendente sistema puesto en práctica para efectuar los cambios de un cuadro al otro: por efectos de un simple golpe de luz —y como tocados por una varita encantada— se presentaban nuevas visiones, en un abrir y cerrar de ojos, ante el público maravillado que, en el primer momento, no lograba explicarse cómo todo eso se había podido operar solamente en algunos segundos y sin interrumpir la acción.

Y la instantaneidad de las impresiones por él producidas subsistía a través del desarrollo de la acción, acentuando el clima creado por la música y por los cantantes.

Todo esto por obra de luces y velos mágicos y de la prodigiosa inventiva de Visconti, naturalmente.

La actuación del Coro de Palermo y de la Orquesta Filarmónica de Trieste —formada por excelentes elementos particularmente en las secciones maderas y bronces— se caracterizó por el entusiasmo y por la disciplina con que respondieron en todo momento a los requerimientos de la batuta del maestro Schippers

Encomiable fue también el desempeño de los cantantes en general, y digno de una mención aparte el tenor Angelo Rossi (Macduff). En cuanto a las primeras figuras, el barítono norteamericano, William Chapman, dio un lucimiento extraordinario a su atormentado Macbeth con el hermoso timbre de su generosa voz, espléndidamente educada, con su prestancia física y con sus excelentes dotes de actor.

Por su parte, la armenia Shakeh Vartenisian, poseedora de una voz excepcional (de un volumen completamente fuera de lo común) y de una sólida preparación técnica, encarnó una digna Lady Macbeth que atrajo y entusiasmó exclusivamente por su bella voz de soprano dramática.

No sería de extrañarse si Chapman y la soprano Vartenisian pasaran del "Festival" al Metropolitano o a la Scala.

No se haría justicia a todos los principales artífices de este espectáculo si se pasara por alto el nombre de Piero Tosi, ideador de los magníficos vestidos y de los sobrios y sugestivos escenarios del grandioso "Macbeth" que inauguró el "Festival", espectáculo que representó el resultado de la

perfecta sincronización de la labor de los jóvenes y expertos talentos que se llamó a animarlo.

Il Maestro di Cappella. Este "intermezzo" cómico de Domenico Cimarosa (1749-1801), programado en un tríptico con otras dos óperas en un acto, —"The Scarf", de Lee Hoiby (1925) — e "Il giuco del barone", de Valentino Bucchi (1916), fue presentado por los "Commedianti in musica", compañía del Teatro Musical de Cámara de Villa Olmo (ciudad de Como).

Su intérprete, el excelente bajo Paolo Montarsolo, animó con gracia y sobriedad la figura del "maestro di cappella" y, en perfecta armonía con el joven director Piero Santi, maestro concertador y director de esta pequeña joya de la lírica napolitana del siglo XVIII, se conquistó merecidos aplausos de un público que no era, precisamente, fácil de contentar.

La dirección artística de Giulio Paternieri y los escenarios y vestidos de Tina Sestini Palli, fieles a la época y a la exigencias de la fresca partitura de Cimarosa, agregaron una nota feliz a la ya feliz ejecución musical de esta breve ópera de la escuela napolitana.

"The Scarf", ópera en un acto del compositor Lee Hoiby, alumno de Gian Carlo Menotti, ofreció la oportunidad de conocer en estreno mundial absoluto no sólo una breve ópera moderna, sino una partitura lírica escrita por un norteamericano.

Para los que esperaban encontrar en este trabajo de Hoiby un lenguaje musical diverso al de cualquier otro país —como es el caso del "jazz"—, que pudiera revelar una nueva personalidad musical bien definida y expresar sobre todo, el hecho evidente, concreto e innegable de la realidad norteamericana, tal y cual ésta es (cosa que hasta ahora sólo se ha logrado con el "jazz" o con los "negro spirituals" —música, por lo demás, de ideación y origen negros—, y no con los intentos de un Aaron Copland, quien pensó encontrar en el folklore de los pieles rojas motivos de auténtica inspiración americana, ni tampoco con los de un F. Groffé o con los de otros compositores que se han inspirado en las canciones tradicionales de los "cow-boys", "pioneers" o buscadores de oro, canciones que, por otra parte, han demostrado ser de proveniencia o inspiración irlandesa), para ellos —decíamos— Reinhard Peters, maestro concertador y director de "The Scarf", despejó la incógnita dentro de los primeros minutos en que se escuchó la partitura. Mostró Peters una obra que —sin acusar características típicamente norteamericanas, y a pesar de que en ella se sentían algunas influencias neorománticas y dodecafónicas webernianas (especialmente del Webern de los "Seis trozos para

cuarteto de cuerdas) —, poseía el nervio y la inventiva suficientes como para imponerse como el trabajo de un compositor que conoce su "métier" y que maneja con soltura y sensibilidad la orquesta, colorándola y enriqueciéndola con ideas y armonías hábilmente fabricadas y con dinámicos elementos rítmicos que imprimen una constante vitalidad al discurso musical, discurso que Hoiby construye en la parte vocal con cortas frases incisivas y violentas, de gran efecto emotivo, que pasan del recitativo cantado a la palabra casi hablada y vice-versa, vitalizando el refinamiento del colorido orquestal.

Sin embargo, al aproximarse al fin, y cuando el autor ya ha hecho el silencio en la voz, la partitura parece perder su orientación estética, y su línea, que durante todo el desarrollo de la obra se había movido y avanzado con el ímpetu de una fuerte corriente, da la impresión de caer en el remanso de un lenguaje musical conformista, como si los sonidos fueran producidos sólo en sentido horizontal. Naturalmente este final le resta unidad de inspiración y de resolución a este trabajo que, no obstante, pierde en fuerza en los últimos compases, no por ello deja de evidenciar méritos como los anteriormente señalados.

Por otra parte, esta partitura no le hace concesiones al gusto del público medio; pero —guste o no guste— una cosa es cierta, su autor posee intuición teatral.

La parte vocal tuvo como intérpretes de esta ópera basada en el texto de Harry Duncan, inspirado en "La bufanda" de Checov, a la soprano Patricia Neway (Miriam), cantante que ha estrenado las 3 últimas óperas de Menotti a partir de "The Consul"; al tenor John McCollum (Revel, el marido), y al bajo Richard Cross (el cartero), que se presentó en público por primera vez, no obstante lo cual cantó con seguridad, demostrando poseer una buena escuela y discretas dotes de actor. El tenor McCollum salvó sin dificultades los problemas técnicos y de expresión que le impusieron sus cortantes recitativos. Y la audaz y extenuante gimnasia de la escritura vocal de las partes de Patricia Neway, sometió a duras pruebas su capacidad de cantante, sus dotes interpretativas y sus aptitudes para salvar intervalos peores que los de Wagner. Pero ella las superó con la seguridad de una cantante de experiencia y sólo en algunos pasajes estas acrobacias dañaron la calidad del sonido que resultó duro.

Reinhard Peters, con una dirección inteligente, supo sacar el mayor partido posible a este nuevo material a disposición del teatro lírico moderno.

No se puede decir lo mismo de la dirección artística de Richard

Evans y de los escenarios y vestidos de Rouben Ter-Arutunian que se ajustaron sin imaginación a las necesidades del texto.

La ópera en un acto y "en 9 o más golpes de dados", "*Il giuoco del barone*", del compositor italiano Valentino Bucchi (1916), es una partitura que, en un esbozo de los días de estudiante de su autor, durmió en la gaveta de una escribanía por largos años, hasta que éste se decidió a revisarla y completarla. Y así transformada, llegó al festival espoletino, donde fue presentada en primera ejecución escénica.

Basada en el texto de Alessandro Parronchi, quien —a su vez— se inspiró en el conocido "Juego del barón", esta breve ópera no se caracteriza por su unidad de estilo ni por su total originalidad, circunstancia esta última que no deriva del hecho de que Bucchi no posea una personalidad musical propia. A nuestro entender la razón es otra; y si nuestra impresión no es errada, Bucchi se enamoró de algunas ideas de Orff, del Karl Orff de Carmina Burana; y su admiración por la forma cómo el compositor alemán trata el coro y los solistas y, aún, por algunos de sus temas musicales, lo llevó a recordarlos en "*Il giuoco del barone*" casi inconscientemente, ya que no se puede pensar en el caso contrario (Bucchi creó el primer esbozo rudimentario de su ópera a fines de 1936 y Orff dio a conocer C. Burana en 1937); porque lo que ha atraído a Bucchi es, precisamente, lo que individualiza no sólo al Orff de C. Burana, sino al Orff compositor en general.

Hecha esta salvedad, y reconociendo la seria preparación de Bucchi y su no escasa inventiva musical, y aceptando el par de arias orffianas de la soprano y del tenor que figuran en esta ópera como un homenaje del compositor italiano al maestro alemán, esta partitura no se presenta desprovista de fuerza, de movimiento ni de la imaginación necesarios para crear una atractiva atmósfera teatral.

El tratamiento del pequeño coro que interviene en el espectáculo, y que comenta la acción, es espléndido; las arias inspiradas y los recitativos fluidos y convincentes; y la obra, sin acusar una unidad de estilo musical, mantiene en su estructura general y determina —a través de un texto que responde a los golpes del destino, según los números que los dados dejan al descubierto—, climas y situaciones de misterio y fatalidad, de una cierta tensión.

Todo esto fue realizado con una adecuada dirección artística y, muy en especial, con sugestivos escenarios y hermosos vestidos, obra aquélla y éstos del dotado y versátil Franco Zeffirelli, quien, en una atmósfera de sueño y a través de una sugestiva bruma, presentó una reunión de familia en un salón del siglo pasado, donde los presentes se divierten con

el "juego del barón". Son ellos los que van determinando, a cada golpe de dado, el desarrollo de la acción.

La Orquesta Filarmónica de Trieste y el pequeño coro formado con elementos del Coro de Palermo, dirigidos por Piero Santi —director y concertador de la obra—, mostraron una vez más que, bajo una buena batuta, ellos son capaces del máximo rendimiento musical. Los 3 principales solistas, Lino Puglisi (tenor), Lidia Merimperti (soprano) y Paolo Montarsolo (bajo), todos en posesión de instrumentos de agradable timbre, contribuyeron con su inteligente actuación a valorizar el trabajo de los realizadores de esta pequeña partitura lírica.

"*Lo frate 'nnamorato*". Esta ópera en 3 actos de Giovan Battista Pergolesi (1710-1736), ofreció a "I Commedianti in Musica" (ya mencionados con motivo de la presentación del "Maestro di Cappella"), una especial ocasión de lucimiento vocal y escénico.

El conjunto de los "commedianti in musica" —formado por nueve jóvenes cantantes (P. Montarsolo, Bianca Casoni, Paolo Pedani, Carlo Franzini, Amilcare Blaffard, Edith Martelli, Claudia Carbi, Silvana Zanolli y María L. Gavioli), que se han reunido en torno a la persona del entusiasta Giulio Paternieri, director de la Compañía del Teatro Musical de Cámara de Villa Olmo—, con el fin de presentar espectáculos líricos de cámara —preferentemente del repertorio clásico— y que ya ha desarrollado en este campo una meritoria labor en Italia, era el más indicado para traer a Spoleto el aporte de los dueños de casa al programa de música lírica del "Festival".

El espectáculo, adecuadamente encuadrado en el marco del cuatro veces centenario teatro de cámara, "Caio Melisso", se vio realizado con la dirección y concertación del maestro Ennio Gerelli, quien con pericia y gracia condujo orquesta y cantantes a una ejecución que reveló toda la frescura y la picardía del humor napolitano.

Concordes con la partitura y con el texto de Gennarantonio Federico, se mostró tanto la dirección artística de Franco Zeffirelli como los escenarios y trajes de Pier Luigi Pizzi, todo lo cual se tradujo en un espectáculo que interesó y divirtió a cultos y a incultos, mostrando —al mismo tiempo— lo que la gente joven hace hoy en Italia para conservar y continuar las mejores tradiciones del teatro lírico clásico.

OCTOGESIMO ANIVERSARIO DE LA FUNDACION DE THE FOLK-LORE SOCIETY

No es sólo un acontecimiento temporal, ya de por sí importantísimo, lo que se desprende de la conmemoración del octogésimo aniversario de fundación de la primera sociedad de folklore establecida en el mundo. Hay también, una significación más íntima, y ella radica en la finalidad que este organismo se propuso, desde los comienzos de su funcionamiento, y en la forma como ha trabajado para alcanzar dicha finalidad.

Varios años transcurrieron desde la aparición de la voz folklore, hasta la iniciación de un movimiento organizado, que recogiera y aunara las dispersas inquietudes provocadas por este nuevo término en Inglaterra. En efecto, como es de conocimiento general, ya en 1846, y en una carta fechada el doce de agosto del mismo año, publicada por "The Atheneum" de Londres, diez días más tarde, surge por vez primera, el vocablo folklore. El autor de esta carta, W. J. Thoms, padre del término en cuestión, no se limitó a proponerlo para sustituir la vaga expresión "antigüedades populares", sino que lanzó una verdadera proclama sobre la necesidad de recolectar y estudiar los bienes tradicionales ingleses. Su noble propósito fue llevado a la práctica por "The Folk-Lore Society", la cual lo consignó como su objetivo esencial, complementándolo con la preocupación por el folklore general.

Intentaremos destacar en una escueta reseña, los aspectos más salientes que ofrece la precitada institución, valiéndonos de su folleto informativo y de las informaciones que, gentilmente, ha puesto a nuestro alcance, la secretaria de la Sociedad, Mrs. H. A. Lake Barnett.

Conducida por eminentes especialistas, entre los cuales cabe recordar a Andrew Lang, G. Laurence Gomme, Alfred Nutt, A. C. Haddon, R. M. Dawkins, Allan Gomme y tantos otros, The Folk-Lore Society ha podido perfeccionar, progresivamente, su plan de acción, basada en la consideración del Folklore como una ciencia, más que una mera acumulación de hechos; principio fijado ya, estrictamente, por sus fundadores. De esta manera se obtuvo, desde temprano, una visión integral del campo de estudio, constituido por la cultura tradicional del pueblo, tanto si se la considera en el terreno de la filosofía, de la religión, de la ciencia y de la organización social, como queda señalado en los fines de la sociedad. Y este interés por la cultura popular, no se ha reducido al sólo ámbito inglés, sino que se extiende, como lo esbozáramos anteriormente,

a otras comunidades, tanto así que, actualmente, se mantiene contacto con sesenta países, aproximadamente, entre los cuales se cuenta Chile, cuya "Agrupación Folklórica Chilena", ingresara como socio de la institución londinense, a mediados del año en curso.

Las actividades principales de "The Folk-Lore Society", se publican en una revista trimestral, llamada "Folk-Lore", donde, aparte de sintetizar las reuniones de los miembros, se incluyen trabajos de investigación y comentarios sobre obras inglesas y extranjeras, pertinentes a la especialidad.

Los períodos de sesiones abarcan desde octubre de un año, hasta junio del siguiente, celebrándose siete sesiones ordinarias y una general anual, aparte de algunas extraordinarias convocadas en caso necesario. Cabe destacar que la reunión anual general, llevada a efecto el diecinueve de marzo de 1958, estuvo destinada a tratar el tema "Ochenta años de folklore", por intermedio de la actual presidenta de la Sociedad, Miss Sona Rosa Burstein. Estas reuniones se realizan en el University College de Londres, sede de la institución.

Sumemos a lo ya expuesto, la existencia de una estimable biblioteca, muy ampliada en el presente, mediante la generosa ayuda del Carnegie United Kingdom Trust; y de una colección de objetos de interés folklórico, que guarda, en préstamo, el Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de Cambridge.

He aquí una severa lección para nuestros folkloristas, que no podrán celebrar el próximo año el cincuentenario de actividades de la "Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile" —la primera en Hispanoamérica—, fundada por Rodolfo Lenz, en 1909, y hoy, en prolongado y lamentable receso.

Manuel Dannemann.

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

III

PROBLEMAS SEMANTICOS, MORFOLOGICOS Y EXPRESIVOS DE LA MELODICA Y LA HORIZONTALIDAD MUSICAL

I. HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD

p o r

Gustavo Becerra

Horizontalidad y verticalidad pueden asimilarse a los conceptos de simultaneidad y sucesión. De esto se desprende que hay diversas clases de verticalidad (funcional, acordal, lógica y mecánica) que se refieren generalmente a casos de "situación prevista" de la materia acústica. También podemos encontrar varios tipos de hechos sucesivos en el acontecer musical (rítmico, melódico, funcional, tensional, lógico y mecánico) que aluden a las diversas maneras de agrupar los acontecimientos de la música con finalidades expresivas. La melodía y la monodía son los dos casos genéricos más estudiados. Nos servirán de ejemplo para el desarrollo del presente artículo, sin pretender que su examen particular resuelva la totalidad del problema. Tampoco debe tomarse como consejo implícito el desarrollar una didáctica a partir de elementos diferenciados, puesto que se ha propiciado la individuación de cada caso a través de la asociación libre musical o improvisación.

2. El ritmo es un elemento, la melodía un compuesto.

Empecemos con un ejemplo de verdadera melodía, es decir, con una línea predominante que lleva y requiere de un acompañamiento. Nos parece más adecuado como material el siguiente trocito de Robert Schumann.

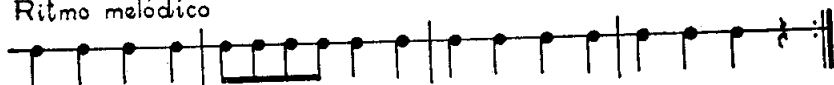
Semplice J. = 108 Album de la Juventud N° 1 "Melodía" Schumann

1 V₂ I — II₇ V₂ I 6 — V₄ I = IV — I₆ V₂ - I

* 100 *

Si separamos la parte cantante de su acompañamiento oiremos una trayectoria que enuncia claramente una frase. Si, además, despojamos a esta última de las diferencias de altura, quedará también claro su senti-

Ritmo melódico



do, reducido en este caso al ritmo. Pero, si dejamos la sola trayectoria sin compromisos de duración ni acento, todo sentido habrá desaparecido. El trozo podrá durar siglos o fracciones de segundo. La ordenación expresiva dentro del tiempo es esencial, las diferencias de altura y fuerza (melodía) son accesorias. La melodía es por lo tanto, una variación adjetiva del ritmo. Este es un elemento; aquélla, un compuesto.

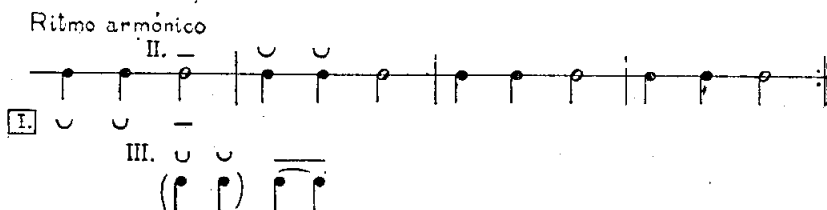
3. En último análisis todo es ritmo.

Una melodía puede considerarse como una serie de variaciones de altura y fuerza con efecto emocional previsto. Si tratamos de penetrar en su sentido específico, veremos que este depende de las comparaciones (proporciones) de esas variaciones. Podemos servirnos del mismo trozo anterior reduciéndolo a su intervalación por medio del recurso de la isocronía de sus valores (ver cuestión de la regularidad en el artículo anterior). Así como para separar el ritmo anulamos (reducimos a cero) las variaciones de altura, para hacer lo propio con la trayectoria, anulamos las variaciones de duración e intensidad.



Las flechas corresponden al sentido de los intervalos y las cifras al monto de los mismos, medidos en semitonos. El ritmo se enuncia por la alternancia de movimiento y reposo. Esto es precisamente lo que se observa en el ejemplo presente, pero no respecto de las duraciones, sino que en cuanto a variaciones de monto de las gestiones (actividad) de cambio de altura. De sus comporaciones resultan proporciones que en última abstracción operan en un campo común. El ritmo en su acepción común es el que resulta de la frecuencia e intensidad de los acontecimientos musicales. Su campo melódico, monódico o lineal específico, trata de las variaciones de altura integradas en una trayectoria. Esta última clase de ritmo es sólo un aspecto defectivo del primero y sólo existe a su sombra. Sea como fuere, una trayectoria es, una sucesión de aconteci-

mientos con frecuencia e intensidad determinadas. No podemos dar validez absoluta de elemento al acto en sí, de variar de altura. La coordenada del tiempo es imprescindible si se quiere determinar el fenómeno. La música es un diálogo entre las posibilidades de transición y situación. La primera debe primar (*Ars tempi*), por más que las imágenes carezcan en última instancia de tiempo. Ritmo es sinónimo de proporción. Esta puede ser estática o dinámica. En último análisis todo es ritmo.



Este ejemplo demuestra que todo este trozo tiende al anapesto que se establece por medio de las funciones armónicas. Su examen revela, además, que la notación de Schumann es impropia.

4. La melodía es ritmo con trayectoria espacial.

Sea el ritmo la última abstracción de las relaciones proporcionales del acontecer musical y sea la melodía, como esencia, variación de altura. Así tenemos al ritmo como resultado de una multiplicidad de gestiones entre las cuales la trayectoria lineal es una parte importante. En cierto sentido esta última, entre otras es causa y el primero, efecto. Si aplicamos un criterio determinista, tenemos que la gestiones aparentemente no rítmicas a él conducen y que, por lo tanto, están condicionadas a su predominio. La melodía es antes que nada sentido y este último se dirige hacia la determinación de proporciones (ritmo). El curso horizontal es aclaratorio, es el gesto en cuya motivación hay un hecho formal hacia el cual tiende en su "descripción". La horizontalidad es una "concomitancia" que fija matices a su base y motivo, la proporción abstracta. En cierto sentido la melodía es al ritmo como la redacción a la idea. El ritmo se acerca al concepto. La melodía a la gestión que lo forma. El ritmo en la imaginación origina, impulsa. En la apreciación ilumina como un ideal al cual se tiende. El plano rítmico proyecta en el espacio del cual hace parte la melodía (creación, imaginación). El ritmo es la proyección del resto de los elementos de la música (audición, apreciación). El ritmo es "motor", el resto es "lo movido". La melodía es el "gesto" (gestión) del ritmo.

La principal diferencia entre ritmo y melodía estriba en lo genérico del primero y lo específico de la última.

VISION DE SU ACTUAL ESTADO ACADEMICO. ASPECTOS ANALITICO-SINTETICOS

El signo negativo más importante de la academia actual es el de tender hacia un descriptivismo cada vez más ajeno a las causas que determinan los hechos que nutren el texto musical. Nomenclaturas y más nomenclaturas. Definiciones y más definiciones. La mayor parte de sus resultados no poseen fuerza orientadora. Su validez no se mide en pocos años, sino que su acción real abarca además, en muchos casos, pocos kilómetros a la redonda de quien los escribe. Sus textos son superficiales, eluden las materias fundamentales. Son ayunos de conocimientos generales. Los pocos casos en que el buen sentido de un teórico toca el centro del embrión musical, su descubrimiento es combatido, no con razones, sino con "citas". Aparentemente, la verdad se decide en forma democrática; quince a favor, diez en contra; los quince tienen razón. Tratados tan fundamentales como los de Lussy y Dalcroze, apenas son conocidos. Ante un hecho determinado el teórico dice, ésto es así o asá, o se llama de ésta u otra manera. Rara vez se alude a la génesis, sentido y parte del pensamiento que hace un elemento descrito. Yo me pregunto, ¿cómputos de esta clase, para qué sirven?

1. Fundamentos de la melódica académica en la actualidad.

En la base de la presente academia de la horizontalidad se encuentran tres conceptos: Tono, Modo y Tonalidad. Se les define como hechos consumados sin acertar, la mayoría de las veces, a una ordenación lógica, acorde con los conceptos de género próximo y diferencia específica.

Tono: Se le define generalmente como sinónimo de tonalidad y con el significado de fundamental de la tónica principal de una composición. Los teóricos franceses y alemanes han acertado con la diferenciación particular de tono y la más general de tonalidad. Pero, la carencia de conceptos precisos lleva a inexactitudes a teóricos de la talla de Willi Apel, que pasa por encima de las definiciones sin hacer un estudio crítico. Ya Riemann en su diccionario de música dá una definición válida y diferencial de tono y tonalidad, de acuerdo con la que usan tratadistas como Gedalge y D'Indy. ¿Qué es lo que ha ocurrido después? Se pensaría que alguien hubiese demostrado la invalidez de las definiciones de Riemann y los otros citados, pero no ha sido así. Si sus enunciados son considerados válidos, ¿por qué no han sido puestos al día? ¿Es que la expresión del movimiento y el reposo, que ya ha sido estudiado y resuelto en sus bases por la psicología experimental, es desconocida por los tratadistas de la academia presente?

Tono es un sonido que desempeña la función de producir el reposo. La función en sí misma se ha llamado tónica. Su origen etimológico, que puede trazarse hasta el sánscrito, revela relaciones con la danza y significa tensión mínima, tonicidad o estado latente de un organismo vivo en reposo. Pero, ¿qué es lo que hace que un sonido determinado produzca este efecto y no cualquier otro? Según las explicaciones de la mayoría de los textos en boga, se debe a que los pasajes en cuestión terminan en tal o cual grado de tal o cual tono con su correspondiente modo. Muchas veces se confunden estos últimos en un insoportable uso sinonimal. Todo hace presumir que las funciones de movimiento y reposo son hechos "a priori" preexistentes en la estructura de tonos y modos. La falacia de estas afirmaciones es muy fácil de demostrar. Baste con aludir a la posibilidad de escribir en los modos gregorianos para cualquiera de las armaduras de nuestro sistema tonal. ¿Qué es, entonces, lo que hace que sonidos idénticos puedan desempeñar distintas funciones en escalas-repertorio idénticas? Podemos responder: la costumbre. En todos sus grados, como factor variable. Como factor invariable podemos mencionar las leyes acústicas. Así, dentro de los límites razonables, se pueden crear funciones de movimiento y reposo. Cualquier estímulo (no doloroso) o grupo puede inducir al reposo al incorporarse a lo habitual (regularidad estática). Basándonos en ésto, podemos habitar al auditor a un determinado sonido, insistiendo en su presencia e importancia de manera que su ausencia al final del trozo deje la impresión inevitable de suspenso. Igual se puede hacer para un grupo de estímulos simultáneos o sucesivos. Aún en la sucesión de estímulos podemos incluir uno que no sea acústico (olfatorio, visual o táctil), de manera que se establezca su predominio. Si establece regularidad, será el que precipite el reposo.

La tradición y el estilo representan costumbres, su predominio es sinónimo de reposo, su transgresión de movimiento. No olvidemos que la transformación constante también puede ser una regla. Ante esta paradoja todo se invierte.

De lo dicho más arriba se desprende que la Tonalidad es un principio general de tendencia de los sonidos que forman un pasaje musical hacia un tono de reposo.

Modo: Este vocablo ha tenido mejor suerte que los anteriores y se ha mantenido dentro de su sentido tradicional, aunque algunos tratadistas, en su afán de aclarar su sentido, han suprimido algunos de sus factores en su definición. Sirva como ejemplo el concepto imperante de que un modo es sólo una fórmula interválica ascendente o descendente. Este concepto está indeterminado y no perfila debidamente lo que en

realidad es, con sus funciones específicas de movimiento y reposo. Un ámbito y una fórmula interválica no bastan para definir la modalidad. Hasta aquí sólo se ha fijado una escala-repertorio. El modo es, además, el conjunto de costumbres de uso de un repertorio de sonidos.

De paso, podemos hacer un análisis crítico de la división de la evolución de la música en época modal, tonal y atonal. La primera abarcaría hasta la aparición del bajo cifrado. La segunda hasta la aparición de la técnica dodecafónica. Sabido es que para poder definir un sujeto, es necesario ubicarlo en un campo más amplio o género que lo contenga, para luego indicar la diferencia específica entre aquél y sus congéneres. De esta manera la definición sólo se puede aplicar al definiendo. Así se evitan ambigüedades y confusiones. Si observamos la anterior clasificación con ánimo lógico, veremos que no resiste un análisis. Época modal, quiere decir, lapso en que predominaba lo modal o que, la diferencia específica entre esa época y las demás, reside en lo modal. Que se trate de un predominio de lo modal es probable; pero, ¿con qué clase de concepto? ¿Con el de Ellos o con el nuestro? Ellos hablaban más de tonos que de modos: Tonos salmódicos; Tonos del Canto Figurado; Tonos eclesiásticos, etc. Es arbitrario usar la designación de "época modal", aun con nuestro concepto, porque modalidad es una cualidad general que ha existido siempre. Es, por lo tanto, genérica y mal puede servir como diferencia específica de una época.

Época tonal. ¿Cómo puede calificarse una época de tonal si esta propiedad es común a todas? Funciones de movimiento y reposo habrá siempre. ¿Por qué, entonces, calificar proféticamente a la época venidera de "atonal", nada más que por oposición a una mala clasificación de la época anterior? Schoenberg reconoce la validez de este término. Las dos primeras épocas pretenden ser clasificadas por medio de cualidades que no les son específicas ni predominantes y que tampoco se designaron así en los escritos teóricos correspondientes. En cuanto a la designación de la última época, ella proviene de deseos de que sea así. Es una designación tendenciosa. Modal-Tonal-Atonal. Suena bien, pero es falso. En cambio, la agrupación de las épocas según la aparición de los recursos, es mucho más clara. Hay en la historia de la música occidental una época monódica en la que no ocurre otra cosa que eso. Hay después otra, en la que se adita el recurso polifónico sin que haya más que eso. Después la música se organiza verticalmente con la armonía. Luego, el color aparece como recurso enriquecedor. Y, ahora, todos los elementos de la música se organizan en forma serial. Además, es probable que todo se organice en forma lógica y psicológica, en el estricto sentido de estas palabras.

Cada uno de los recursos que sirven, en este caso, para clasificar la evolución de la música no fueron sistematizados antes y su predominio es claro. Las épocas quedarían enunciadas así: Monódica, polifónica, armónica, colorística, serial y gramático-funcional (Es obvio que la última designación carece de valor normativo).

Concluiremos, volviendo al tema de la modalidad, diciendo que es el conjunto de los usos respecto de una escala-repertorio.

Semántica melódica

Motivo: Esta voz envuelve generalmente el significado de pequeño fragmento de un pensamiento musical. Desgraciadamente, no se le distingue suficientemente de otras designaciones similares. Bas, por ejemplo, designa al inciso como sinónimo de motivo, introduciendo con ello confusión en la nomenclatura. Es curioso como este teórico, cuyas observaciones son generalmente acertadas, las oscurece con una semántica escasamente diferenciada. También confunde la frase con el período.

No me explico cómo vocablos que tienen un sentido tan bien diferenciado como motivo e inciso, se puedan agrupar como género y confundirse. ¿Acaso no es evidente que la motivación es el mínimo expresable con sentido en música? ¿No es también obvio que inciso quiere decir corte (incisión) en algo que no está naturalmente desmembrado? Por eso es que me atrevo a recomendar el uso unívoco de "motivo" para la porción más pequeña separable con sentido de la música (por lo tanto, de la melodía también) y de "inciso", exclusivamente para las divisiones (artificiales) que dentro de aquél se hagan. De esta manera queda el motivo como equivalente de la palabra en literatura. Al igual que ésta puede ir prefijado o sufijado (pressus y orisco del canto gregoriano).

Frase: Esta designación se la confunde generalmente con el período y este último no tiene como cualidad esencial la periodicidad. Envuelve, por lo común, trozos de música divididos según las funciones enunciativas de "antecedente" y "consecuente". Pero, como todo en música se organiza según aquellas funciones, su aplicación es imprecisa y se presta a debates sin rumbo. ¿Por qué, si es que se toman de la gramática literaria las designaciones no se respeta su sentido lógico? La frase no es un enunciado con sentido completo. Una oración, juicio analítico o período, sí lo es. Se ve claramente que frase es la designación de un integrante de período. Sin embargo, se les confunde. Lo curioso es que este tipo de confusiones afecten a Julio Bas, quien es de los poquísimos que han planteado en forma intuitiva la existencia lógica de frases afirmativas y

negativas correspondientes a los juicios homónimos. Mala semántica es la que elige malos sinónimos. ¿Hasta cuándo vamos a seguir con estas confusiones? ¿No es mejor darle a los términos sentidos inequívocos? Por ejemplo, designar como frase sólo a los enunciados que, por ser heterogéneos, no estén completos. ¡Designar como período sólo a aquello que sea periódico, además de la cualidad de estar integrado por frases (que deben ser submúltiplos)!

En el uso de los términos frase, período, antecedente y consecuente, el factor aclaratorio reside en las relaciones de la música con la gramática general de la literatura. Motivo, como equivalente de palabra. Inciso, como equivalente de sílaba (también prefijo y sufijo). Antecedente, como equivalente de sujeto. Consecuente, como equivalente de predicado. Música periódica, como equivalente del verso. Música no metrificada, como equivalente de la prosa. Tema, como equivalente de título. Período, como equivalente de estrofa. Sobre esto último, podemos desarrollar una pequeña demostración inspirada en la incomparable definición de prosa y verso de Amado Alonso, en su insuperable estudio sobre las "Sonatas" de don Ramón del Valle Inclán. En la prosa la longitud de las oraciones y párrafos está determinada por el sentido, sin compromisos de duración. En el verso hay una determinación mecánica recurrente de medidas, sin que estas correspondan exactamente a la división del sentido, salvo en grupos más extensos que son, generalmente, partes resultantes de la división proporcional de la estrofa. Al final de ésta, por lo regular coinciden metros y contenidos. Es obvio que en la música sin especiales compromisos de duración sucede lo mismo que en la prosa y que el período tiene en relación a su sistema métrico las mismas relaciones con la lógica que detenta la estrofa. Entonces, podemos hablar con propiedad de música en verso y en prosa, sin recurrir a nada nuevo, salvo la extensión sistemática de la semántica gramatical proveniente de la lingüística comparada al campo musical, en todos aquellos puntos en donde las condiciones sean básicamente las mismas.

Cuando lleguemos al planteamiento de la neotécnica, veremos como el período es siempre un juicio completo y las frases integrantes enunciados proposicionales. También demostraremos cómo es que la música estrófica puede ser más fácilmente cerrada (hecha de partes con sentido completo), debido a la tendencia tautológica de su procedimiento. Para ello demostraremos, desde luego, la existencia de música cerrada y música abierta.

El periodicismo

Aparte de las debilidades enunciadas más arriba, la nomenclatura vigente tiende a aplicarse de una manera forzada. Parece que en la mente de los musicólogos no cupiesen las excepciones. Todo tiene que ser, a perpetuidad, de la misma manera. Entre estas actitudes de mecanización analítica y composicional, cabe destacar el "periodicismo". Esta tendencia no sólo se limita a establecer en líneas generales los períodos comunes, sino que extiende sus tentáculos hasta lo más molecular de la música. Todo debe ser periódico. Pero, además, los períodos deben ser de preferencia de un metro determinado y este metro es el de ocho compases. Lo que más incita a la rebelión en esta clase de especulaciones es la consideración que se da a la barra de repetición. Consideran u omiten las repeticiones sin dar mayores razones. Afortunadamente hay maneras de demostrar, como veremos más adelante, la necesidad lógica de reiterar un enunciado. Hay, por lo tanto, repeticiones accesorias y funcionales.

Pan de cada día son los disparates autorizados respecto de la articulación. Oscurecidos más que aclarados por el estudio de los viejos tratados como el de Violín de Leopoldo Mozart o el de Flauta de Quantz. Todos estos escritos dan razones incompletas como fundamento de la articulación, puesto que ninguno de ellos rebasa la etapa del razonamiento tradicional o el apoyo de las condiciones instrumentales. Sin embargo, ya entonces era obvio que al cambiar de instrumento cambiaba la articulación. ¿Qué quiere decir esto? Que el sentido musical se exterioriza de distintas maneras y que hay una lógica directriz en las diversas articulaciones que tienden a un mismo efecto. Si analizamos las oscilaciones articulatorias, veremos que, según los medios, tienden a aclarar el sentido rítmico. La claridad rítmica es la base de la articulación. Ella tiende a destacar los puntos de reposo y las zonas de movimiento. El violín cambia de arco antes de la barra de compás en la mayor parte de los casos para tener fuerza de ataque en el tiempo que se sigue. Esto no afecta el hecho de que, de todas maneras, la mayor parte de los motivos envueltos terminen una vez cruzada la barra. No existe necesidad de correspondencia entre la unidad articulatoria y la lógica. Prueba de ello es que podremos confirmar hasta el cansancio la articulación distinta de pasajes idénticos (vocales e instrumentales) en las obras dramáticas de Juan Sebastián Bach. Es obvio que virtuosos excepcionalmente dotados pueden articular de maneras poco acostumbradas sin que por ello se afecte el sentido de un pasaje. En torno a esto una manía

notable parece tender a encerrar las articulaciones dentro de los límites de la barra de compás, como si todos los instrumentos fuesen de arco. A confundir más los hechos vienen los "ligados de frase", más extensos que los corrientes y generalmente detallados por otros más breves. Parecen algunos teóricos no haberse dado cuenta que lo que interesa es que las notas vayan sueltas o enlazadas y que sus duraciones y fuerzas sean mayores o menores, así sea necesario usar de la nariz para obtener estos resultados. En la música electrónica se pueden reproducir todos los efectos de ataque sin que nadie eche de menos especulaciones sobre los dedos, arcos y respiraciones. Estos últimos medios se procesan y sistematizan no como ritos mágicos, sino que llevan directamente a resultados más probables para ejecutantes comunes, de variaciones del medio acústico. Al fin de cuentas los sonidos son largos o cortos, fuertes o débiles, van separados por silencios más o menos extensos o van encadenados. Podríamos seguir destacando más vicios derivados de la consideración de hechos extramusicales como, por ejemplo, los visuales, que llevan a verdaderos análisis plásticos de la música escrita. No lo haremos, son evidentes al primer examen.

Los matices

La especulación tradicional sobre los matices es un asunto jugoso que no se nos puede escapar. Todas las pontificaciones posibles ya se han hecho. Algunas creen reconstruir las costumbres históricas, otras las renuevan. Pero, a pesar de que hay estudios fundamentales que lo permiten, ninguna se preocupa de manera científica de los efectos psicológicos de los matices. No tratemos de ver en esto un deseo ambicioso; se trata sólo de comprobar los hechos más simples respecto de las relaciones entre fuerza y velocidad, y fuerza y altura.

El metrónomo, que tanta ayuda presta en los momentos iniciales de una obra, destroza casi todo a su paso en el transcurso. Jamás ha sido el ritmo proporcional matemático idéntico al percibido. El interés, la inercia acústica y la capacidad de entrar en vibración, rigen funcionalmente el efecto que produce en la personalidad la materia sonora. Por ello es que, debido a la mecanización del ritmo, la música ha empezado a sonar curiosamente a "destiempo". Las reglas de la agógica parecen ignorarse o interpretarse en función de la dinámica, al revés de lo que evidentemente son. La velocidad y la fuerza deben regirse por razones inversas en los casos normales. Sin embargo, hasta hay quien aconseja lo contrario, como si fuese natural tomar menos tiempo con sonidos

cada vez más fuertes. Aún más, sonidos excesivamente fuertes tienden a perdurar en el oído por muy breve que haya sido su duración real. Un crescendo tocado "a tiempo" presupone un ritardando funcional. De cuatro notas escritas iguales de valor, pero con acento en la primera, resulta un acelerando hacia el final. No es que de los textos de K. Ph. E. Bach, Leopoldo Mozart, Quantz y otros, no se desprenda lo mismo "de entre líneas", sino que pasa inadvertido al observador superficial. Sólo el fundamentalista ve lo que hay que ver en estos tratados. Un falso criterio para tocar "a tiempo" impide llevar "tempi" correctos a los ejecutantes, analizar correctamente el ritmo a los musicólogos y componer correctamente a los creadores. Nunca ha sido tan importante como ahora la experiencia directa instrumental, para procesar críticamente la teoría. Se discuten arduamente los matices en su detalle, más bien a partir de bibliografías que de principios, y se descuida su agrupación en géneros susceptibles de una utilización formal en la macroestructura musical.

Si adentramos nuestros ojos en el detalle de la didáctica actual de la melodía, veremos que ella se mueve en los mismos saludables "Moderatos" y "Andantes", que hacen de la actual técnica una antítesis de su objetivo. Las variaciones de "tempo" crean problemas específicos, jerarquizaciones nuevas de los sonidos que es preciso estudiar y resolver. Pero no, la reptación académica obliga a una deformación que impide establecer con precisión qué sonidos o grupos importan menos. Esto hace suponer que el oído sea omnificaz. Desgraciadamente no puede ser así y los musicólogos formados en esta escuela vagan en medio de los sonidos cuando no tienen una partitura que les permita estudiar la "obra" a velocidades más modestas. ¿Qué es esto? ¿Es que, otra vez, como Boecio, vamos a descartar el testimonio del oído? Por lo que se ve, poco bueno puede esperarse de procedimientos tan antimusicales. Una de las características peores de lo que hemos llamado "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", es la de una tendencia a la irrealidad. Una especie de "empapelamiento" lleva a los musicólogos a la máxima de las soberbias, rechazar el mensaje sonoro para reemplazarlo por lecturas, la mayor parte de las veces, imprecisas y aberradas. En blanco y negro todo parece escrito con la misma importancia, o parece destacarse (visualmente) lo que el compositor quiso. Pero, ¿es lo mismo en el momento de la audición?

Analizar una vez como ejemplo una obra hasta la última nota, es necesario y útil, pero no sacar de ese trabajo conclusiones de orden jerárquico que establezcan la inutilidad del proceso exhaustivo, es caer en el "analismo". El reverso de la medalla se encuentra en la composición

musical, su nombre elegante es "preciosismo"; pero más bien parece un simple "detallismo". Por eso es que nos encontramos a cada dos obras con verdaderos prototipos de recargo, especialmente lamentables en el terreno melódico en donde el daño es irreparable. La peor orientada de las tendencias contemporáneas es la serialista, una vez dodecafónica que, como academismo, sigue atentando contra las posibilidades auditivas y asociativas apoyada en sus falaces escritos.

Tres soberbias pretensiones "adornan" al serialismo:

1. La pretensión "atonal" de que no haya polarización de sonidos. Olvida que es el hombre quien establece al oír las jerarquías.

2. La pretensión de que las relaciones "modales" de las series se oyen y controlan, a sabiendas de que ni aun en su sentido directo podrían, en determinados casos de velocidad y complicación, establecer nada a partir de su testimonio auditivo.

3. La pretensión inaudita de haber hecho una reforma sustancial en la música, ahora que lo accesorio de la operación serial del sonido les ha demostrado que sólo en el ritmo está su salvación.

No pudieron modelar satisfactoriamente la materia sonora a partir del principio serial. Razones lógicas hay para que esto no sea posible. Con la melodía basta para evidenciarlas. Por el momento la falta de verdadero sentido del sistema los obliga a refugiarse en la percusión, cada vez que la sintaxis no cuaja por los medios usuales. Es por la tan-gente que se escapan los mejores talentos hacia un sentido más lógico y consecuente con la acústica y la psicología. Los mejores ejemplos están en Webern, Boulez, Stockhausen, Henze, Eimert, etc.

* * *

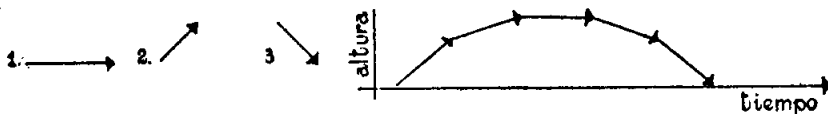
El balance del estado académico de la melodía nos arroja, por una parte, estudios tradicionales mal fundados y peor aplicados. Por otra, la melódica serial se nos presenta incapaz de incorporar sin deformar los elementos anteriores del aporte histórico. Las posiciones tanto hacia el pasado como hacia el futuro son academizantes y, por lo tanto, carentes de verdadera fuerza. Una línea ininterrumpida de prejuicios se ha mantenido desde los mejores intentos funcionales de dar a la música una técnica consecuente, hechos hace poco más de cincuenta años. Los avances de la antropología cultural, de la psicología experimental y de la gramática, permiten hacer un replanteo de las bases.

**PLANTEAMIENTO DE UNA NEO-TECNICA ANALITICO-
SINTETICA PARA LA MELODICA Y LA
HORIZONTALIDAD MUSICALES**

1. Planteamiento vectorial de la representación melódica.

Si en un día cualquiera empezamos a hacer asociación libre lineal a partir de un sonido dado, comprobaremos las siguientes decisiones: a) ante el imperativo de seguir hay tres posibilidades generales: I. repetir el sonido, II. producir otro distinto. La primera decisión es repetir o cambiar; b) si se elige cambiar, el segundo sonido puede ser más alto o más bajo que el primero, y c) al elegirse el segundo sonido, el proceso se repite.

De esto, podemos desprender el hecho de que la melodía se va construyendo sobre decisiones de desplazamiento. La manera más práctica de representar estos desplazamientos es un segmento dirigido o vector, cuyo ángulo está determinado por la magnitud del desplazamiento en función del tiempo transcurrido. Así, tenemos que la imaginación del compositor queda reducida en su base a tendencias de permanencia o cambio. Estos últimos son los embriones tendenciales más evidentes de la imaginación y equivalen a reacciones tan simples y básicas como son los tactismos y tropismos de los unicelulares.

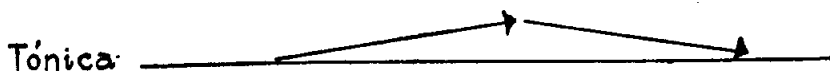


En el gráfico precedente podemos ver representaciones de trayectorias melódicas que podrían ajustarse a cualquiera escala temporal o sonora. Es evidente de que los desplazamientos lineales del sonido representan (producen reflejos de) movimiento y espacio. La melodía es una de las formas musicales de sugerir el gesto.

Aparte de lo anterior, la melodía es el vehículo habitual del canto. Este es el resultado de un compromiso entre la palabra y la música. Por lo tanto, el hábito nos hace pensar en palabras según los estímulos melódicos (o monódicos) que se acerquen al ritmo prosódico. La melodía reúne en sí misma dos aspectos sugerentes: uno básico, el movimiento; otro adquirido, el lenguaje. Este último produce, según los casos, las alteraciones correspondientes de los reflejos respiratorios y glossofaríngeos, a medida que su texto corresponde a lo habitual de las prácticas orales.

La frase natural melódica

Así como existe un orden natural de la frase en la gramática literaria, hay en la musical una clase fundamental de enunciado melódico. Su trayectoria puede resumirse así:



Esta forma tectónica de trayecto lineal no es de origen convencional como suelen ser los recursos orales, sino que tiene un claro origen psicofisiológico. Su forma proviene de una de tantas curvas de respuesta a un estímulo. Corresponden a las actitudes de contracción y relajación. Representan, sucesivamente, las tendencias de movimiento y reposo. La primera trayectoria ascendente (prótasis) es una función dinámica. La segunda, descendente (apódosis), es una función estática.

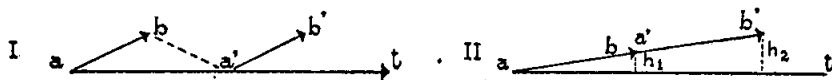
¿Por qué es que el ascenso melódico produce contracción, sensación de inestabilidad? Podemos responder que produce desequilibrio porque, por más que está producida en instrumentos mecánicos, excita reflejamente al mecanismo de fonación, y éste se contrae hacia el agudo. A mayor frecuencia, mayor tensión de las cuerdas vocales. Si esto no sucediera, sería que no hubiese resonancia entre el medio y el auditor. Este tipo de "resonancia" motora y física es imprescindible a la formación de las etapas psicológicas posteriores y a la "asimilación".

Según lo expuesto en las líneas anteriores, es natural que el orden mínimo de un enunciado cualquiera sea: a) acción, y b) reacción. Hay tres momentos en esta gestión: I. reposo, II. movimiento, y III. reposo. Todo esto en la melodía o la monodía se cumple en las funciones sucesivas de prótasis y apódosis.

La trayectoria que acabamos de discutir y establecer como natural, sin embargo, no ofrece a la lógica un contenido completo. Desgraciadamente, sólo el juicio analítico es lógico, y en el caso expuesto las direcciones entre el sujeto y el predicado se oponen, excluyen o niegan. Es, por lo tanto, bajo el punto de vista lógico, la frase común, un enunciado heterogéneo o sintético. Este hecho hace que un predicado complete su análisis. La forma más común de juicio de esta clase es el período bímembre, generalmente tautológico.



El problema en este caso es que el factor tiempo es irreproducible y que las dos frases corresponden a tiempos distintos. Otros intentos de tautología son menos afortunados todavía.



En el primer caso, la tautología es imposible, porque la segunda vez, además de un tiempo distinto, presenta una nueva relación $b-a'$, que da un carácter distinto a cada vector. En el caso II, la diferencia más importante es de altura (h_1 y h_2).

Como se puede ver, para que sean juzgadas trayectorias como idénticas es necesario que determinados factores o recorridos se desprecien. ¿Cuáles son ellos?

Factores de separación melódica

El presente rubro se refiere al equivalente de la puntuación sintáctica de la literatura en sus aspectos musicales, además de los recursos especiales de este último arte para separar o destacar sus elementos (motivos).

Principios:

I. Anulada la trayectoria como elemento lógico por estatismo o regularidad mecánica de su avance, queda por decidir al ritmo.

II. Anulado el ritmo como elemento lógico por isocronía o regularidad mecánica, toca resolver a la trayectoria.

III. Si existen desplazamientos con función lógica tanto en el ritmo como en los vectores, unos y otros deciden con preferencia del factor rítmico.

A esto debemos añadir un principio fundamental que no por ser evidente no merezca enunciarse.

El ritmo es la oscilación expresiva de movimiento y reposo. El movimiento es siempre suspensivo. El reposo siempre conclusivo. Habrá en la música, por lo tanto, dos tipos de divisiones: artificiales o suspensivos y naturales o cadenciales.

Lo primero que parece evidente es que las divisiones naturales tendrán que predominar y que las artificiales estarán ostensiblemente indicadas. De lo contrario, el compositor descuidado verá mal interpretada su música. A continuación, podemos dar una lista de casos en los que el signo de división es claro.

1. Notas más largas que las comunes. Corresponden a la versión métrica de ritmo afirmativo y se basan en la conversión de acento en duración.

2. Notas más fuertes que las comunes, estén o no al principio de los compases. Representan la versión dinámica del ritmo afirmativo.

3. Prolongaciones mecánicas de notas o giros lo suficientemente breves como para hacer de pedales figurados.

4. Silencios después de notas acentuales. Equivalen a prolongaciones.

En los casos de anulación rítmica:

5. Cambios de dirección, particulares o generales.

6. La nota cúspide de un giro constituye un equivalente de un acento final de un vector interrogativo de ascenso con ritmo afirmativo.

7. La nota inferior de un giro descendente se comporta como acento final de un vector afirmativo con ritmo afirmativo.

8. Los giros afirmativos que conducen hacia funciones melódicas de reposo lo son totalmente y se comportan como divisiones cadenciales.

9. Los giros afirmativos que se dirigen hacia funciones de movimiento, son semicadenciales.

10. Los giros interrogativos intensifican su función cuando sus notas finales caen sobre funciones del mismo género y se debilitan *cuan-do terminan en funciones* contrarias.

11. Los giros neutros por el conflicto entre sus elementos rítmicos y vectoriales, se definen según la función melódica en que concluyen.

12. En casos de poca diferenciación funcional, deciden los giros como tales según su dirección predominante. Este último caso sería aplicable al supuesto atonal de la técnica serialista. En la melodía dodecafónica, por ejemplo, todo lo ascendente sería (descartado el ritmo) interrogativo y lo descendente afirmativo.

*Limitaciones de la frase dodecafónica **

El orden natural de la frase tectónica procede de causas psicofisiológicas. Un hombre cualquiera, al cantar empieza de una nota que emite su órgano fonal en reposo (lo mismo que al hablar), por eso es que retorna a la nota inicial. Por eso es que sabemos el tono en que habla cada persona y notamos su cambio según los estados emocionales. Webern intuía esto, por eso es que tendía a retrogradar su serie al fi-

* Pido excusas por tratar aquí una materia que correspondería al rubro de crítica académica, pero recién ahora tenemos los elementos para hacerlo.

nal de sus obras, así podía terminar en la misma nota que empezaba. Los dodecafonistas actuales han proscrito este procedimiento, por ser de raigambre tonal. Con ello han descartado una de las pocas oportunidades que quedaban a este sistema para compensar sus frases. La simetría está vedada a la dodecafonía y en general al seralismo. En esta técnica el "cancrizant" es un contrasentido. Al desaparecer la variación interválica queda sólo la variación articulativa. La exclusividad de la técnica es más una limitación que un aporte.

Continuando con nuestros signos de división en el texto musical:

13. Al no presentarse mayores señas de división en un trozo melódico y en general en cualquier trozo, para los efectos del análisis y la composición, se puede agrupar los contenidos según los géneros que formen, atendiendo a cualquiera de los elementos que se destaquen, además del recurso de ocasionales repeticiones:

a) Entre dos géneros distintos, no apreciablemente separados por elementos sintácticos, pueden hacerse divisiones, y

b) El puro y simple hecho de repetir crea una división que agrupa cada unidad dentro de sí misma.

14. Nuestro último signo general de reposo y, por lo tanto, de división, será la suspensión de acontecimientos nuevos, por más que el último se prolongue.

Principio final

Todo conjunto heterogéneo obliga a una predicación. En un conjunto de esta clase se propone una estructura completa. La exclusión entre los elementos (síntesis) hace sentir el desenlace o predicado; por eso es que toda música que se plantea con elementos heterogéneos queda "abierta" a su predicación. Por eso el período bimembre tautológico es cerrado o con sentido completo. Los mejores temas son sintéticos. Los mejores períodos son analíticos. Toda obra concluida es analítica, aunque sea paradójica.

LA SÍNTESIS ES UNA FUNCIÓN DE MOVIMIENTO; EL ANÁLISIS, UNA DE REPOSO

Resumen

Hay signos lógicos y psicológicos en la sintaxis musical. Todos ellos se presentan también al nivel lineal (melódico o monódico). La lógica es el universo de las clases. Analizar es clasificar. Los principios y signos definidos nos permitirán realizar la tarea.

Equivalencia de las puntuaciones literaria y musical

Literatura	Música
punto seguido	semicadencia
punto aparte	cadencia
coma	terminación interrogativa
punto y coma	miembro de antecedente o consec.
dos puntos	cualquier tipo de cadencia al final de un grupo heterogéneo

En la música metrificada, al igual que la poesía, existen dos tipos de puntuación, la rítmica y la sintáctica. En la primera las detenciones son suspensivas. En la segunda, de reposo. La coincidencia de las puntuaciones rítmicas y de sintaxis producen una doble satisfacción.

Aspectos verticales de la melódica

Este aspecto ha sido muy comentado en los últimos tiempos, en que la música "puntillista" parece imponer su criterio "oblicuo" (simultáneo, melódico y armónico). Hay un prejuicio importante que evitar en este campo, el de reducir la aparición armónica de los intervalos a una precedencia melódica.

Los orígenes de las superposiciones armónicas podrían ordenarse de la siguiente manera:

- a) La superposición casual empírica. De esto hay ejemplos en los cantos paralelos de varias culturas primitivas, además de los cánones casuales en la práctica de los cantos procesionales;
- b) Las superposiciones que proceden de observaciones de leyes acústicas. En este campo las observaciones pueden provenir de cuerdas y tubos, sin excluir como factor considerable a las campanas. Estas últimas presentan una especie de lucha de armónicos con la fundamental, hasta que uno de estos últimos prevalece, y
- c) Superposiciones dirigidas empíricas.

Teniendo en cuenta lo dicho, al oír una melodía o monodía, se pueden producir asociaciones verticales:

- I. Cuando la fuerza de los sonidos favorece la inercia acústica;
 - II. Cuando las intervalaciones recuerden (por ser idénticas o parecidas en arpeggio) a las verticalidades experimentadas, y
 - III. Cuando las figuraciones se acerquen a las costumbres de arpeggiar.
- Las observaciones apuntadas inciden en un hecho fundamental, las

superposiciones proceden, de preferencia, de campos extramelódicos. La melodía recibe a la armonía, no la crea.

El hecho de que en la técnica dodecafónica se pretenda igualar lo vertical con lo horizontal, no autoriza a generalizar sobre los procesos armónicos melódicos de épocas anteriores.

Antes de pasar a casos de análisis, debemos recordar que:

- A. Los cómputos a efectuarse deben procesarse jerárquicamente, según las probabilidades de audición y asociación;
- B. La regularidad periódica (tratada en el artículo anterior) resuelve las posibilidades de penetración de los estímulos. La penetración decrece ante la regularidad y limita con su anulación (al invertirse el proceso), y
- C. El resultado jerarquizado de los cómputos debe ser sometido a las leyes de la lógica. De su aplicación resultará la forma del pensamiento musical.

Análisis de un pensamiento Gregoriano

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the lyrics 'Ky - ri - e' followed by a long rest, then 'lei - son (iij)'. The second staff contains 'Chris - te' followed by a long rest, then 'le - i - son (iij)'. The third staff contains 'Ky - ri - e' followed by a long rest, then 'le - i - son (iij)'. Above the notes, there are letters 'a', 'b', 'c', 'd' on the first staff, 'e', 'f', 'c'', 'd'' on the second staff, and 'g', 'c'', 'd'' on the third staff, indicating specific musical phrases or notes. The notation includes various note values and rests, typical of Gregorian chant.

El presente ejemplo monódico es uno de los más sencillos obtenibles de su clase. Consta de tres partes repetidas tres veces (iij), lo que le da un carácter periódico. Corresponde, por lo tanto, a la clasificación literaria de verso. Afortunadamente para nosotros, el canto gregoriano posee una serie de elementos sintácticos precisos: a) el texto, analizable desde el punto de vista de la gramática correspondiente, y b) la en-

tonación, con divisiones mínimas ('), medias () y finales

(), de frase y de período (). Además, en este caso

corresponden fielmente las funciones de movimiento y reposo al modo hipomixolidio (sol-do).

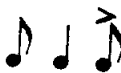
El trozo que está antes de la primera división máxima es una frase musical homóloga de la literaria subyacente y posee de acuerdo con ésta un antecedente y un consecuente sintéticos (que son distintos, contrastantes o que se excluyen), separados por una división mínima (?). El sintetismo de esta frase hace de este enunciado un hecho ilógico, a pesar de su claro sentido tectónico. Las repeticiones se hacen, por lo tanto, necesarias. Una vez predicado por medio de las reiteraciones del enunciado, el juicio queda completo y la unidad gramatical se cierra con sus cualidades de contenido y periodicidad. Igual sucede con los enunciados repetidos con el texto del *Christe*... y con la vuelta a los *Kyries*, considerados aisladamente. Pero, al comparar miembro a miembro las frases de esta forma, resultan contrastantes los antecedentes y homógeneos (con algunas reservas en la última frase) los consecuentes.

La continuidad de este trozo se basa en las obligadas predicaciones que resultan de los enunciados heterógeneos y su unidad proviene de la satisfacción de la necesidad analítica (de enunciados parecidos) que se observa en las predicaciones comparadas, miembro a miembro. La periodicidad ternaria, si se mira con atención, posee más fuerza dinámica que estática. Determina más una necesidad de continuar que de concluir. Un juicio, que para ser lógico debe ser necesariamente analítico, es como la sucesión de los actos de proponer y reconocer. Es una acción repetida, doble. Una acción triple es un hecho gramatical, confirmatorio, pero inquietante. El pareamiento es una tendencia simétrica notable en la música y en la gramática comparada, que es necesario consignar. Dice don Carlos Vicuña Fuentes, en su tratado elemental de análisis lógico, algo muy claro e inolvidable al respecto: "Un pensamiento para ser lógico, debe ser, por lo menos, idéntico consigo mismo." Traducido a términos gramaticales es un compromiso tácito de doble enunciado. La triple identidad desorienta.

Las letras minúsculas representan las unidades motivicas con sus respectivas cualidades nucleares y con sus variaciones elementales y los ocasionales prefijos y sufijos que presentan. La clasificación es separativa, pero esto no quiere decir que se omitan las relaciones de encadenamiento (siempre presentes).

Si examinamos del primer antecedente sus dos motivos integrantes, podremos demostrar su relación sintética. El motivo a es puramente rítmico, y el b es rítmico melódico. Este último se compone de dos gru-

pos de tres notas. El primero es un "porrectus" (N) de la notación neumática gregoriana y el segundo en un "tórculus", equivalente de nuestro mordente superior. Un criterio más detallista podría dividir el motivo b en dos fragmentos, según su notación neumática.

—Ritmo $\cup \cup -$ (afirmativo) . La corchea acentuada tiende a durar una negra.

Motivo a (l) —Intervalación. Vectores $1 = 0, 2 = 0$. Nulos.

El motivo es afirmativo por su elemento rítmico. Está construido, además, sobre la "finalis" o función de reposo del tono correspondiente.

—Ritmo: 1.

$\cup \cup \cup =$  (?) ; 2.  = $- \cup \cup$ (l) ; en resumen ?!

Motivo b (l)

—Intervalación (medida en semitonos, $- = \uparrow = ?$

$= + =$). $[+ 2, \text{de enlace}] \quad 1 = + 3, + 3, - 2, - 2, + 2.$

El conjunto del ritmo es neutro.

El conjunto del trayecto interior del motivo es interrogativo 2 se-

mitonos $\uparrow$. Si restamos la relación de enlace $[\]$, el recorrido es nulo. El motivo termina sobre la función de reposo (finalis, sol).

Rítmicamente los motivos de este antecedente son afirmativos. Pero, su contenido es heterogéneo. El enunciado no es lógico. Un motivo niega al otro. La inflexión del antecedente es inferior a la nota de reposo (Curva plagal). El trayecto ha sido compensado. Las gestiones vectoriales son de afirmación, luego de suspensión.

Si examinamos el consecuente, encontramos que describe, en general, una trayectoria contraria. El ritmo de c es femenino (dubitativo) y el de d, masculino (afirmativo). Las trayectorias se compensan, porque se empieza y termina en la misma nota. Esta es la función de reposo, tanto en el antecedente como en el consecuente. El contenido de los motivos del consecuente se oponen entre sí, por eso es que se trata de un

miembro de frase interiormente heterogéneo como el anterior. La relación de entrambos, en cambio, ofrece comunidad de elementos rítmicos. El consecuente, por lo tanto, es algo predicativo del antecedente. El conjunto resultante no pasa de ser una proposición, porque las cualidades del antecedente no han sido totalmente predicadas en el consecuente. Este enunciado no es un juicio. Su forma reiterada, si lo es.

Si el analista cuidadoso quiere establecer con más precisión el estilo de una obra (que no es lo mismo que establecer su sentido), deberá completar sus cómputos respecto de frecuencia y orden de todos los elementos (número y orden de los intervalos, acentos y duraciones sobre sus respectivos sonidos, números de miembros, etc.).

Nuestro ánimo es el de establecer una gramática general. El estilo queda en este caso como una componente accesoría. Estamos tratando de penetrar en el pensamiento musical, no en sus ocasionales condiciones mecánicas. En el momento de componer, el autor tendrá sus preferencias.

Una última consideración sobre este pequeño trozo gregoriano nos faculta para confirmar nuestro supuesto sobre el pareamiento de los enunciados como una regla gramatical. El Kyrie que hemos examinado está constituido por repeticiones triples de cada una de sus partes, que podrían esquematizarse así: AAA, BBB, A'A'A' (A', en este caso, por tener igual letra y distinto contenido musical). En lo que respecta a la letra, los Kyries se parean al final, pero los Christes, no. En cuanto a la música, ésta queda predicada, porque el último trozo contiene elementos de los grupos anteriores y, posee, además, doble longitud, con lo cual se parean los metros en un total de doce porciones más o menos equivalentes. La solución métrica del presente Kyrie puede ser considerada como regla para analizar otros que, en el canto gregoriano, casi invariablemente presentan el mismo tipo de compensación. Algo parecido ocurre en el pareamiento de las entradas de los sujetos en las fugas de número impar de voces (entradas supernumerarias de compensación).

Andlisis de un pensamiento de Schumann

Album de la Juventud N° 1
"Melodía" Schumann

Semplice $\text{♩} = 108$

1 v₂ 1 — II₇ v₂ 1 4 — v₄ 1-IV 1 4 v₃ 1

Ya hemos hecho algunas consideraciones sobre este trocito. Fácil-

mente nos podemos dar cuenta que se trata de una frase moduladora. Dentro de la aparente similitud de textura de este enunciado, se distingue en su melodía dos miembros contrastantes. Por este capítulo el trozo es algo heterogéneo e incompleto como juicio. Si observamos el análisis armónico, veremos que modula al tono de su dominante por medio de una equivalencia funcional un tanto tardía de su consecuente. De hecho la modulación no se completa, sino a la repetición del trozo. La primera y la segunda vez de este trozo están claramente diferenciadas por la razón anotada más arriba. Una vez se propone la modulación, la otra se consuma. El paso de la primera vez a la segunda cambia claramente la función del acorde inicial (de tónica a subdominante). De lo afirmado se puede inferir que no podría considerarse el enunciado simple como período y que para que ésta exista, es necesario repetir.

Hasta aquí hemos desarrollado una teoría lógica para determinar cuándo las repeticiones son funcionales o necesarias. Cuando el conjunto simple es heterogéneo, la repetición se hace necesaria. Cuando es analítico, ella es accesorio. Esto no impide que en la música aplicada, como en la danza, se repita por razones extramusicales.

Los conceptos que poseemos nos permiten afirmar que la sonata es una forma abierta, debido a que el enunciado de su exposición es contrastante y requiere una predicción para llegar a ser un enunciado lógico. La clasificación del campo musical en abierto y cerrado es la más funcional existente, no hay razones válidas para que caiga en el desuso que se encuentra en el presente. La música, que es una serie de enunciados analíticos completos, es cerrada. Consta de una serie de juicios y, por lo tanto, separables (no separados). La música que se compone de juicios subordinados, que se van predicando constantemente o la que plantea largos grupos de elementos que se excluyen y requieren predicaciones posteriores, es abierta. Su enunciado sólo se vuelve lógico al terminar la obra.

Consideraciones sobre un pensamiento de Bártok

Del III Mov. de su 3^{er}

Conc. de Piano y Orq.

♩ = 92



Este breve trozo fugado puede considerarse como un período cuyo antecedente es el sujeto, y cuyo consecuente es la respuesta tonal correspondiente. La frase o semiperíodo es de un claro sentido tectónico. Considerando el aire de danza de este trozo como regular, queda como algo que se destaca la diferencia de tratamiento rítmico del consecuente, que es irregular en comparación con el antecedente que se ajusta al acompañamiento de tres octavos. El período es de dieciséis compases, la frase de ocho y los miembros de ésta (antecedentes y consecuentes), de cuatro. Se da la sensación de un "ritmo di Quattro battute". Hay, hasta los miembros de frase, una estricta correspondencia entre el contenido y el metro. Aparte de la inercia veloz de este trozo, contribuyen a su continuación, sus elementos heterogéneos. Estos se hacen evidentes, como ya lo hemos destacado, en los consecuentes. Poseen, desde luego, sentido descendente contrastante con los antecedentes, pero lo más importante es que su juego rítmico rompe (patético según la nomenclatura de Lussy) el compás (—) , basado en la transformación de un yambo en anapestos con variaciones de la acentuación. El resultado es altamente inquietante y un solo período no basta para establecer un juicio completo, porque se requeriría una satisfacción psicológica, aparte de la lógica para que se relajara la tensión producida.

Hasta aquí terminamos con la aplicación de un nuevo criterio objetivo, psicológico y lógico para el análisis melódico o lineal. Mayores detalles fundamentales de la técnica se encuentran en el artículo anterior sobre el ritmo.

Etapas en la formación de una técnica melódica

Se subentiende que en nuestros días, el ejercicio específico de la melodía o la monodía no es habitual. Se puede decir que, a través de la radio y el disco solamente, el oído armónico es un hecho predominante en el mundo occidental. No corresponde, por lo tanto, iniciar el aprendizaje composicional por el problema lineal. Antes es imprescindible un ejercicio improvisado más heterogéneo. De éste, poco a poco, se puede especializar hasta llegar funcionalmente a las limitaciones melódicas. Nuestro punto de partida para esta ocasión será el problema lineal mismo, dando por experimentado todo lo anterior.

(Todo debe practicarse escrito, oral e instrumental).

1. Asociación libre melódica, a partir de una nota dada arbitrariamente;

2. Asociación libre, a partir de dos notas dadas:
 - a) Notas repetidas: I) acento en la primera, y II) acento en la segunda;
 - b) Notas ascendentes, variando la acentuación, y
 - c) Notas descendentes, variando sus acentos;
 3. Asociación libre, a partir de más de dos notas dadas, con sus posibilidades de variación acentual.
Asociación dirigida:
 4. Asociación isorrítmica e isoacentual, con el objeto de ejercitar el control de la trayectoria:
 - a) Ejercicio de trayectorias simples: I) sobre motivos varios; II) sobre un motivo dado, y III) sobre varios motivos dados;
- Nota: Los elementos dados deben proceder de la imaginación del educando. El maestro sólo indicará las condiciones que deban cumplir.
5. Asociación sobre un ritmo obstinado, quedando en libertad la trayectoria;
 6. Asociación sobre una trayectoria dada, (serie) dejando libre al ritmo;
 7. Construcción de estructuras de ritmo y trayectoria obstinadas no coincidentes;
 8. Repetición del proceso, contrayendo compromisos modales:
 - a) Rítmicos: I) tradicionales, y II) nuevos, y
 - b) Melódicos: I) tradicionales, y II) nuevos;
 9. Ejercicio de improvisación periódica:
 - a) Tonal;
 - b) Modulante, y
 - c) Serial;
 10. Desarrollo de uno y más temas y sin compromisos formales dentro del campo tradicional y de la invención;
 11. Clasificación de los hechos más frecuentes o preferidos. Determinación de sus reglas generales y personales de manejo;
 12. Contracción de compromisos instrumentales, vocales y de texto;
 13. Repetición del proceso en base a proyectos definidos, descartando la improvisación, y
 14. Discusión crítica de los resultados particulares y generales con el maestro y planteamiento de problemas complementarios.

C R O N I C A

XVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile

El Noveno Concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile se realizó el 4 de julio, en el Teatro Astor, bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, director titular de la Sinfónica de México.

Los cuatro conciertos de abono del mes de julio estuvieron a cargo de dos eminentes maestros latinoamericanos, Luis Herrera de la Fuente y Juan José Castro, director titular de la Sinfónica Nacional de Buenos Aires. La prensa santiaguina, al comentar la visita del primero de estos maestros, dice: "Nuestros organismos musicales, tanto oficiales como privados, han entrado en un camino de aproximación hacia los valores latinoamericanos... es justo que no sigamos por más tiempo ignorando los valores musicales de América Latina, sobre todo después que los últimos festivales americanos, como el de Caracas, han mostrado creadores e intérpretes de valor que nos son desconocidos. Parte de las muchas agradables sorpresas que seguramente tendremos si este intercambio con la música y los músicos latinoamericanos continúa, la tuvo el público del Teatro Astor, al conocer al director mexicano Luis Herrera de la Fuente, que visita Chile por primera vez."

El maestro mexicano impuso una personalidad de gran seriedad interpretativa, y obtuvo un rendimiento sobresaliente de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Sinfonía en Si bemol, de J. Christian Bach

La versión, que inició su concierto, de la fresca sinfonía en Si bemol, de J. Christian Bach, dio la medida de sus notables dotes de intérprete, dueño de una muy seria base estilística, con la que penetró y realizó acertadamente la estructura tan grácil como transparente de esa obra.

Passacaglia y Fuga para cuerdas, de Carlos Riesco

Esta obra, del compositor chileno Carlos Riesco, tuvo su primera audición en Chile en este concierto. La Passacaglia y Fuga había sido estrenada previamente en México, por el maestro Herrera de la Fuente. Daniel Quiroga, al comentar este estreno en "El Debate", escribe: "La obra no es lo mejor surgido de la pluma del joven músico chileno, y se resiente por la presencia de una predominante problemática formal, antes que por sus factores expresivos, o soluciones más artísticas, que eleven el rendimiento de este trabajo orquestal, originalmente escrito para piano."

Noche en los Jardines de España, de M. de Falla

La pianista chilena Elvira Savi tuvo una lucida actuación en Noche en los Jardines de España, reviviendo con emoción musical y rico colorido pianístico, la poética partitura del maestro español, siendo muy bien acompañada por Luis Herrera de la Fuente.

Sinfonía Nº 5, Op. 47, de Schostakovich

Cerró el programa de este interesante concierto la Quinta Sinfonía de Schostakovich, que mereció al maestro Herrera de la Fuente una ovación entusiasta después de haber logrado una excelente versión de esta partitura.

Décimo Concierto Sinfónico

Al comentar Egmont, en "El Siglo", el último concierto del maestro Herrera de la Fuente, escribe: "...marcó este con-

cierto el nivel más alto que ha logrado en esta temporada la Orquesta Sinfónica de Chile. Tales resultados de orden técnico y musical se deben al hecho de que el maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente es un director de orquesta que conoce no sólo su oficio, sino que posee, también, todas las dotes indispensables al músico intérprete. La corta visita de este artista latinoamericano deja una muy favorable impresión en nuestros medios musicales, después de haber comprobado la eficiencia con que se expidió en los dos conciertos para los que se le contrató en Chile".

Romeo y Julieta, de Tschaikowsky

El maestro mexicano obtuvo un buen resultado interpretativo en esta obra, cuyo elocuente romanticismo se expresa en un lenguaje sinfónico tan macizo como familiar. Darle interés a esta música es tarea que demuestra una notable capacidad de director, y Herrera de la Fuente lo consiguió.

Continuó el programa con Concierto Nº 3, en Do menor, para piano y orquesta, de Beethoven, actuando como solista el pianista chileno Hugo Fernández.

Dos obras americanas en primera audición

La Sinfonía Nº 2 para cuerdas, del joven compositor uruguayo Héctor Tosar, y Huapango, del compositor mexicano, recientemente fallecido, Juan Pablo Moncayo, constituyeron los dos estrenos de este concierto.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", escribe sobre la obra de Tosar: "...es una obra de elevada jerarquía. En el neoclasicismo del primer tiempo late un pulso que le confiere notable perfil y anima-

ción. La intensidad del movimiento central, de índole expresionista, llega a cumbres dramáticas inusitadas, que constituyeron, también, la culminación de la labor interpretativa de nuestros músicos y su distinguido director. El fogoso movimiento final, de carácter más sencillo, provee una eficiente conclusión. Admirable es el partido que el autor ha sabido sacar de las cuerdas en esta obra llena de imaginación estructural y sonora".

El público del Astor saludó con una ovación estrepitosa, pidió y obtuvo, el "bis" para el airoso Huapango de Juan Pablo Moncayo. Daniel Quiroga, al referirse a este entusiasmo, comenta: "Nos parece digno de examinar este entusiasmo legítimamente expresado, y podríamos explicarlo por la potencia del lenguaje de este autor, cuyo "latinoamericanismo" está expuesto sin inhibiciones de tipo intelectualizante, sino que abiertamente en una directa manifestación imaginativo-sonora, en que la potencia de su inventiva rítmica logra transformar una fórmula danzante elemental, en un motor poderoso, que sustenta la ampulosidad de la orquestación, pese a la familiaridad melódica y armónica de los motivos. Lo que el público aplaudió fue eso, pero sobre todo porque no está acostumbrado a que la música de autores latinoamericanos que escucha en conciertos sea de este tipo, sino, frecuentemente, una elaboración técnicamente recargada, en que el folklore nunca está en primer plano."

Décimoprimer Concierto Sinfónico

La estatura musical de América Latina volvió a hacerse presente de manera impresionante al escuchar el primer concierto que dirigió entre nosotros el eminente compositor y director argentino Juan José Castro. El maestro argentino, en plena madurez de sus grandes condi-

ciones de intérprete, ofreció un programa de mucha exigencia, que se inició con la Obertura de las Bodas de Figaro, de Mozart, en una versión serena y robusta.

Concierto en Sol mayor, de Mozart, para flauta y orquesta

Con la participación del flautista suizo Peter-Lukas Graf, se escuchó la primera audición del Concierto para flauta y orquesta, K. 313 en Sol mayor, de Mozart. Heinlein escribe en "El Mercurio": "...De una perfección que quita el aliento, Peter-Lukas Graf fue un intérprete fascinador, que sumió a los oyentes en silencio mágico con el encanto de sus pianísimos, especialmente en la sensacional cadenza del Allegro inicial que culminaba en un Si natural de luminosa dulzura. La obra se tocó, como es debido, con el hermoso Adagio en Re mayor de la versión original y primitiva de Mozart."

Ma Mere L'Oye, de Ravel

La presencia de un maestro dueño de una capacidad musical de primer orden, quedó de manifiesto en la bellísima versión de la Suite Ma Mere L'Oye, cuyas sutilezas ambientales, timbrísticas y de color armónico fueron realizadas por el maestro argentino con plena autoridad y entregadas en excelente forma por el conjunto.

Balada para flauta y orquesta de cuerdas con piano, de Frank Martin

En primera audición en Chile se escuchó esta Balada para flauta y orquesta de cuerdas con piano, del compositor suizo Frank Martin, en la que Peter-Lukas Graf volvió a entusiasmar por sus altas cualidades de intérprete y su flexi-

bilidad para adaptarse a los estilos más opuestos. El lenguaje amable de la obra de Martin deja amplio campo al lucimiento del solista, rodeándolo de una reducida compañía instrumental, que da a la obra una liviandad grata.

Sinfonía en tres movimientos, de Strawinsky

Finalizó este concierto con el estreno en Chile de la Sinfonía en tres movimientos, de Strawinsky, pieza que nos pone nuevamente ante una de las obras del último período, aunque no el más reciente, de su prolífico autor.

Quiroga, al referirse a este estreno, dice: "...se encuentran en ella momentos, pero sólo momentos, en que el talento strawinskyano brilla con resplandor indiscutible. El resto es como una recapitulación de pasajes de otras obras". Y más adelante, agrega: "Se dirá que no importa que un compositor se repita, que otros grandes compositores también lo han hecho. Nada se objetaría en el nuevo uso de esos materiales, pero el resultado que con ellos se ofrece no convence, es forzado, camina difícilmente en la textura sinfónica y muestra una etapa de agotamiento —de glorioso agotamiento, si se quiere—, dentro de la formidable entrega realizada por el genio de su autor en todo este medio siglo que vivimos."

Décimosegundo Concierto

En su segundo y último concierto con la Sinfónica de Chile, el maestro Juan José Castro tuvo como solista a la pianista peruana Teresa Quesada, reuniéndose así dos prominentes figuras de la música latinoamericana.

Se inició este concierto con la Obertura "Neues vom Tage", de la ópera del mismo nombre, de Paul Hindemith, una

de las tantas obras breves, directas y humorísticas en cierto modo, de este compositor. La versión ofrecida fue enérgica y brillante.

Concierto N° 2, para piano y orquesta, en Si bemol mayor, de Brahms

La crítica alabó con entusiasmo el desempeño de la pianista peruana Teresa Quesada. Pablo Garrido escribió en "La Nación": "Posee un sentido del fraseo y de la rítmica extraordinario, esta artista, y si a ello unimos una escuela digito-manual perfecta, podemos comprender que estamos frente a una de las más notables figuras del teclado que se han dado, en los últimos años, en nuestro hemisferio." Heinlein comenta en "El Mercurio": "La joven solista interpretó la gigantesca obra con técnica brillante, recia pulsación e imaginativa interpretación, que presagian para ella un glorioso futuro." Por su parte, Daniel Quiroga dice en "El Debate": "La pianista peruana, dueña de un innegable talento, supo mostrarlo con autoridad en todos aquellos pasajes en que la música no requería un esfuerzo heroico desatado. Y, en éstos, logró no poco realce con su vigorosa pulsación y expedita técnica."

Las virtudes de Teresa Quesada se aliaron con las del eximio director, quien guió al conjunto con gran comprensión del enjundioso estilo de Brahms.

Preludios Dramáticos, de Domingo Santa Cruz

Los Tres Preludios Dramáticos de Domingo Santa Cruz pertenecen a lo más valioso de nuestra literatura sinfónica. Fuertemente impregnados por un expresionismo angustiado, però no menos legítimo en la calidad de sus realizaciones, se muestra como un mensaje de sinceri-

dad abierta. La versión de Juan José Castro respetó y exaltó sus mejores características y recibió el entusiasta reconocimiento del público.

Suite francesa, de Werner Egk

Terminó el concierto con la Suite Francesa del compositor alemán contemporáneo Werner Egk.

Daniel Quiroga, al hacer el comentario sobre esta obra, dice: "La Suite francesa de Egk, tal vez quiera acercarse a aquellos frutos frágiles y ensortijados de una escuela clavecinista, que en su tiempo, también causara la admiración de un alemán tan definido como J. S. Bach. Pero la aproximación de Egk hacia aquella música queda sólo en el nombre. Suite, claro está, pero inevitablemente "alemana" y no francesa.

"Musicalmente considerada, esta obra es, por demás, densa y compacta, sin liviandad, pero con fuerza; sin mucho colorido, pero con una rítmica insistencia que podría, quizás, tentar a algún coreógrafo que pudiera fácilmente hacer olvidar la lejana relación de este estilo con el de las "Suites francesas" del pasado. El maestro argentino realizó un excelente trabajo en esta obra, obteniendo de la Sinfónica de Chile un rendimiento de muy elevada calidad."

Décimotercer Concierto Sinfónico

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro alemán Leopold Ludwig, director de la Opera de Hamburgo, y con Claudio Arrau como solista en el Concierto N° 4 para piano y orquesta, de Beethoven, ofreció un concierto memorable.

Este concierto se inició con Suite del ballet *Nobilissima Visione*, de Paul Hin-

demith, inspirado en un pasaje de la vida de San Francisco de Asís. La versión que ofreció Leopold Ludwig fue de una seriedad, limpieza y dignidad, que estuvo a tono con las características de la partitura.

Concierto Nº 4, para piano y orquesta, en Sol mayor, Op. 58, de Beethoven

Al comentar la actuación del gran pianista chileno Claudio Arrau, León Schidlowsky escribe en "El Debate": "Arrau mostró en todo momento su rica técnica, su meticuloso análisis climático y su riqueza de matización fue controlada con todo cuidado. Existe en Arrau el exacto contacto con la composición, no desborda ni deja residuos; el control del instrumento está en constante relación con las posibilidades de éste. Arrau sabe y sintetiza su conocimiento con el estudio cabal de la creación. Posee la actitud del científico, el autocontrol está presente en todo momento y su musicalidad innata le da el conocimiento intuitivo que la técnica no posee."

"Pero la labor de un intérprete no se limita sólo a la ejecución de un determinado número de obras "standard" que Arrau pasea por el mundo. Es necesario brindar, cuando se poseen los medios técnicos, como es el caso de Arrau, creaciones nuevas que esperan un intérprete. Existen composiciones que esperan a un pianista como Arrau para ser ejecutadas y éste no debe olvidarlas."

Por su parte, Nino Colli, escribe en "El Siglo": "Todos los grandes artistas tienen siempre en sus programas alguna obra de un connacional suyo. Resulta inexplicable, por lo tanto, la actitud de Claudio Arrau con respecto a los compositores chilenos y latinoamericanos, los que cultivan las tendencias que pueden darse en la música contemporánea, permitiendo la

elección de obras, según el gusto de cada cual. La enorme autoridad de que dispone en la actualidad Claudio Arrau como intérprete le permite imponer cualquier obra que él considere digna de ser ejecutada, lujo que no todos los intérpretes pueden darse. Sin embargo, no lo hace, a pesar de que se le compara con frecuencia a Liszt, quien, como se sabe, constituye un ejemplo imperecedero por la forma en que puso al servicio de todos los compositores grandes y pequeños que conoció en su vida, las imparables cualidades de su arte de ejecutante, para difundirlos.

"Podríamos decir mucho más a este respecto, pero nos limitamos a dejar constancia de nuestro inconformismo con respecto a la actitud de Claudio Arrau en esta materia. Estamos seguros, por otra parte, que al escribir, interpretamos lo que sienten no sólo todos los compositores chilenos, sino también lo que piensan los numerosos compositores que existen en América Latina, y que por respeto por su personalidad de intérprete, nunca lo han expresado por escrito."

El Concierto finalizó con una excelente versión de la *Sinfonía Nº 4, de Brahms*, la que puso de relieve la alta calidad de intérprete que existe en el director Leopold Ludwig.

Décimocuarto Concierto Sinfónico

La Orquesta Sinfónica de Chile ofreció un interesante programa, bajo la dirección del maestro Leopold Ludwig, con obras de Bartok, Ravel y Beethoven; actuó como solista el concertino de la Sinfónica, Enrique Iniesta.

Como primera obra de este programa, la Sinfónica de Chile tocó el *Divertimento para orquesta de cuerdas, de Bela Bartok*, obra que fue vertida por Leopold Ludwig con extraordinaria penetración musical, con plena conciencia del estilo y

las intenciones del compositor, obteniendo, especialmente en el Lento, un clima de intensa poesía.

El profesor Iniesta, concertino de la Sinfónica de Chile, ofreció, en seguida, una realización maestra de su parte en la caprichosa *Tzigane*, de *Maurice Ravel*. El crítico Daniel Quiroga dice en su crítica de "El Debate", a propósito de esta versión: "... Todo lo sensualista y técnicamente enredado que esta obra posee como uno de sus mayores atractivos, apareció vertido, por fortuna, con un dominio instrumental y una belleza de sonido que dio a la obra mucho más relieve del que su efectismo temático promete. Iniesta lució una ejecución de gran virtuoso, segurísimo en aquellos pasajes que ponen a prueba una técnica superior, y dando siempre a su parte interés musical dentro de una límpida y cálida sonoridad. La orquesta fue conducida flexiblemente por el maestro Ludwig..."

Terminó este concierto con una versión excepcionalmente musical y majestuosa de la *Sinfonía "Heroica"*, de *Beethoven*.

Décimoquinto Concierto Sinfónico

El maestro Leopold Ludwig finalizó su labor frente a la Sinfónica de Chile, con un programa cuyo resultado abogó inequívocamente en pro su reconocimiento como un director de grandes condiciones interpretativas.

La autoridad de su batuta se proyectó en forma señaladamente convincente en la Obertura de la ópera *Benvenuto Cellini*, de *Berlioz*, logrando una realización sonora sobresaliente.

Actuación del barítono Robert Mc Ferrin

El barítono norteamericano Robert Mc Ferrin participó en la segunda parte del

programa, compuesto por obras de Virgil Thomson y Maurice Ravel.

En "El Debate", Quiroga escribe: "Se trata de un cantante dotado de una voz muy generosa, pero dúctil y expresiva, de muy grato timbre. Sobrio, con un sentimiento musical cultivado, logró hacer notar la seguridad de su fraseo y una escuela de canto, que sabe dar relieve a sus posibilidades de material. Con estas condiciones animó las *Cinco canciones sobre textos de William Blake*, de Virgil Thomson, composición en méritos no siempre igualmente compartidos por los cinco trozos, pero que muestran un mayor equilibrio entre lo formal y lo expresivo... Si el público brindó afectuosa recepción al desempeño de Mc Ferrin en dicha obra, su entusiasmo llegó a la ovación al término de los tres breves trozos que componen *Don Quijote a Dulcinea*, música ambientada dentro de la exquisitez sonora en que Ravel revistió siempre sus temas españoles. No sólo el encanto de sus ritmos y coloración, sino la fluidez y expresividad dada por el cantante a su línea melódica, hicieron que la prolongada ovación del público obligara a un poco frecuente "bis" del último trozo. El resultado sonoro obtenido en el acompañamiento orquestal por el maestro Ludwig fue todo un acierto en ambas obras, aunque el peso sinfónico a veces superó el volumen vocal del solista."

Sinfonía Nº 1, en Re mayor, de Gustav Mahler

El estreno de la Primera Sinfonía, de Mahler, fue, sin lugar a dudas, el acontecimiento de mayor relieve de este concierto. El trabajo del maestro Ludwig se elevó a un nivel de insospechada reciedumbre.

Quiroga escribe en "El Debate", a propósito de esta obra: "Cuarenta minutos de elaboración sinfónica sobre bases te-

máticas tan peregrinas como canciones populares alemanas, ritmos de vals rústico, tradicionales aires judíos, y hasta el escolar canon "Frere Jacques", necesitan un talento de primera clase para mantener su interés. Mahler logra en ésta su primera sinfonía, plasmar un todo en que recurriendo a la ayuda de Beethoven, Schubert, Wagner y Bruckner que desfilan cada cierto tiempo frente al auditorio, muestra no obstante, la mano del futuro innovador, cuya huella se encontrará en la música contemporánea en más de un aspecto. La personalidad de su lenguaje orquestal, los hallazgos de enlace armónico y timbrístico, anuncian "algo" que viene en camino. Pero todo está demasiado disperso, demasiado extendido; en acumulación más que en equilibrio orgánico. De aquí que la labor de Ludwig para hacer de todo esto una recreación enérgica y hasta interesante, pese a la ingenuidad de sus materiales, haya sido consagradoria. Fue una digna despedida de un gran maestro. Y la Orquesta Sinfónica cumplió una tarea que puede enorgullecerla."

Décimosexto Concierto Sinfónico

El último concierto de la temporada oficial de abono de la Orquesta Sinfónica de Chile estuvo a cargo del maestro Héctor Carvajal, actuando como solista el pianista Oscar Gacitúa.

Al comentar este concierto Federico Heinlein en "El Mercurio", escribe: "Un éxito resonante y consagradorio obtuvo Héctor Carvajal como director del décimosexto concierto de abono... Héctor Carvajal es el líder nato, el domador soberano que toda orquesta necesita para dar lo mejor de sí. Sabe lo que quiere, y también cómo imponer su voluntad. Posee vigor y finura, es recio sin ser burdo, delicado, pero con médula. Su batuta

precisa, sus movimientos relativamente restringidos, aunque de gran soltura, obtienen resultados sonoros sorprendentes... Innumerables son los detalles felices que el concepto del joven director aporta a las obras...

"La trama del *Divertimento para Orquesta*, de Gustavo Becerra, se hizo diáfana, y su abigarrada paleta lucía en colores fulgurantes. La manida *Sinfonía Del Nuevo Mundo*, de Dvorak, adquirió un nuevo interés, gracias al temperamento y a la inteligencia del director, quien fue, asimismo, un concienzudo intérprete del *Concierto en Re menor, Op 15*, de Brahms."

Al referirse a la actuación de Oscar Gacitúa, este mismo crítico agrega: "La parte solista estuvo a cargo de Oscar Gacitúa, quien sólo en contados momentos demostró poseer la capacidad anímica para comunicar el mensaje del compositor germano. De "toucher", duro y frío, sin vuelo imaginativo, no supo ahuyentar en todo instante el tedio característico que nos invade cuando en vez de música, escuchamos notas y frases que parecen desprovistas de verdadero sentido."

XVII TEMPORADA DE CAMARA

Actuación del Cuarteto Santiago

El 7 de julio tuvo lugar en el Teatro Antonio Varas el quinto concierto de la Temporada de Cámara, con la presentación del Cuarteto Santiago.

En este concierto se estrenó el *Cuarteto 1957*, de Leni Alexander, alumna de Free Focke, Olivier Messiaen y René Leibowitz. La compositora se demuestra en su obra gran admiradora de Webern, cuyo lenguaje le ha servido de modelo. Heinlein, al comentar esta obra, escribe:

"Su musicalidad la guía bien en la disposición de los sonidos, y aplica la técnica dodecafónica con inteligencia. Sin embargo, y a pesar de numerosos aciertos parciales, creemos percibir una falla, una incertidumbre en la organización total de la materia sonora." Más adelante, al referirse a la instrumentación, Heinlein agrega: "En general, toma poco en cuenta las particularidades de los instrumentos. Ello, junto a la excesiva fragmentación del discurso, constituye un escollo considerable para los ejecutantes, lo que explica el hecho que, a pesar de su evidente esmero, el desempeño del Cuarteto Santiago haya sido, a ratos, un tanto indeciso."

Se inició este concierto con una hermosa versión del *Cuarteto, Op 18, Nº 2*, de Beethoven, para terminar con *Tres piezas para cuarteto*, de Strawinsky, y *Cuarteto en Sol menor*, de Grieg.

Conciertos del Octeto de Viena

El Octeto de Viena, integrado por los primeros atriles de la Orquesta Filarmónica de Viena, ofreció tres conciertos en Chile, el primero de los cuales tuvo lugar en el Teatro Astor, dentro de la temporada oficial de Cámara, el 21 de julio. Posteriormente, dieron un concierto en la ciudad de Concepción, en la Universidad de dicha ciudad y otros en la Universidad Técnica Santa María, de Valparaíso.

El Octeto de Viena nos dio la oportunidad de gozar con una realización musical tan pura y honesta en su calidad "de cámara", como en pocas ocasiones se logra apreciar en conjuntos propios y ajenos. Es sabido que estos selectos instrumentistas representan una tradición que ha hecho a Viena capital de la música durante siglos.

Sólo dos obras componían el programa, el *Divertimento en Fa mayor*, de Mo-

zart K. 247 y el *Octeto en Fa mayor, Op. 166*, de Schubert. En este caso sólo cabe referirse a la versión de estas obras por el Octeto de Viena con el respeto y la alegría que ocasiona apreciar el trabajo de un grupo de artistas, cuyo esfuerzo es capaz de revivir el sentido de una época y de los estilos que la reflejan, con la mayor autenticidad. La calidad sonora del conjunto, la habilidad técnica de cada cual, la limpidez impresionantes con que los ocho ejecutantes frasean, matizan y realizan las particularidades rítmicas, temáticas y expresivas de cada obra están, afortunadamente, fuera de una estimación corriente, por lo cual basta sólo mencionarlás, en su caso, como homenaje a su labor de conjunto, verdaderamente ejemplar.

Recital de Claudio Arrau

En el Teatro Astor se efectuó el séptimo concierto de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical, que estuvo a cargo de Claudio Arrau.

Daniel Quiroga, en "El Debate", al comentar este concierto, escribe: "No se podría fijar dónde está Arrau y dónde el instrumento, cuando las manos del pianista comienzan a producir sonidos. Tampoco podríamos pedir mayor pureza y riqueza tonal, mayor limpidez y seguridad; mayor sobriedad y autoridad en su interpretación. Todo ello está en la unión de una mente extraordinaria y el dominio físico increíble que caracteriza a Arrau como ejecutante.

"Un concertista capaz de ofrecer en esa forma sobrecogedora las *Variaciones en Do menor* y la monumental *Sonata, Op. 111*, de Beethoven, constituye por sólo esas dos realizaciones un suceso inolvidable. Es claro, nos habría gustado escucharle otras obras, en lo posible de estilos diferentes, pero toda exigencia previa se anula ante la presencia arrolladoramente

convinciente de Arrau, como intérprete de las obras que ha elegido. Se puede admirar, inclusive, cuando recrea el tierno e ingenuo lenguaje de *Schubert* en las *Tres piezas para Piano, Op. Póstumo* y en la simpática y superficial *Suite Napoli de Poulenc*, cuyo efectismo resulta ennoblecido por la gama sonora increíblemente rica con que el pianista la realiza. Esa misma magia de colorido pianístico surgió con la habitual maestría en las páginas de algunas *Images*, de Debussy, tantas veces escuchadas."

La crítica de Quiroga termina con las siguientes interrogantes: "¿Quién como Arrau podría dar respuesta a tantas inquietudes existentes hoy día con respecto al futuro de la música contemporánea? ¿Cómo habría sido de valiosa su contribución dando versiones llenas de autenticidad y autoridad a estilos y autores que no siempre pueden apreciarse justamente interpretados? La carrera, la vida del concertista internacional, no se lo permiten. Es de lamentarlo, pero también hay que comprenderlo."

Con este mismo programa, Claudio Arrau se presentó en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María, de Valparaíso, donde fue calurosamente aplaudido por un público entusiasta.

Recital de Robert Mc Ferrin

Continuó la Temporada Oficial de Cámara con un recital del barítono norteamericano Robert Mc Ferrin, hombre de vasta cultura musical, la que se reveló en su claro dominio de diversos estilos, géneros e idiomas.

Egmont, en su crítica en "El Siglo", dijo: "El barítono de color, en este concierto, no hizo sino ratificar el concepto que nos formamos de él con motivo de su primera actuación con la Sinfónica. A través de las numerosas obras que nos ofreció, Mc Ferrin fue revelándose como

un cantante de música de cámara de categoría, al que, como es natural, cuadran mejor, dada la índole peculiar de su voz, ciertas obras y determinados estilos más que otros. Barítono con algunas limitaciones en la extensión de su registro aunque con un timbre que, particularmente en el registro medio y a media voz, es de excepcional calidad; con una técnica que le permite enfrentarse cómodamente con las dificultades vocales del repertorio de cámara; con una afinación impecable, una comprensión musical y una sensibilidad que en ciertos momentos se expide con efusión y emoción... Sin duda alguna, las obras que mejor capta el barítono de color son aquellas de largo y elevado vuelo melódico, como son las de movimiento moderado o lento que figuraron en la primera parte del programa, correspondiente a compositores del período barroco. Dentro de este grupo podrían citarse como interpretaciones de excepción *Hear me ye winds and waves de Haendel*; *I'll sail upon the dog star de Purcell* y *Se nel ben de Stradella*."

Al referirse la crítica a la parte principal del concierto de Mc Ferrin, la primera parte del *Dichterliebe*, de Schumann, las opiniones fueron diversas. Raúl Garrido escribió en "La Nación": "Mc Ferrin dijo a Heine con cabada dición germana, envuelta en el fuego melódico de Schumann. Entró Mc Ferrin en el ambiente del verso con gran sentido artístico. Parece que hacía suyo el segundo lied al cantar... "y mis suspiros se transformaron en coro de alondras..." La responsabilidad de un cantante que enfrenta a Schumann en sus "Dichterliebe" es sólo lograda tras serios estudios estéticos, y Mc Ferrin convenció a su público de lo que estaba creando. Climax hizo su interpretación al entregarnos un "Ich grolle nicht", de los más depurados que hemos escuchado en los últimos tiempos."

Egmont, comenta, en cambio: "Las can-

ciones del ciclo "Amor del Poeta", de Schumann, que Mc Ferrin nos hizo escuchar, si bien fueron vertidas en forma correcta, adolecieron, sin embargo, de un tipo de expresión demasiado exterior que está en contradicción con la naturaleza íntima, sutil y profundamente subjetiva que particularizan el lied de este compositor."

Por unanimidad se alabó la tercera parte del programa, constituido por Negro Spirituals. Todos los críticos estuvieron de acuerdo en que sus versiones de los Negro Spirituals constituyeron "lo más logrado del recital y entre las mejores que de los mismos hemos escuchado a cantante alguno".

Elvira Savi acompañó al barítono en forma ejemplar: su "toucher" sensitivo; su mecánica impecable; su criterio estilístico, certero, su expresión generosa y elocuente.

Temporada del Ballet Nacional en el Teatro Victoria

Desde el 29 de julio al 3 de agosto, el Ballet Nacional Chileno actuó en el Teatro Victoria, presentando algunos de los ballets de su repertorio en funciones diarias.

Durante esta breve temporada se presentó "Milagro en la Alameda", con música de Bayer-Carvajal y coreografía de Uthoff; "Carmina Burana", de Orff, con coreografía de Uthoff; "La Mesa Verde" y "La Gran Ciudad", con música de Chohen y coreografía de Jooss; "Bastian y Bastiana", de Mozart, con coreografía de Bunster; "Fantasía", con música de Schubert y coreografía de Hans Züllig y "Czardas en la Noche", con música de Kodaly y coreografía de Uthoff.

La labor del director y coreógrafo Ernst Uthoff es evidente en los rasgos que caracterizan al Ballet Nacional y que explican la aceptación con que son recibidas

siempre sus actuaciones, o sea, la excelente disciplina, profesionalismo, homogeneidad de estilo y musicalidad de sus integrantes y, además, el ya habitual buen gusto, cuidado de todos los detalles del espectáculo que confieren categoría y seriedad a todas sus producciones.

IV Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile

La Orquesta Filarmónica de Chile continuó su ciclo de doce conciertos de abono, realizándose los últimos cuatro durante el mes de julio.

El noveno concierto fue dirigido por el maestro Lamberto Baldi, con un programa en el que figuró como primera obra la *Sonata Nº 3, de J. S. Bach*, transcrita por el maestro Baldi para orquesta con oboe y viola solistas. Continuó el programa con *Seis Danzas alemanas, de Mozart K. 600, 602 y 605*, trozos escritos en los últimos años de vida del compositor para los bailes de la Corte de Viena. Para terminar este concierto, el maestro Baldi dirigió la *Sinfonía Española, Op 21, de Lalo*, actuando como solista Alberto Dourthé, quien hizo gala de un sonido exquisito y afinadísimo. La Orquesta Filarmónica lo secundó espléndidamente.

En el décimo concierto actuó el joven pianista argentino Bruno Gelber, bajo la dirección del maestro Matteucci, director titular de la Orquesta Filarmónica. Se inició el concierto con *Concierto en Si menor para teclado y cuerdas, de Vivaldi*, continuando con el *Concierto Nº 3, en Do menor, de Beethoven*. En ambas obras, Bruno Gelber no dejó dudas de que posee las condiciones de un futuro gran pianista. Su técnica es extraordinariamente segura, pero se le advierte, además, consciente de que su empleo está sujeto a normas musicales que aparecen captadas con notable madurez y disciplina, aparte de una superior serenidad.

En la segunda parte del programa se estrenó *Impresiones Brasileñas, de Ottorino Respighi*, y terminó el concierto con *Scherzo a la Rusa, de Strawinsky*.

A cargo del maestro Gustav Koenig estuvieron los dos últimos conciertos de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile. En el primero de ellos, el maestro Koenig dirigió *Preludios de los Maestros Cantores, de Wagner; Concierto en Mi menor para violín y orquesta, de Mendelssohn*, actuando como solista el concertino de la Sinfónica de Chile, Enrique Iniesta. El solista demostró ser un violinista de primera categoría, provocando el suspenso en la sala con una versión que puede calificarse, desde todo punto de vista, de excepcional. Este concierto

terminó con la *Quinta Sinfonía, de Beethoven*, en una versión cimentada en los más serios conceptos beethovenianos y con un vuelo dramático poderoso e intenso.

Para el concierto de final de temporada, el maestro Koenig tuvo como solista al extraordinario flautista suizo Peter-Lukas Graf, quien ejecutó el *Concierto en Re mayor para flauta y orquesta, de Mozart K. 314*. Se inició este concierto con *Obertura Rosamunda, de Schubert*, y continuó con *Sonata para dos violines, cello, contrabajo y orquesta de cuerdas de Rossini*. Finalizó el concierto con la *Séptima Sinfonía, de Beethoven*, realizada con relativa calidad.

Recitales

Quinteto de Vientos "Chile"

En el Salón Helen Wessel del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura tuvo lugar la primera presentación en público del Quinteto de Vientos "Chile", formado por profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile: Adalberto Clavero (oboe), Leonardo Arriagada (flauta), René Valenzuela (clarinete), Benjamín Silva (corno) y José Donatucci primer fagot de la Filarmónica de Chile.

Federico Heinlein al comentar este concierto, escribe en "El Mercurio": "Hay que felicitar a sus integrantes por el resultado que han obtenido con el trabajo preparatorio a esta primera presentación. Es un conjunto homogéneo y disciplinado, de gran equilibrio sonoro y elasticidad. Individualmente, todos los profesores son maestros de su instrumento, poseyendo un bello timbre y considerable virtuosismo mecánico."

El programa de este concierto incluía *Tres Cantos marineros* deliciosamente

vertidos para quinteto de vientos, por *Malcolm Arnold; Divertimento para flauta, oboe y fagot, de Juan Orrego Salas; Jam Session for Wind Quintet, de Robert McBride; Miniaturas, de Gilbert Vinter y Trio para flauta, clarinete y fagot, de Werner Josten*.

A través de este nutrido y exigente programa, el Quinteto de Vientos "Chile" demostró un alto nivel profesional.

Recital de Moshe Kusevitzky

Un acontecimiento musical inolvidable fue el recital de Moshe Kusevitzky, cantor en una famosa sinagoga de Varsovia, antes de la última guerra mundial y que actualmente ejerce la misma función en un templo de Brooklyn. Para esta presentación seleccionó trozos religiosos hebreos, canciones populares en idish y folklore israelí en ivrit, amén de dos fragmentos operáticos.

Kusevitzky demuestra un natural aplo-mo que se apodera al instante de la sala.

De honda vibración en los cánticos de sinagoga, hace gala de encanto y espontaneidad en los números populares.

Coro de Cámara de Porto Alegre

Auspiciado por la Universidad de Chile se presentó el coro de cámara de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Porto Alegre, dirigido por su fundadora Madeleine Ruffier. Esta juvenil embajada se destacó principalmente por su confraternidad sudamericana. Desde el punto de vista artístico, el conjunto deja demasiado que desear como para juzgarlo con la severidad aplicable a un coro siquiera semiprofesional.

Recital de Armando Moraga

En la Casa de la Cultura de Ñuñoa tuvo lugar el recital de piano de Armando Moraga, con obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Soro, Reyes y otros compositores contemporáneos. Dotado de un brillante mecanismo que le permite enfrentarse a obras de gran responsabilidad pianística, fue objeto, en esta actuación por parte del público, del homenaje de cálidos y prolongados aplausos.

Recital de Natuscia Calza

La joven pianista italiana ofreció, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, un recital que contaba con los auspicios del Instituto Chileno-Italiano de Cultura.

A través de todo el selecto programa que interpretó, incluyendo obras de Galuppi, Doménico Scarlatti, la *Sonata en Re mayor*, de Mozart K. 576, las *Variaciones en Fa mayor sobre el nombre "Abegg"*, Op. 1, de Schumann y la *Sona-*

ta Nº 7, de Prokofieff, la artista demostró un extraordinario dominio técnico y artístico.

Recital de Ana Berr

En el Club de la Unión, la joven pianista chilena Ana Berr ofreció un concierto con composiciones de los siglos XVIII, XIX y XX.

Inició el concierto con la *Partita Nº 3 en La menor*, de J. S. Bach. Su ejecución brilló por lo justo de los "tempi", la inteligencia de fraseo y articulación, el sobrio "toucher" y los adornos adecuados. La *Sonata en La menor K. 310*, de Mozart, encontró en Ana Berr una intérprete que llegó a identificarse en forma sorprendente con el espíritu del compositor. De Chopin se escucharon el *Impromptu en La bemol mayor* y la *Fantasia Impromptu en Do sostenido menor*. En tres obras contemporáneas, la pianista demostró la afinidad que la música nueva sabe despertar entre la juventud. *Rústica*, de Juan Orrego Salas, y las *Toccatas de Katchaturian y Poulenc*, fueron ejecutadas con gran acierto.

Arrau en el Caupolicán

El eximio pianista Claudio Arrau ofreció un recital en el Teatro Caupolicán a beneficio del Hogar de Cristo, que constituyó un espectáculo pocas veces visto. Siete mil personas llenaron el Teatro-Circo, mientras el pianista ejecutaba un programa que incluyó las siguientes obras: Mozart: *Rondó en Re mayor K. 485*; Beethoven: *Sonata Nº 21 en Do mayor*, Op. 53, "Aurora"; Liszt: *Años de Peregrinación y Vals Mefisto*.

Quinteto de Viento del Conservatorio Nacional de Música

En la Sala Valentín Letelier, el Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música, integrado por Guillermo Bravo (flauta), Enrique Peña (oboe), Guillermo Villablanca (fagot), Luis Herrera (clarinete) y Carlos Tagle (corno), ofrecieron un hermoso programa en un concierto de gran interés.

Se inició el concierto con *Trío en Sol menor, de Antonio Vivaldi*, continuando con *Quinteto en Mi bemol, de Anton Reicha*, y *Cuarteto en Mi bemol para oboe, clarinete, corno y fagot, de Stamitz*. Dio término al concierto una competente versión del *Quinteto, Op 16, de Beethoven*, con la pianista Graciela Yazigi.

"Berliner Ballet"

El Ballet de Berlín nació durante las semanas de Fiestas de Berlín, en 1952. La bailarina y coreógrafa Tatiana Gsovsky, formó una compañía de ballet en ese entonces, para presentar el drama de Dostoiévsky "El Idiota", que fue un clamoroso éxito en Alemania. Entusiasmada con la aceptación obtenida, Tatiana Gsovsky completó su grupo con las mejores figuras de la danza y formó el grupo llamado el Berliner Ballet.

Durante su gira por Sudamérica, el Berliner Ballet se presentó en Valparaíso y en tres funciones en Santiago. Integrado por 17 bailarines, en su gran mayoría alemanes, este conjunto experimental mostró obras de corte vanguardista.

Yolanda Montecino de Aguirre, en "El Diario Ilustrado", al hacer el balance de las tres funciones ofrecidas, escribe: "Aunque no estamos de acuerdo con un experimentalismo llevado hasta sus últimos extremos y a pesar de que las coreografías

de Tatiana Gsovsky nos parezcan en su gran mayoría esclavizadas por la música, y por su afán de novedad, no es posible dejar de reconocer que esta búsqueda efectuada por la maestra de la Opera de Berlín constituye un serio esfuerzo en pro de abrir nuevos horizontes al arte del ballet y representa una actitud que cuenta con discípulos en Alemania y fuera de ese país."

Por su parte, el crítico Hans Ehrmann, escribió en "El Debate": "...el efecto general es más el de un aguzadísimo y rebuscado ingenio formal que de una obra de arte que surge de la necesidad del creador por expresarse en un sentido más hondo. Hasta se tiene la sensación de que la inquietud de la coreógrafa la lleva por estos caminos por no haber hallado aún un lenguaje propio en toda su amplitud." Más adelante escribe este mismo crítico: "...una enorme inquietud y búsqueda convierte la asistencia al espectáculo en una verdadera aventura, ya que no se sabe en ningún momento lo que puede sobrevenir un instante más tarde. Este sentido experimental da a la función un factor que es altamente positivo".

Recital de Mariana Grisar

Inició su recital esta pianista con los *Preludios y Fugas en Do mayor y menor*, del segundo tomo del *Clave Bien Temperado, de Bach*, que surgieron en estilo ejemplar, nítidos y diáfanos. Continuó el programa con *Sonata en Re mayor K. 284, de Mozart*, y *Capriccios e Intermezzos, del Op 76, de Brahms*. En la segunda parte del programa, Mariana Grisar ejecutó tres movimientos de la *Suite Pour le Piano, de Debussy*, y *Rústica, de Orrego Salas*.

El crítico de "El Mercurio", al comentar este concierto, dice: "Por lo que pudo apreciarse en este recital, la joven pianis-

ta se halla especialmente dotada para la interpretación de música más bien objetiva. La serenidad de un Bach, el "détachement" de la suite de Debussy, el frescor de la pieza chilena parecían avenirse mejor con su índole anímica que el hondo "espressivo" que en muchos momentos requieren Mozart y Brahms."

Recital de Salvador Ley

En la Sala Valentín Letelier, el pianista y compositor guatemalteco Salvador Ley, ofreció un recital, que se inició con *Sonata en Do mayor K. 330, de Mozart*, continuando con *Sonata en La bemol mayor, Op. 110, de Beethoven*.

Al comentar Federico Heinlein en "El Mercurio", el concierto del señor Ley, escribe: "Si Ley no supo satisfacer plenamente todas las exigencias de los clásicos vieneses, fue, en cambio, un impecable intérprete de diversas creaciones hispanoamericanas.

"Entre las obras guatemaltecas se destacó la solidez profesional de la *Danza Fantástica*, de nuestro huésped, a la que precedieron *Estudios*, de *Enrique Solares*, de los cuales el segundo poseía algún perfil, y *8 Preludios*, de *Ricardo Castillo*..."

Terminó el concierto con *Rústica*, de *Orrego Salas*, *5 Tangos*, de *Juan José Castro* y *Danza de la moza donosa* y *Danza del gaucho matrero*, de *Alberto Ginastera*.

Dúo Fernando Ansaldi-Frida Conn

Elevado nivel tuvo el recital de sonatas ofrecido en la Sala Valentín Letelier, por Fernando Ansaldi (violin) y Frida Conn (piano). Se escucharon la *Sonata en Re mayor, de Haendel*; *Sonata en Si bemol mayor K. 378, de Mozart*, y la *Sonata, Op. 47, de Beethoven*.

Heinlein escribió en "El Mercurio": "Ansaldi es uno de aquellos violinistas, raros en extremo, que producen sonidos siempre afinados e invariablemente hermosos. Resulta un placer físico y espiritual oír sus notas límpidas, la nitidez de los adornos, el control dinámico, la alerta preocupación por plasmar cada trozo en su totalidad.

"Frida Conn forma con él un binomio afortunado. Imbuida de los mismos principios artísticos, participa señaladamente en la búsqueda de belleza sonora y de expresión certera. Leves imperfecciones aisladas no empañaron en absoluto su excelente labor."

Festivales Corales

Los III Festivales Corales que organiza la FIDEC (Federación de Coros de Chile), está presentando una temporada de cinco conciertos corales, a cargo de diversos grupos de la capital, los que se celebrarán durante los meses de agosto y septiembre. Más de veinticinco conjuntos corales secundarios de Santiago participarán en estos Festivales, que preside Waldo Aránguiz.

Conciertos en la Universidad Católica de Chile

El primer programa de la Temporada de Conciertos en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica estuvo a cargo del Cuarteto Santiago, con un programa llamado "El Cuarteto Romántico". En esta ocasión, este prestigiado conjunto ejecutó las siguientes obras: *Schubert: Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 125, Nº 1*; *Mendelssohn: Cuarteto en Mi menor, Op. 44, Nº 2*; *Dvorak: Cuarteto en Fa mayor, Op. 96*.

Una conferencia del compositor, musicólogo y profesor del Conservatorio Nacional de Música, Gustavo Becerra, sobre

"Lógica y Música", correspondió al segundo programa de la Temporada de Música en la Universidad Católica. El conferenciante ilustró al piano algunos temas de su disertación.

La Asociación Austríaca de Chile organizó en el Salón de Honor de la Universidad Católica un recital de la cantante Zdenka Liberón, con un programa que incluía arias italianas de los siglos XVII y XVIII y "lieder" de compositores románticos alemanes.

Temporada lírica nacional

Auspiciada por el Supremo Gobierno, la Ilustrísima Municipalidad de Santiago y el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, y bajo la dirección del Dr. Miguel Norero, se inició en el Teatro Satch la tercera temporada lírica de la Sociedad Nacional de Arte Escénico, el 31 de julio, con "El Trovador", de Verdi. La temporada continuó hasta el 26 de agosto, presentándose las siguientes óperas: "Andrea Chenier", de Giordano; "Rigoletto" y "Traviata", de Verdi; "Cavalleria Rusticana", de Mascagni; "Pagliacci", de Leoncavallo; "Madame Butterfly"; "La Bohème", y "Tosca" de Puccini; "La Fuerza del Destino", de Verdi, la ópera chilena "Sayeda", de Próspero Bisquertt, y "El Barbero de Sevilla", de Rossini.

Actuaron durante la temporada Hernán Pelayo, barítono, Noemí Lancelotti, mezzosoprano y Mario Pasquetto, tenor, y las sopranos y mezzosopranos: Marta Araneda, Susana Bouquet, Matilde Broders, Luscía Danselmo, Delia Durán, Victoria Espinosa, Judith Fuentes, María Glode, Nora López, Regina Midleron, Carmen del Solar, Liliana Silva, Raquel Simonot, Gabriela Stoller, e Italia Tognoni. Los tenores, barítonos y bajos de esta temporada fueron: Francisco Bilbao, Carlos Clerc, José Clerc, Nino Fanni, Raúl

Fabres, Lautaro García, Fernando Hurtado, Agustín Letelier, Mariano de la Maza, Fabio Montalva, Claudio Núñez, Dr. Miguel Norero, Fernando Ojeda, Mario Plazaola, Danilo Rudi, Gabriela Silva, Joaquín Umarán, Armando Vargas y Carlos Yacometti.

La orquesta estuvo formada por profesores de la Filarmonica de Chile; actuaron los Coros mixtos de la Escuela Coral del Teatro Municipal y la Agrupación Lírica Coral y el Cuerpo de Ballet, organizado y dirigido por el coreógrafo Octavio Cintolessi, con Janos Bachora de bailarín solista. Regisseurs fueron Ema Ortiz y Virgilio Bonesatti. Los directores de la Temporada Lírica fueron los maestros Roberto Puelma, Enrique Giusti y Juan Matteucci.

Dore Hoyer

Después de cuatro años volvió a Chile la eximia bailarina alemana Dore Hoyer, acompañada al piano y batería por Dmitri Wiatowitsch.

Representante sin par de la danza moderna, Dore Hoyer, evadida de la escuela de Essen y continuadora de la escuela alemana de Mary Wigman, Gret Palucca y Hellereau Luxemburg, posee todos los recursos, los matices y las brumas.

Nada como las palabras de Fernando Emery, crítico de "Lyra" de Buenos Aires, puede expresar mejor el arte de esta bailarina: "Dore Hoyer mezcla del derivate giratorio, de poseída y de medium, no puede entrar en las comunes clasificaciones de ballet. Ni la critica rozarla. Todo lo que baila —lo que expresa y lo que deja flotando en la elipsis de sus danzas— entra en el dominio de la magia. Hay que aceptarla o repudiarla. Pero, ¡ay de los relapsos! Para ellos, que no ven los milagros evidentes, no hay esperanza de salud coreográfica."

Esa magia de la que habla el crítico citado fue la que se hizo presente en el Teatro Astor, el 28 de agosto, cuando Dore Hoyer bailó "Elegía del Indio", con música de Wiatowitsch, verdadero trance del angustioso silencio del indio triste de nuestras tierras. Su contrapartida fue la poesía de la danza llamada "Palmoreando la tortilla", del folklore sudamericano, pequeña joya en que se destaca la felicidad creada por el trabajo. Las danzas españolas "La Tierra Canta" y "Tristeza", sobre páginas de Albéniz revelaron la profundidad con que Dore Hoyer cap-

ta lo hispano. Por fin, su interpretación de "Niños de la tierra", inspirado en el ciclo para piano de Bela Bartók, nos transportó al caracol de angustia que es el ímpetu del hombre hacia la Divinidad.

El resto del programa constituido por el "Bolero", de Ravel, y "Dinámica" y "Brasiliana", con música de Wiatowitsch, nos parecieron menos logradas.

El enfoque de la danza de Dore Hoyer y las posibilidades infinitas de expresión subjetiva que sabe crear compensan con creces la aridez visual del espectáculo.

Actividades Musicales en los Institutos de Cultura

Instituto Chileno-Alemán

La soprano Sylvia Soublette ofreció un recital en el salón de conciertos del Instituto Chileno-Alemán, acompañada al piano por Federico Heinlein. La cantante eligió un hermoso programa que incluía obras de Purcell, Lieder de Hugo Wolf y canciones de Debussy y Ravel.

La Temporada de Conciertos de Cámara continuó en el Instituto con el recital de Luis Bignon, primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica de Chile, auspiciado por el Instituto de Extensión Musical. Este es el tercer concierto de contrabajo del eximio artista. Su continuada labor y esfuerzo han provocado el surgimiento de una producción musical nacional para el contrabajo, con lo cual nuestros compositores tienen ahora una nueva dirección hacia donde orientar su inquietud creadora.

En este concierto se escuchó en primera audición la Sonata para Contrabajo y Piano del compositor chileno Gustavo Becerra. El compositor aprovechó con habilidad armónicos, pizzicati, glissandi y otros recursos que hacen grato efecto en el instrumento. Hay riqueza

de recursos y color en esta obra bien organizada y entretenida. Luis Bignon, a quien acompañó, con correcta eficiencia, Pepita Contreras, ejecutó, además, obras de Gabrieli, Marcelo, Vivaldi, Purcell. A través de todo el programa el artista demostró la bella calidad de su "cantabile", su musicalidad, que mantiene sus ejecuciones en un nivel muy acorde con los estilos presentados y su gran capacidad técnica.

El Cuarteto Santiago prosiguió su ciclo de conciertos con los cuatro últimos conciertos de la temporada. En el primero de ellos, el 1º de julio, se tocaron obras de Hammerman y Anton Webern, en primera audición, y de Reger y Grieg.

Los Cinco Movimientos para Cuarteto (1909) de Webern, son una obra de talento precursor que anuncia cambios fundamentales en el lenguaje sonoro. Intenso, lleno de pasión, el impacto expresivo de su lenguaje a veces convulso, de una rítmica agitada, casi anhelante, llega al auditor por sobre cualquiera exquisitez técnica (y las tiene por decenas) que lo sustente.

Heinz Hammerman es un músico alemán que vivió en Chile hace algunos años. Su *Fragmento Trágico Op. 14* es un trozo bien realizado pero sin mayor vuelo, pese a su acento dramático.

La eficiente flautista Clara Fries, acompañada por violín y viola, se presentó en una amable *Serenata de Max Reger*. El concierto terminó con *Cuarteto en Sol Menor, Op. 27, de Grieg*.

Encabezó el segundo de estos programas, el 15 de julio, el *Cuarteto 1957, de Leni Alexander*, obra estrenada anteriormente por el Cuarteto Santiago en los Conciertos de Cámara del Instituto de Extensión Musical.

Continuó el programa con *Quinteto en Si menor Op 115, de Brahms*, del que el eminente clarinetista Rodrigo Martínez y el Cuarteto Santiago ofrecieron una versión casi siempre feliz. Terminó este concierto con *Cuarteto en Fa, de Ravel*, en el que se pudo apreciar la concordancia que los integrantes del Cuarteto Santiago han alcanzado a través de años de incansable superación artística.

El 29 de julio, tuvo lugar el penúltimo concierto de la temporada con un programa que incluía el *Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 125, Nº 1, de Schubert*, y el *Cuarteto Americano, de Dvorak*. El conjunto ofreció del hermoso producto de Schubert una versión feliz que fue, si fuera posible, aún superada por el Op. 96 de Dvorak.

Con Arnaldo Fuentes (cello) y Abelardo Avendaño (viola) el Cuarteto Santiago interpretó *Noche Transfigurada, de Schoenberg*, obra escrita en la misma década que el Cuarteto Americano de Dvorak. En esta obra, inspirada en un poema de Dehmel, abundan las reminiscencias de Wagner, aunque la partitura revela también (al igual que la letra influenciada por Verlaine) un vasto conocimiento de la música francesa.

Se puso término al ciclo de estos con-

ciertos de Cámara del Cuarteto Santiago, auspiciados por el Instituto de Extensión Musical, con un programa que incluía *Cuarteto con piano, en Mi bemol mayor K. 493, de Mozart*, con la participación de Arnaldo Tapia Caballero; *Cuarteto Op. 59, Nº 2, en Mi menor, de Beethoven*, y el *Quinteto con piano, Op. 57, de Schostakovich*, al que Arnaldo Tapia Caballero y el Cuarteto Santiago aportaron excelentes dotes interpretativas.

La labor realizada por el Cuarteto Santiago durante este ciclo ha dado un balance altamente halagador para sus componentes Esteban Tertz (primer violín), Ubaldo Grazioli (segundo violín), Raúl Martínez (viola) y Hans Loewe (cello). Tanto el público de abono, que llenó la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, como la crítica, constataron la alta calidad artística del conjunto y su constante superación.

Primera audición de "Die Junge Magd", de Hindemith

El Cuarteto Santiago con Margarita Valdés de Letelier, mezzosoprano, Heriberto Bustamante, flauta, y Rodrigo Martínez, clarinete, ofrecieron en la sala de conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, la primera audición en Chile de "Die Junge Magd", seis poemas de Georg Trakl, para mezzosoprano con flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas, de Paul Hindemith.

Federico Heinlein, crítico de "El Mercurio", al hacer el comentario de este concierto, escribió: "Aunque no sentimos particular afinidad con el ciclo de seis poemas de Georg Trakl, el compositor extrae de ellos un clima de infinita sugerencia, aprovechando en forma magistral el timbre de los instrumentos empleados. La interpretación fue magistral. En la precaria parte vocal, la solista se distinguió por su honda emotividad, be-

lla emisión y oído aparentemente infalible. Maderas y cuerdas colaboraron con suma delicadeza en la creación de una atmósfera sonora adecuada”.

El concierto se inició con la Suite Nº 3 en Do mayor para violoncello solo de Bach. Obra extremadamente difícil de plasmar, encontró en Hans Loewe un intérprete de señalada calidad. Su madurez pudo medirse, desde las primeras notas del Preludio. El violoncellista se caracteriza por el apasionamiento intenso que fluye de su cálida personalidad. Además de vivir la música, parece sufrirla, lo que en este caso fue palpable en todas las danzas de la suite.

El Cuarteto Santiago volvió a cosechar merecidos aplausos en sus versiones de “5 Movimientos para Cuarteto de Cuerdas, Op. 5, de Webern” y “Tres Piezas para Cuarteto de Cuerdas”, de Strawinsky, obras que fueron tocadas anteriormente por este conjunto, durante el ciclo de seis conciertos ofrecidos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Instituto Chileno-Británico de Cultura

La Agrupación Tonus, integrada por los instrumentistas: Heriberto Bustamante (flauta), Elías Friedenzohn (violín), Raúl Martínez (viola), Inés Lobos (cello), Eliana Valle (piano) y León Schidlowsky (percusión), ofrecieron, el 31 de julio, un concierto de cámara con el siguiente programa: *Richard Arnell: Trio Op. 64; Ernst Krenek: Sonata; Es-teban Eitler: Sonatina 1951; Edgar Varese: Densidad 21, 5; Anton Webern: Cua-*

tro Trozos Op. 7; León Schidlowsky: “In memoriam” y Elizabeth Lutyens: Trio de cuerdas, Op. 5, Nº 6.

Instituto Chileno-Norte- americano de Cultura

Bajo la dirección de Hugo Villarroel, el Coro de la Universidad de Chile ofreció un concierto en el Salón Helen Wessel, el 19 de agosto. En este concierto, el Coro cantó obras de Tomás Luis de Victoria, Croce, Palestrina, Gastoldi, Vecchi, Strawinsky, Santa Cruz, Orrego Salas, Letelier y anónimos ingleses y chilenos.

Instituto Chileno-Francés de Cultura

Contando con el auspicio del Instituto de Extensión Musical, el pianista francés Bernard Favigny ofreció un concierto con el siguiente programa: Mozart: Fantasía en Do menor y Variaciones sobre un tema de Duport; Liszt: Sonata en Mi menor; Debussy: Pagodes, Et la lune descend sur le temple qui fut, y Trois Preludes; Ravel: Sonatina; Prokofieff: Toccata.

Federico Heinlein al hacer el comentario de este concierto en “El Mercurio”, dice: “El joven virtuoso reúne, según nuestro entender, todas las cualidades de una estrella de primera magnitud. Su técnica es prodigiosa, su memoria parece infalible, su expresión, sin ser arbitraria, posee una nota personal que hace fascinantemente novedosas aun las composiciones más conocidas... Todo lo que fluye de él posee naturalidad y poder de convicción”.

LA MUSICA EN PROVINCIAS

Gira de los Coros Polifónicos de Concepción por Uruguay y Argentina

Los Coros Polifónicos de Concepción, desde su fundación, han realizado una amplia labor de difusión musical a través del país y de Sudamérica, bajo la dirección del maestro Arturo Medina McKey.

A mediados de junio de este año, los Coros Polifónicos partieron a Uruguay y Argentina invitados para ofrecer conciertos en el SODRE, de Montevideo, en el Colón, de Buenos Aires, y en varias ciudades de la República Argentina. La gira, que duró veinte días, con un total de doce conciertos entre recitales y conciertos con Orquestas Sinfónicas de ambos países, fue un éxito tan extraordinario que la prensa de Buenos Aires lo calificó como "Uno de los más prestigiosos Coros no sólo de América, sino del Viejo Mundo".

La crítica uruguaya, al comentar los conciertos de los Coros Polifónicos de Concepción con la Orquesta Sinfónica del SODRE, bajo la dirección del maestro Juan Emilio Martini, dice:

EL DIARIO, DE MONTEVIDEO:

"Los coros chilenos demostraron una gran homogeneidad, justeza, precisión, afinación segura, voces frescas y flexibles. La musicalidad del conjunto, sus virtudes, que lo distinguen y lo destacan, hablan muy bien de su director Arturo Medina".

EL PAÍS:

"En el Magnificat volvieron a brillar los coros chilenos en un cántico de exaltación que estuvo en todo momento fiel al sentido de la obra, a esta luminosa concepción latina en que el severo Bach supo también cantar en el oficio de la

Natividad. La elástica claridad y equilibrio de los fugados, el empaste del sonido, la nitidez de articulación del texto, el fervor comunicativo, volvieron a manifestarse en esta obra de grandes dificultades...".

LA MAÑANA:

"Los Coros Polifónicos de Concepción, cuyo agradable conocimiento trabaron nuestros oyentes hace un par de años en el Solís, volvieron para actuar en el SODRE, trayendo esta vez el regalo de un repertorio de la más alta calidad y exigencia interpretativa. Se trata, además, de una forma musical raramente hallable en la programación local; coro grande con orquesta y con solistas. La sola enunciación de los autores nos revela la magnitud de la empresa que estos cantantes entusiastas se propusieron: Mozart: "Misa Brevis"; "Gloria", de Vivaldi, y el "Magnificat", de Juan Sebastián Bach.

"Digamos en elogio de nuestros apreciados visitantes que no se mostraron insuficientes frente a lo encumbrado de la demanda y que supieron restituirnos a Mozart y a Vivaldi y, sobre todo, a J. S. Bach, del "Magnificat" en su pristina proyección musical y humana. Hay momentos que merecen recordarse por mucho tiempo... Los solistas fueron un elemento digno, lo más logrado en el sector femenino, donde cabe resaltar el excelente material de voz de la soprano María Elena Guíñez y de la contralto Georgeanne Vial".

En su visita a Buenos Aires, los Coros Polifónicos de Concepción obtuvieron un extraordinario éxito en sus cinco conciertos, tanto "a capella", como con orquesta sinfónica.

Su primer concierto en la capital de Argentina tuvo lugar en la Sociedad Amigos del Arte, bajo la dirección del maestro Peter-Lukas Graf, cantando el "Magnificat", de J. S. Bach. Su segunda presentación fue con la Orquesta Nacional, interpretando el "Gloria", de Vivaldi, bajo la dirección del maestro Leopold Ludwig, en el Teatro Colón. Por Radios "Splendid" y "El Mundo" ofrecieron conciertos "a capella" que fueron transmitidos a toda Sudamérica y Europa. En el Teatro Comercio ofrecieron un concierto también "a capella" que les mereció prolongadas ovaciones, y la gira terminó con los conciertos sinfónico-coral de Mendoza y "a capella", en San Juan.

Nuestro Embajador en la Argentina, don José Maza, orgulloso de la actuación del coro penquista, envió el siguiente informe al Ministerio de Relaciones de Chile. En sus acápites principales dice: "Hoy abandonan Buenos Aires los Coros de Concepción, después de una exitosa serie de conciertos dados, ante públicos muy seleccionados, en los más prestigiosos teatros de esta Capital Federal". Más adelante agrega el Embajador: "Basta conversar con argentinos y extranjeros residentes en el país desde hace años para comprender cómo nuestro país, a través de la exhibición de espectáculos de alta calidad —debo mencionar el Ballet de la Universidad de Chile, y los Coros de Concepción— ha llegado a una situación de gran prestigio que debemos mantener celosamente. Dentro de este orden de ideas, que es el único que la Embajada debe considerar atentamente, la venida de los Coros ha servido con amplia satisfacción el objetivo de dar una visión de Chile que nos llena de orgullo. La excepcional calidad artística de los distintos recitales, que el público ha comprendido y aplaudido en forma entusiasta y a veces conmovedoramente grata, unida al ejemplar comportamiento de la numero-

sa delegación, y a la consideración que el director, señor Arturo Medina, ha sabido ganarse en los medios teatrales, artísticos y musicales, me permiten calificar este viaje como extraordinariamente útil y sirven de fundamento a mi petición de que, de alguna manera, se haga llegar a la Directiva de los Coros de Concepción nuestra felicitación y la apreciación que formulo en orden a que no sólo han llenado cumplidamente sus particulares objetivos artísticos, sino muy especialmente los de orden espiritual que constituyen una verdadera riqueza chilena que hay interés en promover...".

La prensa argentina al referirse a las actuaciones de los Coros Polifónicos de Concepción en el Teatro Colón, dice:

LA NACIÓN:

"...se escuchó en la parte principal del programa "Gloria", de Vivaldi, para orquesta, coros, órgano y solistas, en la que intervino el Coro Polifónico de Concepción, Chile, y las cantantes María Elena Guíñez, Olga Muñoz y Georgeanne Vial. Orquesta, coro y solistas, dieron una versión digna por todo concepto de la magnitud de esta partitura. La obra que no teníamos conocimiento hubiese sido ejecutada en Buenos Aires, forma parte de ese valioso y por largo tiempo ignorado aporte que el músico veneciano realizara al arte religioso.

"En su interpretación intervino magníficamente el Coro Polifónico de Concepción, preparado por Arturo Medina Ludwig condujo con pericia y buen estilo, debidamente secundado por la orquesta, y los solistas que se desempeñaron con discreción, sobresaliendo la soprano María Elena Guíñez, de grata voz y real musicalidad, con respecto a su colega Olga Muñoz y la contralto Georgeanne Vial".

Los recitales ofrecidos por los Coros de Concepción merecieron similar acogida de la crítica:

BUENOS AIRES MUSICAL:

"El Credo de la Misa "Papae Marcelli", es el fragmento más importante de la famosa Misa no solamente por la belleza y la dignidad de su inspiración sino también por la solidez de su estructura y la perfección de su arquitectura. En nuestra opinión éste fue el momento culminante de la actuación del Coro de Concepción en este concierto. No solamente reprodujo fielmente y con gran claridad la textura de sus líneas y el equilibrio de sus proporciones, sino que lo situó en la atmósfera de solemnidad más adecuada. En obras de Victoria, Gallus y Lasaus; en varios madrigales de Monteverdi y en páginas de Adriano Banchieri, y especialmente en el "Ave Maria", de Bruckner, el Coro Polifónico de Concepción revalidó el crédito que mereciera a raíz de actuaciones anteriores en Buenos Aires: cultivada musicalidad, buen ritmo, afinación impecable, seguridad en los ataques, belleza sonora, sea cual fuere el plano de la dinámica en que se lo sitúe y una notable concentración en el quehacer artístico que excita constantemente el interés de su auditorio".

A raíz de tantos y extraordinarios éxitos en el extranjero, los Coros de Concepción tienen grandes planes para el futuro. Domingo Santa Cruz, presidente del Comité Internacional de la Música de la UNESCO, les ha prometido gestionar una gira por los principales países de Europa durante el próximo año.

Igualmente, la Empresa Barry se propone organizar una gira de los Coros de Concepción por las más importantes ciudades de Estados Unidos; y el Colón, de Buenos Aires, les ofreció actuaciones en su próxima temporada de abono.

Tan pronto como volvieron a su ciudad natal, los Coros de Concepción, después de un breve descanso, iniciaron los

ensayos de una nueva gran obra coral, "Dido y Eneas", de Purcell, que presentarán a fin de año con la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción.

Orquesta de Cámara, de Concepción

La Orquesta de Cámara de Concepción acaba de elegir una nueva directiva, integrada por profesionales de la ciudad penquista, la que quedó presidida por el señor Alfonso Carrillo Pastor y el director titular del conjunto, Wilfred Junge.

La Orquesta de Cámara Universitaria ha entrado recientemente a una nueva etapa de sus actividades, al obtener el franco patrocinio de la Universidad de Concepción, mediante lo cual ha logrado ampliar su programa de trabajo. Gracias a este aporte financiero, la Orquesta realizará una gira por las principales ciudades del país durante la primavera.

Concierto de Giocasta Corma

Giocasta Corma actuó con la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción, en un concierto de Schumann para piano y orquesta, bajo la dirección de Wilfred Junge.

Sobre la actuación de Giocasta Corma, el diario "La Patria", de Concepción, dijo: "Nuestra conocida y estimada pianista Giocasta Corma, tuvo oportunidad de reeditar sus éxitos anteriores, poniendo de relieve la seguridad y fuerza de su ejecución pianística y la compenetración del estilo inspiración sentimental y romántica de esta hermosa composición de Schumann. La acertada conjunción del director, la solista y los integrantes de la orquesta, se tradujo en una versión que constituyó un acierto que valoriza la marcha ascendente de la orquesta universitaria".

Sociedad Musical Mozart

La Sociedad Mozart de Valparaíso, cuya meta es difundir la música entre los estudiantes y que dirige la señora Lily de Goetz, reanudará sus actividades en breve. El primer concierto tuvo lugar el 20 de agosto en el Aula Magna de la Escuela de Derecho, con un recital del pianista Armando Moraga. El 13 de septiembre actuará el Quinteto de Vientos Chile y en octubre el Cuarteto Chile. Además harán una presentación las alumnas del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección de Elisa Gayán.

Ballet Municipal

En el mes de julio efectuó su primera presentación oficial el Ballet de la Escuela de Danzas "Valparaíso", dirigido por Jorge Villarroel, bajo el patrocinio del Alcalde de Valparaíso, don Santiago Díaz Buzeta, organizado por el Departamento de Extensión Cultural del Museo de Bellas Artes y el Centro de Arte y Cultura de los Empleados Municipales.

Quince jóvenes, en su gran mayoría inexpertos bailarines, conquistaron con esta presentación, en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, su calidad de grupo "amateur" con amplias posibilidades futuras. Se perfiló en esta presentación la figura de Jorge Villarroel como uno de los valores jóvenes dentro del mundo de la danza en nuestro país, por su triple condición de exce-

lente bailarín, hábil coreógrafo y serio maestro.

Ha nacido así un nuevo conjunto de ballet, apoyado por la Municipalidad e instituciones culturales, cuya labor es digna de ser destacada y de los mejores augurios.

Recital de Canto, de Inés Pinto

Invitada por la Cadena Sur de la Organización de Conciertos de Cámara de Coros Polifónicos Santa Cecilia, la mezzosoprano Inés Pinto, acompañada al piano por Pilar Mira, ofreció un concierto en Temuco y otro en la Sociedad Musical de Osorno.

En estos conciertos, la cantante interpretó obras de Haendel, Pergolesi, Lully, Dalayrac, Purcell, lieder de Strauss y canciones de Ravel, Letelier, Esteves y Villalobos.

La crítica sureña, al comentar los conciertos de ambas artistas, dice: "Inés Pinto, cuya voz bien timbrada de mezzosoprano y cuya dicción clara y correcta, a pesar de haber cantado en varios idiomas, ponen en evidencia su escuela y la trayectoria depurada de su arte. Lo que más impresionó fue, sin duda, la musicalidad y la fuerza de expresión de la cantante. Con razón la crítica ha dicho que hay versiones de Lieder y otras obras que difícilmente pueden escucharse con tanta propiedad y justeza. En resumen, la actuación de Inés Pinto y Pilar Mira es digna de encomio".

NOTICIAS

Juan Orrego Salas, Jurado en el Primer Festival de Música Contemporánea Americana

La Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires ha organizado, para los meses de septiembre y octubre de este año, el Primer Festival de Música Contemporánea Americana, para el cual ha creado un Concurso Americano de Composición.

El jurado, para este Concurso de Composición incluyó a Juan Orrego Salas, compositor chileno y Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y a distinguidos músicos del continente, tales como Camargo Guarnieri, Alberto Ginastera y Roberto García Morillo.

Víctor Tevah cumple importante labor en el extranjero

Víctor Tevah, director titular de la Sinfónica de Chile durante quince años, inició hace algún tiempo una magnífica labor como director invitado de las orquestas del OSODRE, de Montevideo, de la Orquesta Nacional y Amigos de la Música, de Buenos Aires, y de la Sinfónica de Lima. Sus extraordinarias dotes lo han llevado ahora, que dejó la Sinfónica de Chile, a ampliar extraordinariamente su labor como director en los países de América y el cable nos ha informado de sus éxitos en Guatemala, México, Perú, Uruguay y Brasil.

Una crítica de "El Imparcial", de Guatemala, que resume la opinión general en otros países de Latinoamérica, dice: "Víctor Tevah, el famoso director chileno, ha sido aclamado en sus cinco grandes conciertos sinfónicos. Estos conciertos han dejado una huella en Guatemala. La han dejado en un público que aplaude entusiastamente, y, lo que es aún más impor-

tante, han dejado su huella sobre nuestra Orquesta Sinfónica: la de la excelencia".

Víctor Tevah, después de cumplir numerosos compromisos en nuestros países, partirá a Europa frente a la Orquesta Sinfónica del OSODRE, Uruguay, para cumplir una amplia gira por los más importantes países del Viejo Mundo.

Pedro D'Andurain y Pablo Garrido emprendieron gira por países de América

Acaban de partir en una amplia gira por veinte países americanos, que durará diez meses, el compositor y crítico Pablo Garrido y el violinista Pedro D'Andurain.

D'Andurain inaugurará oficialmente, por invitación especial, los conciertos de la Unión Panamericana de Washington, el 6 de octubre. El objetivo de la visita a treinta y dos ciudades del continente es la divulgación de la música chilena por medio de conciertos, conferencias, programas de radio y televisión, desde el folklore hasta la música electrónica. Además estudiarán los aspectos de interdependencia cultural del hemisferio.

Después de visitar Perú, estos músicos seguirán a Ecuador, Colombia, Panamá, Estados Unidos, México y los países centroamericanos y los de la costa oriental de Sudamérica.

El violinista D'Andurain ofrecerá 60 recitales, 15 actuaciones como solista con orquestas sinfónicas, 30 programas de radio y 20 de televisión.

Luis Bignon contratado por la Sinfónica de México

Luis Bignon, primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica de Chile, partió a

México, donde ha sido contratado para integrar la fila de contrabajos de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, por un lapso de seis meses, o sea, para realizar con la Sinfónica de México la gira que ésta efectuará por los principales países europeos desde octubre de este año en adelante.

Profesor Werner Mayer-Eppler dicta conferencia y curso sobre música electrónica

Invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el catedrático de la Universidad de Bonn, profesor Werner Mayer-Eppler, dictó en Santiago una conferencia sobre electroacústica, y en el Instituto de Investigaciones y Ensayos Eléctricos de la Universidad de Chile, un breve curso sobre "Fundamentos Matemáticos y Acústicos de la Composición Eléctrica del Sonido".

El profesor Werner Mayer-Eppler es considerado una de las máximas autoridades en electroacústica en el mundo. Estudió en las Universidades de Colonia y Bonn. En 1949 comenzó a dedicarse al estudio de la música electrónica. Integró el equipo que efectuó experimentos y realizaciones en este terreno en la Radio de Colonia, ciudad considerada como uno de los centros más importantes de esta especialidad.

Triunfo de Acario Cotapos en París

La Orquesta Nacional de Francia, bajo la dirección de Pierre Dervaux, acaba de estrenar en París la más reciente creación de Cotapos, su poema sinfónico "Balma-ceda". La obra misma y su interpretación fueron objeto de lisonjeros comentarios. Claude Rostand, en "Carrefour", dijo de

ella: "Su técnica es de tal manera fiel al proceso emocional, que se la puede considerar, por esta razón, como una obra maestra en su género".

El compositor Olivier Messiaen en "L'Aurore", se refirió al autor en estos términos: "Es un verdadero revolucionario en música. No solamente su lenguaje es nuevo, sino que hasta las imágenes que sugiere y su contenido emocional provienen de un mundo interior diferente del de los otros". En "Le Parisien", Maurice Le Roux, dijo: "Es una música extraordinaria. Cuando el público se habitúa a su comprensión, ella conocerá una gran boga. Es preciso que esta música sea puesta frecuentemente en contacto con los oyentes".

Aparte de la obra ya mencionada, Acario Cotapos ha estrenado otras y también ha visto reponer en programas así de Francia, como Alemania, Austria, Holanda, etc., varias de sus creaciones anteriores.

En diciembre próximo, en la radio holandesa de Hilversum, se tocará un programa completo con obras de Acario Cotapos.

Designado Jurado de admisión de los "Festivales de Música Chilena"

En el próximo mes de noviembre se realizarán los VI Festivales de Música Chilena, que este año serán dirigidos por el maestro Héctor Carvajal.

Quedó constituido el jurado de admisión, que tendrá a su cargo la primera selección de las obras que postulan a ser ejecutadas en estos conciertos, con las siguientes personas: el maestro Carvajal, y los señores Carlos Botto, Carlos Isamitt y Jorge Urrutia.

Los concursantes también designaron

su representante en la persona de Daniel Quiroga, crítico musical de "El Debate".

*Informe de la Agrupación
Folklorica Chilena, enviada en
representación de la Universi-
dad de Chile al Primer Festi-
val de Folklore Hispano-
americano, celebrado en la
Ciudad de Cáceres,
España*

La Agrupación Folklorica Chilena, integrada por diez de sus miembros y bajo la dirección de Raquel Barros, llegó el 26 de mayo a Vigo, día en que hizo sus primeras presentaciones en las radios "La Voz de Vigo" y "Radio Vigo", dando posteriormente un recital de bailes y canciones en el Círculo Mercantil, bajo los auspicios de la Casa América e impulsado directamente por el dinamismo del Cónsul de Chile en dicha ciudad, Antonio Alfageme.

El 29 de mayo actuó en La Coruña, en la Sala de Fiestas "Finisterre", junto con el ballet gallego, dirigido por José Manuel Rey de Viana, y bajo los auspicios de la Asociación Cultural Ibero-Americana. Posteriormente, actuó en radios "La Coruña" y "Radio Juventudes".

La prensa de Vigo y La Coruña dio amplias informaciones de las actuaciones realizadas.

Se continuó viaje a Madrid, y el 19 de junio se arribó a ciudad de Cáceres, actuando al día siguiente en el Festival. Conforme a las bases del concurso, la Agrupación Folklorica Chilena presentó una tonada huasa y los bailes Refalosa y Cueca.

El día 3 se continuó el concurso, con la presentación de los demás conjuntos. Participaron los siguientes países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile,

Ecuador, España, Filipinas, México, Paraguay, Perú, Portugal, Venezuela. Los diferentes países presentaron de uno a cuatro conjuntos, con una totalidad de veinte.

El jurado fue presidido por don Manuel García Matos, Catedrático de Folklore del Real Conservatorio de Música de Madrid; don José Rodríguez Fauré, compositor y director de orquesta argentino; doña Nieves Sanz de Hoyos y don Diego Silva Alcántara, primer Teniente Alcalde del Ayuntamiento de Cáceres. Actuó de secretario don Marcelo Tobajas, del Instituto de Cultura Hispánica.

El día 4, en el Ayuntamiento de la ciudad, se celebró una Sesión Plena y se dio lectura a los premios otorgados. La Medalla de Oro la obtuvo el conjunto de Coros y Danzas de Zaragoza. Los tres primeros premios estipulados fueron distribuidos en la siguiente forma: Premio "Ciudad de Cáceres", de 5.000 pesetas, a la Agrupación Folklorica Chilena, dirigida por Raquel Barros. Premio "Provincia de Cáceres", de 5.000 pesetas, al folklore colombiano de Delia Zapata. Premio "Instituto de Cultura Hispánica", de 5.000 pesetas, al conjunto "Indios Voladores del Espinal", de México.

A continuación se distribuyeron otros premios consistentes en Medallas de Plata, Medallas de Bronce y Diplomas de Honor.

Los cuatro conjuntos que obtuvieron los primeros premios, filmaron y grabaron danzas y canciones para el Noticiero "NO-DO".

El día cuatro, los conjuntos asistentes al Festival, se dirigieron a la ciudad de Trujillo y realizaron una presentación general en el Patio de Armas del Castillo.

El cinco, se actuó en la ciudad de Plasencia, en el Campo de Deportes. Y el día seis, en la ciudad de Toledo.

El nueve, los cuatro conjuntos premiados actuaron en el Teatro Español, de

Madrid, ante las autoridades y los representantes diplomáticos extranjeros. El programa fue televisado. Posteriormente, la Agrupación Folklórica Chilena fue contratada por "Radio Madrid" para efectuar dos presentaciones en el programa más escuchado de España: "Cabalgata Fin de Semana". Bobby Deglané, su director y creador, envió la grabación de dicho programa al Excmo. Embajador de España en Chile.

El Instituto de Cultura Hispánica filmó y grabó para sus archivos los bailes y la música folklórica chilena.

La Agrupación Folklórica fue invitada a asistir al Vigésimotercer Festival de Folklore Nacional e Internacional de Niza, a contar del día 12 de junio. Este Festival, que viene realizándose desde hace treinta años, fue suspendido solamente en la época de la guerra.

En la fecha señalada, se celebró el Festival. A él concurrieron representantes de los siguientes países: Inglaterra, Austria, Bélgica, Bulgaria, Dinamarca, España, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, Chile, Suecia, Suiza, Checoslovaquia, Turquía, Yugoslavia. En total, 20 naciones, representadas por 27 grupos e integrados por 750 personas.

El Festival en Niza duró dos días en su primera parte, realizándose presentaciones en el "Théâtre de Verdure" y desfiles por la ciudad de los conjuntos, con sus banderas nacionales y trajes típicos.

El 14 de julio se realizaron presentaciones en la ciudad de Cannes, continuando los días 15 y 16 la segunda parte del Festival en Niza.

En todas las actuaciones se hizo hincapié en la asistencia de Chile, ya que era la primera vez que se presentaba un conjunto americano, recibiendo la Agrupación Folklórica especiales atenciones y demostraciones de afecto.

El conjunto chileno fue contratado allí

para actuar en cadena con Radio Nacional de Francia.

Al finalizar la temporada folklórica en Niza, la Agrupación Folklórica recibió la invitación para asistir al Festival Internacional de Folklore por celebrarse en Imperia, Italia. Conjuntamente con la representación de Chile, fueron invitados: Finlandia, Francia, España y Turquía. El Festival se realizó los días 17 y 18 de julio.

A continuación el conjunto chileno se dirigió a París, donde pudo visitar y conocer los principales centros culturales de esa ciudad.

Actualmente la Agrupación Folklórica se encuentra de regreso en Madrid, en donde hará presentaciones en radio y teatro.

El 6 de agosto se dirigirá a Portugal, a donde ha sido invitada al Festival Folklórico de Santa Marta y luego de terminado éste, se embarcará el 14 de agosto de regreso a la patria.

La Agrupación Folklórica Chilena ha puesto todo su empeño en cumplir en la mejor forma la misión que le fuera encomendada.

RAQUEL BARROS,

Directora de la Agrupación Folklórica Chilena.

Madrid, 31 de julio de 1958.

Montaje de un Laboratorio Electrónico Musical

Señor Decano:

Tenemos el agrado de someter a su alta consideración el presente Informe Preliminar para la instalación en Chile del primer laboratorio destinado a la investigación de las técnicas electrónico-musicales. Damos cumplimiento, de esta manera, a los deseos que el señor Decano tuviera

a bien expresarnos al demostrar su gran interés por posibilitar el empleo en nuestro país de estos valiosos y nuevos medios de expresión musical.

A.— ANTECEDENTES. El advenimiento de la electrónica, como técnica aplicada a la difusión del arte musical, ha permitido que en la actualidad millones de personas de todos los países y de cualquier condición social puedan conocer por medio del disco, cinta magnética, receptor de radio o televisión, cine sonoro, las obras musicales de todos los tiempos ejecutadas por las mejores orquestas y solistas. Por otra parte, la ciencia electrónica ha contribuido en forma substancial al desarrollo de la acústica, electro-acústica, psicología, y fisiología de la audición, etc., y se han construido, gracias a ella, nuevos instrumentos musicales, tales como el órgano Hammond, el Trautonium, las Ondas Marthenot, el Synthetizer, etc., cuyos sonidos provienen de la generación eléctrica de las ondas.

Pero interesa destacar especialmente aquí las técnicas que, con el nombre de "Música Electrónica", en su sentido más general, y de "Música Concreta", en uno más restringido, han ido tomando importancia durante el último decenio. El desarrollo de estas técnicas tiende a poner en manos del compositor una gama riquísima e inmensa de sonidos, al mismo tiempo que le permiten manejarlos con una agilidad y exactitud inalcanzables aún para los más dotados intérpretes de instrumentos tradicionales.

Las investigaciones en este campo electrónico musical se han orientado, según las características y procedencias de las fuentes sonoras, siguiendo cuatro tendencias principales:

a) *Técnica concreta*.—Obtención de la materia prima sonora de fuentes tradicionales y disponibles en el medio ambien-

te, y elaboración posterior de esta materia prima por medios mecánicos o electrónicos.

b) *Técnica electrónica*.—Obtención de la materia prima sonora de fuentes puramente electrónicas y elaboración por medio de procedimientos también electrónicos puros.

c) *Técnica gráfica*.—Fuente sonora proveniente del "dibujo" directo de los sonidos en la banda sonora de un film, aprovechando la fotoelectricidad.

d) *Técnica Mixta*.—Empleo de procedimientos combinados, aprovechando las diferentes fuentes disponibles, y acudiendo en ciertos casos al montaje en cinta magnética para los resultados finales.

En centros culturales y laboratorios extranjeros se ha venido desarrollando estos últimos años una intensa labor de experimentación electrónico-musical y de creación artística basada en el empleo de alguno de los procedimientos técnicos indicados anteriormente. Así, dentro de las tendencias "concretas", se sitúan los trabajos de Pierre Schaeffer en la Radiodiffusion Française, y las tendencias "electrónicas" están representadas por el equipo de la Westdeutsche Rundfunks, Colonia, encabezado por Herbert Eimert. En USA la tendencia electrónica ha sido desarrollada en los Laboratorios RCA, New Jersey, por Harry Olson, aunque con propósitos y procedimientos algo diferentes a los alemanes. La técnica "gráfica" ha sido aplicada, con todo éxito, por Norman McLaren a la sonorización de films en los laboratorios de l'Office National du Film, en Canadá. Por su parte la Phillips Holandesa, con H. Badings, y el Gravesano Institute, de Suiza, con Herman Scherchen, estudian e investigan con el más amplio criterio de la técnica "mixta".

Finalmente, creemos de interés citar aquí los estudios y experiencias en música concreta y electrónica que, con medios de trabajo escaso e inadecuados, nosotros iniciamos, a fines de 1956, en la Universidad Católica de Santiago. Esta labor, continuada durante 1957, culminó con la creación y montaje de dos obras "concretas", una de las cuales se empleó con éxito como música incidental de una obra teatral.

No obstante no nos fue posible continuar nuestra labor de investigación por haberse agotado las escasas posibilidades de los medios materiales de que disponíamos.

B.—UN LABORATORIO PARA CHILE. Considerando los excelentes resultados ya conseguidos por la investigación electrónico-musical, estamos en condiciones de afirmar que ella proporcionará nuevos y poderosos medios de expresión a nuestros compositores; enriquecerá el aporte musical al cine, teatro y ballet, y permitirá un amplio conocimiento público de las obras realizadas con estos nuevos procedimientos técnicos, no sólo en la sala de conciertos, sino que especialmente a través de la radiodifusión.

El montaje, en nuestro país, de un laboratorio adecuado permitirá estudiar estos nuevos medios de expresión sonora para conocer todas sus posibilidades, lograr su expedita manipulación, crear una notación gráfica apropiada y estudiar nuevos criterios composicionales basados en las posibilidades que se presentan de predeterminar con toda exactitud las más variadas relaciones temporales y dinámicas. En otros términos, se dispondrá de un nuevo y dúctil instrumento, rico en posibilidades, que podrá estar al alcance del compositor dotado, quien tendrá la oportunidad de expresarse a través de él en el estilo o modalidad que más le plazca sin las limitaciones inevitables impuestas por el intérprete.

C.—INSTALACION Y PUESTA EN MARCHA DEL LABORATORIO. Para hacer una realidad el laboratorio electrónico-musical deberá dotárselo del personal, equipo y local apropiados que le permitan cumplir los fines que se fijen sucesivamente por medio de planes de trabajo.

a) *Personal.*—El laboratorio estará a cargo de un compositor (o grupo de compositores) capacitado para orientar las investigaciones y preparar los planes de trabajo. Además, deberá contar el laboratorio con un empleado-operador para ayudar a montar y manejar el equipo y mantener en buena forma todas sus instalaciones.

Por otra parte, se estima sumamente conveniente, y aún indispensable, contratar el servicio técnico del "Instituto de Investigaciones y Ensayes Eléctricos" de la Universidad de Chile para el proyecto y construcción de los equipos que sean requeridos por el avance de la investigación. Este Instituto puede, fuera de la función indicada, preocuparse de la mantención, reparación o mejoramiento del equipo e instalaciones del Laboratorio, acudiendo, además, con su consejo técnico al mejor desarrollo de las investigaciones.

b) *Equipo.*—En general, puede decirse que el equipo necesario, para montar el Laboratorio e iniciar sus actividades, existe en Chile o puede fabricarse en nuestro país: algunos elementos o instrumentos de mayor costo estarían disponibles en el "Instituto de Investigaciones y Ensayes Eléctricos", al contratar sus servicios; y otros podrían ser proporcionados por el Departamento de Grabaciones dependiente del Instituto de Extensión Musical, previo acuerdo logrado con este organismo. Se acompaña un anexo con el instrumental que estaría disponible en el Departamento de Grabaciones y que sería de gran utilidad para iniciar las investigaciones electro-musicales.

Como ya se expresó, los instrumentos que faltan podrían adquirirse en el comercio y el equipo que fuera específico para las experimentaciones sería construido por el IMIEE, a pedido del Laboratorio.

c) *Local*.—Consideramos indispensable que el Laboratorio quede situado cerca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, y de ser posible, en el mismo edificio en que ella funciona, para permitir el fácil acceso de compositores, visitantes, profesores y alumnos. Para la ubicación y habilitación de una sala adecuada a los fines del Laboratorio, en el edificio que actualmente ocupa la Facultad, se solicitaría un informe, proyecto y presupuesto al Instituto de Investigaciones y Ensayos Eléctricos de la Universidad de Chile.

D.—**ESQUEMA PARA UN PLAN INICIAL DE TRABAJO.** Aunque el Plan de Trabajo será función, en gran parte, de las posibilidades de medios materiales, siendo, a su vez, la necesidad de éstos impuesta por aquél, hemos intentado esbozar un plan que podrá servir para orientar, al comienzo, las actividades del Laboratorio. Se hace la salvedad de que este Plan Inicial podrá sufrir retoques posteriores, y aun cambios importantes, según lo indiquen el curso tomado por las investigaciones y los resultados obtenidos.

a) *Puesta en marcha*

1. Habilitación de un local para el Laboratorio.
2. Designación del personal técnico.
3. Equipamiento del laboratorio:
 - Instalaciones.
 - Instrumental por adquirir.
 - Ejecución del equipo específico.
 - Acondicionamiento del equipo del IEM.
 - Libros y revistas de consulta.
 - Discos.

b) *Experimentación inicial*

1. Análisis y síntesis del sonido para el conocimiento de las "parciales" y de la técnica de su modificación.
2. Estudio de los fenómenos transientes (ataques) en los sonidos simples y complejos.
3. Control y medida de la variación dinámica del sonido.
4. Estudio de la reverberación natural y artificial para su aprovechamiento timbrístico.
5. Experimentación con los diferentes procedimientos de montaje en cinta magnética.
6. Acondicionamiento de magnetófonos para la obtención de velocidades variables.
7. Estudios de notación electrónico-musical.

c) *Labor administrativa y preparación de etapas de avance.*

1. Informes periódicos sobre las experiencias realizadas.
2. Informe sobre el plan de trabajo del próximo año incluyendo las nuevas necesidades de equipo requeridas por la ampliación de las investigaciones.
3. Proyecto para la ubicación del Laboratorio en el nuevo edificio en el cual quedará situada la Facultad.
4. Redacción de normas que regulen el empleo del Laboratorio por los compositores y profesores.
5. Preparación de antecedentes para la creación de una cátedra que imparta conocimientos relacionados con acústica, electro-acústica, etc.

Este Informe Preliminar, Señor Decano, constituye un modesto aporte a la trascendental iniciativa artística tomada por usted en orden a impulsar, dentro de la amplia y eficiente labor cultural

desarrollada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, la creación de los medios adecuados que permitan a nuestro país y a sus artistas marchar a la vanguardia de los grandes movimientos culturales actuales.

Quedamos de Ud. Ss. attos. y Ss. Ss.

JUAN AMENÁBAR

JOSÉ V. ASUAR

Primer Congreso Nacional de Educación Musical

Se celebró en Santiago, durante la semana del 17 al 23 de agosto ppdo., bajo la organización de la Asociación de Educación Musical y patrocinado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación Pública.

Concurrieron a este Primer Congreso ciento ochenta y nueve profesores de la asignatura en representación de todo el país, los que constituyeron los Comités de Educación Preescolar, Primaria, Nor-

mal, Secundaria, Técnica y Profesional, Universitaria, Extraescolar y Enseñanza Particular.

La Mesa Directiva estuvo integrada por representantes de Santiago y provincias y el desarrollo del Congreso mismo se ciñó estrictamente a las disposiciones del Reglamento elaborado con tal objeto.

Próximamente se editará y distribuirá en el país un folleto especial con todo el funcionamiento, trabajos, charlas, planes de las clases de demostración que fueron dictadas durante la semana de actividades y las conclusiones del Congreso.

Décimos Festivales Corales

Para la semana del 19 al 26 de octubre se celebrará en Santiago los X Festivales Corales que, anualmente, ofrece la Asociación de Educación Musical, como una forma de dar a conocer y estimular el trabajo de los educadores musicales. Con motivo de celebrarse el X aniversario de esta actividad, se invitará a los profesores de la asignatura para que, simultáneamente, se celebren festivales a lo largo de todo el país.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Los Festivales de Bayreuth

Bayreuth inauguró el Festival de este año con la nueva escenificación de *Lohengrin*, realizada por Wieland y Wolfgang Wagner. De esta manera todas las óperas de Wagner, con excepción del *Holandés Errante*, han sido reescenificadas por los nietos del gran compositor y, según los críticos, Lohengrin es uno de los mayores éxitos de ambos artistas.

Para Ricardo Wagner, el Preludio de Lohengrin encerraba una imagen muy clara: "En el éter intensamente azul del cielo se condensaba una maravillosa... visión y de ella emergía un coro angélico portando el Santo Gral que expedía un olor suave, como un río de oro". La escena inicial de la producción de Wieland es un cielo azul cobalto intenso con un semicírculo de caballeros vestidos con armaduras de plata. El roble bajo el cual el Rey Heinrich daba sus audiencias quedó reducido a un semicírculo de ramas pintadas muy arriba sobre la escena y el castillo no es más que una orla de estilizadas ojivas góticas. Lo que más llamó la atención fue la desaparición del famoso cisne que quedó reducido a un esbozo apenas sugerido de utilería. El héroe sale de la escena en una plataforma que se hunde dentro del escenario.

Otra de las grandes novedades es que, por primera vez desde que se puede recordar, en Bayreuth se abrevia una partitura de Wagner y la acción escénica queda reducida a su mínima expresión, al punto que más parecía un oratorio que una ópera. Wieland prefiere llamarle "Misterio Cristiano".

En esta producción cantaron artistas jóvenes, en su mayoría extranjeros: el húngaro Dandor Konya, en el papel de Lohengrin; la austriaca Leonie Rysanek, en

el de Elsa; el francés Ernest Blanc, en el papel de Telramund, y la norteamericana Astrid Varnay, en Orturd. Otro norteamericano, Keith Engen, cantó el papel del Rey Heinrich.

Música electrónica en Colonia

En los Estudios de la Radio de Alemania Occidental de Música Electrónica de Colonia, acaba de celebrarse una convención internacional de 800 musicólogos para estudiar las últimas producciones de la música de vanguardia. En las demostraciones se dieron a conocer obras del compositor húngaro Gyorgy Ligeti, tales como *Articulaciones*, *Ensayo*, de Michael Koenig y *Canción de los jóvenes en un Horno*, de Karlheinz Stockhausen. En esta obra, en que Stockhausen trabajó año y medio, utiliza los sonidos de la voz humana combinados con sonidos electrónicos puros. Fragmentada en vocales y consonantes, las que posteriormente se unían, la voz cantaba "Alabado sea el Señor", acompañada por extrañas sonoridades.

Las complejidades de la composición electrónica son tan grandes que Stockhausen que trabaja doce horas diarias sólo ha podido completar siete composiciones electrónicas. También ha experimentado con música instrumental, dentro de la cual se cuenta con su *Obras para piano Nº 11*, la que permite al pianista tocar fragmentos en cualquier orden. Otro de los experimentos de Stockhausen es su obra *Grupos*, que dura 20 minutos y en la que tocan tres orquestas simultáneamente bajo la dirección de distintos directores. La obra en que actualmente trabaja, es una pieza electrónica

con instrumentos convencionales en la que los instrumentistas podrán tocar rápida o lentamente, fuerte o pianissimo, según su deseo.

GRAN BRETAÑA

Catálogo de Música Contemporánea Británica

El Catálogo de obras orquestales del Composer's Guild of Great Britain, que incluye casi todas las obras de compositores contemporáneos, será editado próximamente.

Este Catálogo estará dividido en seis secciones detallando aproximadamente 115 Sinfonías, 190 Conciertos con gran o pequeña orquesta, 105 Oberturas, 410 obras orquestales, 140 Cuartetos y 105 obras para instrumentos solistas y Orquesta de Cámara.

Puede obtenerse del Composer's Guild of Great Britain, 7 Harley Street London W. 1., por un valor de US\$ 0,85.

Historia de la Música en Sonido

"The History of Music in Sound", que acaba de editar L. P., contiene los mejores programas de la Historia de la Música que a través de varios años transmitió la BBC en su "Third Programme". El editor de esta obra ha sido el profesor Gerald Abraham, en la que a través de diecinueve discos y siete folletos con ilustraciones musicales y fotografías, recopila lo más destacado de los programas radio-difundidos.

El volumen I (HLP 1 y 2) está consagrado a la Música Antigua y Oriental; volumen II (HLP 3 y 4) a la "Primitiva Música Medioeval hasta 1300"; el volumen III (HLP 5, 6 y 7) está dedicado al

"Ars Nova y el Renacimiento"; el volumen IV (HLP 8, 9 y 10) ha sido llamado "La Edad del Humanismo", es una introducción a la más bella música del siglo dieciséis hasta el Orfeo de Monteverdi; en el volumen V (HLP 11, 12 y 13) se continúa la exploración de la escena operática; el volumen VI (HLP 14, 15 y 16) cubre "El crecimiento de la Música Instrumental (1630-1750)" e incluye también hermosos ejemplos de la oda y el oratorio en Inglaterra; el volumen VII es "El panorama sinfónico" desde 1745 a 1790. Las grabaciones corresponden a las versiones de los mejores conjuntos instrumentales del país y de los solistas británicos y extranjeros de mayor relieve de la actualidad.

ESTADOS UNIDOS

Peter Mennin, director del Conservatorio de Peabody

El compositor Peter Mennin acaba de ser nombrado director del Conservatorio de Peabody. Mennin ha obtenido numerosos premios por su contribución a la música norteamericana, entre los cuales cabe mencionar el premio de la American Academy of Arts and Letters en 1946, dos premios de la Fundación Guggenheim y el Premio de la Naumburg Foundation American Music Recording Award. La larga lista de las obras que le han sido comisionadas incluye la de la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation y la de el League of Composers. Sus obras han sido tocadas por todas las más importantes orquestas de los EE. UU.

La Filarmónica de Nueva York

Leonard Bernstein celebrará el 200 aniversario de la muerte de Haendel dirigiendo a la Filarmónica de Nueva York en dos obras corales del maestro: *Oda a*

Santa Cecilia, en la que cantarán Adele Addison, John McCollum y el Coro de la Universidad de Rutgers, y la *Pasión según San Juan*, con David Lloyd y Russell Oberlin en los papeles solistas.

Un programa dedicado a las obras de *Bach*, en el que se incluirá el *Magnificat*, con María Stader y Jan Pierce entre los solistas, será el concierto con que se celebre la Navidad. La *Novena Sinfonía de Beethoven*, será dirigida por Von Karajan con el Westminster Choir. *Pelleas y Melisande*, de *Debussy*, será dirigido en forma de concierto por Mitropoulos con Phyllis Curtin (*Melisande*); Regina Resnik (*Genevieve*), Nicolai Gedda (*Pelleas*), Martial Singher (*Golaud*) y Kenneth Smith (*Arkel*). También se cantará el Oratorio *The Dream of Gerontius*, de *Elgar*, bajo la dirección de Sir John Barbiroli. El famoso tenor británico Richard Lewis debutará en los Estados Unidos cantando el papel de Gerontius. Maureen Forrester, Morley Meredith y el Coro de Westminster tomarán parte en este oratorio de *Elgar*, que no ha sido escuchado en el Carnegie Hall desde 1903.

Publicación de obras de Haendel

Peters Inc. acaba de editar dos importantes obras de Haendel, para conmemorar el 200 aniversario de su muerte, que se celebra en 1959.

Después de 253 años se hace por primera vez la edición completa, en colaboración con Verlag Merseburger de Berlín, de "La Pasión según San Juan" de este compositor. Esta obra fue escrita por Haendel en 1704 en Hamburgo. Peters acaba de publicar también el segundo volumen de Salmos 112 "Laude pueri Dominum", tomado de la edición Chrysander Gesamtausgabe por Fritz Stein. En su juventud en Halle, Haendel escribió una cantata basada en este salmo, pero

fue en Roma en 1707 cuando compuso esta elaborada partitura para voz de soprano, coros, órgano, clavecín y orquesta.

New York Pro Musica

Pro Musica fue fundada en 1952 por Noah Greenberg. Es un conjunto de músicos que se han dedicado a revivir la música antigua y a realizar importantes investigaciones sobre el período medieval. Han aprendido a tocar los instrumentos antiguos y a redescubrir la manera de cantar las antiguas canciones de esos siglos. Además de conciertos y grabaciones han editado partituras fieles a los originales.

Además de un coro de madrigalistas, Pro Música cuenta con un importante grupo de instrumentistas: Betty Wilson, soprano y recorder; Jean Hakes, soprano y arpa de juglar; Russel Oberin, contratenor y percusión; Charles Bressler, tenor y órgano portátil; Arthur Squires, tenor y viola tenor; Brayton Lewis; bajo y salterio; Paul Ehrlich, recorder, rebec y viola triple; Martha Blackman, arpa de trovador, viola baja y carillón; Bernard Krainis, recorders, y Paul Maynard clavecín, órgano portátil, salterio.

La New York Pro Musica acaba de ser agraciada con una donación de \$ 45.000 por la Rockefeller Foundation para expandir sus actividades. Con ello podrá aumentar su biblioteca de ediciones ya muy amplia que pondrá a la disposición de colegios y otras entidades. Los Associated Music Publishers han editado ya importantes ediciones dirigidas por el señor Greenberg para Pro Musica que incluyen obras de Wilbye, Lupo, Jones, Byrd y Pilkington de los siglos XVI y XVII.

Además de numerosos discos editados por Columbia y Decca que abarcan música desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, el grupo cuenta con una nume-

rosa familia de grupos instrumentales y vocales. El señor Greenberg tiene un grupo coral de dieciséis miembros, tres grupos instrumentales de violas y otros grupos en preparación. Juana Subercaseaux Larraín acaba de pasar algunos meses trabajando con Pro Música para fomentar en Chile la labor del conjunto chileno de Música Antigua.

La Universidad de Iowa celebra Festival Copland

La Sinfónica de la Universidad de Iowa, bajo la dirección de James Dixon, acaba de festejar a Aaron Copland con un festival de música de sus obras en un concierto en que se tocaron trozos de "Billy the Kid", la Tercera Sinfonía y el segundo acto de "The Tender Land".

Copland es el tercer compositor norteamericano que ha sido honrado con un festival de sus obras. Se inició esta modalidad en 1956 con un concierto de las obras de William Schuman y en 1957 de las de Samuel Barber.

FINLANDIA

Première Mundial de Kullervo, de Sibelius

La Sinfonía Kullervo de Sibelius tuvo su primera audición mundial en el Festival Sibelius de Helsinki el 20 de julio. Sibelius compuso esta monumental sinfonía coral en 1892, cuando tenía 26 años, siete años antes de su Primera Sinfonía. Por considerarla una obra inmadura prohibió que se tocara durante su vida.

Con la autorización de sus familiares fue estrenada en forma completa y sin revisión alguna, bajo la dirección de su yerno Jussi Jalas, ejecutada por la Sinfónica de la ciudad de Helsinki, un coro masculino y solistas. Esta obra que no ha sido editada aún es en cinco movi-

mientos y se basa en la vida de un héroe nacional mitológico que relata el Kalevala, poema épico finlandés.

H O L A N D A

Publicación de la obra completa, de Haydn

La Editorial Martinus Nijhoff, 9 Lange Voorhout, La Haya, Holanda está editando la obra completa de Joseph Haydn "Samtliche Werke" Herausgegeben von Joseph Haydn-Institut, Köln, bajo la dirección del Dr. Jens Peter Larsen de Copenhague.

En esta edición completa de la obra de Haydn se hará, además, uso exhaustivo de todo el material crítico de importancia. Las partituras que serán cuidadosamente revisadas con los originales darán una idea total del poder creativo de Haydn. La edición podrá ser usada de inmediato para conciertos, porque su notación será adaptada a las necesidades contemporáneas. Cada volumen y sus problemas de ejecución serán tratados en un folleto de introducción, incluyendo la historia y problemas de cada obra. Además se editará un análisis crítico ("Kritische Berichte") completísimo que podrá ser adquirido junto con cada volumen. Esta edición estará dividida en 34 series, la mayoría de las cuales constará de varios volúmenes. El número de volúmenes dentro de cada serie no ha sido fijado aún.

Esta nueva edición será editada con un promedio de 4 a 6 volúmenes por año. El término medio de páginas de cada uno será de 120 a 150. El precio será de US\$ 0.80 por cuadernillo de 16 páginas y el análisis crítico costará US\$ 0.30 por cuadernillo de 16 páginas. Para reservar ejemplares debe escribirse a: Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9, Box 269 Den Haag, Holanda.

A R G E N T I N A

*Julián Bautista, ganador del
Concurso Latinoamericano
de Composición*

La Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires que ha organizado para los meses de septiembre y octubre próximos el primer Festival de Música Contemporánea Americana, organizó también un Concurso Americano de Composición con una recompensa de 1.000 dólares y edición de la obra por Ricordi Americana S. A., para un cuarteto de cuerdas. Por el voto unánime del jurado, el premio recayó sobre el cuarteto del compositor Julián Bautista, quedando desierta la recompensa similar establecida para una cantata de cámara.

M É X I C O

*Labor de difusión de la
Sociedad Musical Manuel
M. Ponce*

La Asociación Manuel M. Ponce de ciudad de México acaba de celebrar el décimo aniversario de su fundación. Fomenta dicha asociación el arte de la música en México a través del impulso a los artistas jóvenes, presentándolos al gran público previas audiciones, durante las cuales se eligen las actuaciones más destacadas. La Sociedad Musical Manuel M. Ponce auspicia dos series de conciertos anuales, los llamados Serie de la Juventud y en seguida la temporada en que actúan las grandes figuras de la música internacional.

A raíz de la muerte del maestro Manuel M. Ponce, en 1948, un grupo de músicos mexicanos tuvo la idea de fundar una Asociación no comercial que perpetuara su nombre. Desde entonces han

ofrecido ciento sesenta conciertos en los que se ha dado a conocer la música contemporánea y muy especialmente la mexicana. Han presidido esta Asociación las siguientes personalidades musicales de México: Jesús Estrada, Esperanza Pulido, Salvador Moreno, Rodolfo Haffter y, actualmente, el maestro Luis Herrera de la Fuente, director titular de la Sinfónica de México que tanto éxito obtuviera en Santiago durante la temporada oficial de conciertos, al dirigir en el mes de julio a la Sinfónica de Chile.

La señorita María de los Angeles Calcaño ha sido y continúa siendo el alma de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, desde el cargo de tesorera que ocupa desde la fundación de la Asociación.

G R A N B R E T A Ñ A

*A los 85 años muere Sir Ralph
Vaughn Williams*

El 25 de agosto dejó de existir en Londres una de las más destacadas figuras de la música británica contemporánea, Sir Ralph Vaughn Williams. Fue uno de esos artistas cuya fuerza creadora no aminoró el paso de los años, y sin exagerar puede decirse que su música es la más completa expresión de la vida y el carácter inglés, inclusive dentro de sus contradicciones: misticismo y humanidad; fe y duda; flegma y fuerza; radicalismo y tradición. Pero por encima de todo, esta música es la síntesis del romanticismo innato de los ingleses.

La obra de Vaughn Williams calificada de austera, es fácil de comprender si se considera que toda ella ha surgido de una individualidad sin compromisos. La Octava Sinfonía, considerada una síntesis de las facetas de Vaughn Williams es, en realidad, la suma de una pericia técnica y de la amalgama de las distintas características de la última etapa de su

autor, tan fresca y directa como la de su juventud. Sus más destacadas obras se encuentran dentro del campo de lo vocal y en su manera tan personal de orquestar. Los instrumentos fueron usados en forma contrapuntística como grupos corales, específicamente en aquellos casos en los que una especie de elocuencia vocal era necesaria, como por ejemplo, en los climaxes de la Sinfonía Londres y la Sinfonía en Re mayor. Extraordinario, también, es el coro de cuerdas de la Fantasía Tallis y la agilidad contrastada de la Partita. La poesía del final del Concierto para violín, la coda alada del Scherzo de la Sinfonía Pastoral, la textura tan seductiva de *Flos Campi* y *Landscape* de la Sinfonía Antártica.

La grandeza de la música de Vaughn Williams, aunque no en todas sus obras ni todo el tiempo, pero con bastante frecuencia como para considerarla su característica, reside en su sentido de exaltación.

Vaughn Williams era un hombre modesto y su única preocupación era que su música dijera lo que se proponía, en ella siempre supo revelarse a sí mismo sin ninguna reserva.

Florent Schmitt, murió en París

El gran compositor francés Florent Schmitt, de 88 años, dejó de existir en París a mediados de agosto. Alumno de composición de Massenet y Fauré, en 1900 ganó el Gran Premio de Roma. Aunque antes de esta fecha había compuesto varias canciones y obras para piano, fue durante su estadía en Roma que escribió su monumental Salmo XLVII para voz de soprano, coros, órgano y orquesta. Durante este mismo período trabajó en su impresionante Quinteto con piano que fue terminado en 1908. Ambas obras son consideradas como las creaciones de más

alto rango dentro de la música contemporánea francesa.

En 1907 escribió una de sus composiciones de mayor éxito, la música para el mimodrama *La Tragedie de Salomé*, en la que el hasta cierto punto bárbaro esplendor de su colorido orquestal llega a alturas apoteósicas. Las mismas cualidades son aparentes en su música para la adaptación de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare por André Gide, obra estrenada en la Ópera de París en 1920, y en los seis episodios sinfónicos escritos para la producción fílmica de *Salammbô* de Flaubert.

Toda la obra de Florent Schmitt se destaca por su vigor y colorido, su poderosa elocuencia y su fuerza arquitectónica. Cultivó durante su larga vida todas las formas de la composición con excepción de la ópera, y logró granjearse un lugar preponderante entre los compositores franceses contemporáneos. Miembro del Instituto de Francia, desde 1922 a 1924, fue director del Conservatorio de Lyon.

Hasta el final de su vida siguió escribiendo, especialmente obras para voz y orquesta, voz y piano, voz y cuarteto de cuerdas.

C H I L E

María Luisa Sepúlveda

La existencia de María Luisa Sepúlveda marca la noble trayectoria de una maestra por antonomasia que vivió heroicamente y murió fiel a las ideas que lentamente y con paso ascensional fue tejiendo en el cañamazo de su música, arte que para ella era supremo mensaje de nacionalismo. Nacida en Chillán, en 1898, dentro de una distinguida familia, entregada al magisterio, María Luisa quiso prolongar ella misma esa tarea, eligiendo por vocación instintiva la enseñanza

musical. Su preparación técnica la obtuvo en el Conservatorio Nacional de Música, plantel de donde egresa con honores en 1918. El dominio del piano lo debe a su recordado maestro Bindo Paoli; las reglas de la composición a Domingo Brescia; el suave romanticismo que bebiera en la cátedra de Luis Stefano Giarda, se entronca con Grieg. Una sentimentalidad básica es el germen de su inspiración. Las impresiones juveniles van ampliando su temática. A las composiciones escolares: *Minuetos*, *Bourrés*, *Pre-ludio de Arpa* siguen sus tratados didácticos para la enseñanza del piano. El folkllore es su etapa definitiva. Reúne en

las dos series de su *Cancionero Chileno* (tonadas chilenas antiguas), los ritmos vernáculos de su tierra huasa de Chillán. *La Voz del Pasado* es la colección de pregones que arrullan las dormidas ciudades del ayer. Cumpliendo la consigna de su título de maestra, María Luisa Sepúlveda murió enseñando, con desprendimiento y autenticidad. Deja un gran acervo de composiciones y tratados, pero su legado más valioso es, sin duda, el folkllore que logró recoger, compilar y difundir con arte, gracia y poesía.

E. P. S.

HEMOS LEIDO...

Carrizo, Juan Alfonso. HISTORIA DEL FOLKLORE ARGENTINO. Ministerio de Educación. Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1953.

Un minucioso y amplio cuadro panorámico, que abarca desde las simples inquietudes informativas hasta los estudios sistemáticos, ofrece esta obra del maestro J. A. Carrizo, lamentablemente fallecido el dieciocho de diciembre de 1957.

Con el orden y documentación que empleara habitualmente, el autor sintetiza y valora, en primer término, las gestiones de los precursores de la disciplina folklórica de su patria destacando, entre otros, a los beneméritos S. Lafone Quevedo, J. B. Ambrosetti y Ricardo Rojas.

Entre los esfuerzos encaminados al fomento de la recolección de material, detiénese Carrizo en las encuestas encomendadas al magisterio nacional, valiosísimo medio de recopilación folklórica, no activado, hasta ahora, suficientemente en Chile, pese al entusiasmo demostrado por nuestros profesores en este particular. Dichas encuestas, si bien incompletas, defectuosas, permitieron la confección de ricos archivos; fuentes informativas inestimables para los estudiosos del presente.

Con legítima satisfacción exhibe este libro las numerosas actividades de investigación y difusión sobre la especialidad, efectuadas, especialmente en los últimos treinta años, por organismos estatales y particulares, descollando, entre los primeros, el Instituto Nacional de la Tradición, dirigido por el mismo Carrizo.

El núcleo de esta obra, que en un comprensible afán de divulgación, rebasa el marco estrictamente folklórico, adquiriendo alcances histórico-etnográficos, se encuentra en el capítulo II, destinado a las

"noticias folklóricas del país dadas por funcionarios españoles, misioneros y viajeros desde 1520 hasta 1900", el cual induce al aprovechamiento de los datos similares que podrían encontrarse en Chile.

Los capítulos finales se refieren a los trabajos realizados por prestigiosos folkloristas en la totalidad del campo de la cultura popular y tradicional argentina, metodológicamente distribuida.

Inquestionablemente, este excelente libro cumple la aspiración que en él cifrara su erudito autor, constituyéndose en un extraordinario instrumento bibliográfico para el conocimiento del folklore argentino.

M. D. R.

Mendoza, Vicente T., "LA DÉCIMA EN MÉXICO". Instituto Nacional de la Tradición. Buenos Aires, 1947

El más eminente de los folkloristas mexicanos nos presenta en esta obra de gran envergadura un inestimable material poético, admirablemente aprovechable para un estudio comparativo de la décima en Hispanoamérica. Cabe lamentar que el vastísimo ejemplario contenido en este libro, sea sólo de procedencia impresa, desconociéndose, por lo tanto, la real calidad folklórica de él.

El capítulo primero, destinado a los orígenes particularmente mexicanos de la estrofa analizada, hace gala de una magnífica documentación histórica, a la vez que se constituye en una breve introducción al conocimiento de la poesía colonial.

El análisis literario, como lo denomina su autor, aunque es eminentemente métrico —capítulo segundo—, de la décima, puede señalarse por su gran acuciosidad informativa; utilísima para todo especialista hispanoamericano que intente

ocuparse de la estructura de dicha estrofa.

Al final del libro, se halla un examen literario y musical de la valona, nombre que recibe un interesantísimo género lírico mexicano enmarcado en décimas. Sin duda que en él se contempla el material de mayor valor folklórico de cuantos aparecen en la obra que comentamos. Además, nos permite apreciar la gran riqueza de la cultura tradicional mexicana.

M. D. R.

Pereira Salas, Eugenio. HISTORIA DE LA MÚSICA EN CHILE. (1850-1900), 423 páginas. Publicación de la Universidad de Chile, 1958

Escribir la Historia de la Música de cualquier país iberoamericano es tarea difícil y compromitente. Nuestro arte no tuvo, en épocas pasadas, ni curso fácil ni jerarquía digna, como para que pueda hacerse en estas tierras una historia cabal y completa centrada en lo que es esencial, la creación. El propio autor del libro que comentamos nos lo advierte diciendo que su obra intenta más trazar "una sociología de la actividad musical que un análisis de los frutos de una invención original". Agrega que esto lo ha logrado "con laborioso esfuerzo", hilvanando datos extraídos de muy variadas procedencias; retazos que él ha unido "en el cañamazo de una monografía".

Como nadie, sale Eugenio Pereira victorioso de esta difícil empresa y añade a su ya fundamental primera piedra en la historiografía musical de este país, "Los Orígenes del Arte Musical en Chile", (1941), otro monumento básico, fruto de larga y paciente investigación, que le otorga a él mismo un lugar destacadísimo en esa historia de la música chilena que nos descubre y enseña.

No es tarea sencilla dar cuenta del presente trabajo de Pereira. Es tanto lo que uno quisiera anotar y citar, que la reseña se volvería una especie de compendio de la obra. No sólo hay lo que uno aprende sino que abundan las inquietudes que despierta y lo que aclara la visión retrospectiva. Con las dos obras de nuestro historiador hemos como adquirido padres y abuelos que desconocíamos. Los vemos empeñados en luchas que nuestra generación creía haber inventado ella sola; leemos a cada paso extractos de críticas y de polémicas, escritas hace casi un siglo, que hoy firmaríamos sin cambiar un ápice. El desarrollo de la cultura chilena se ve tan orgánico y sólido, que reconforta y enorgullece. Nada hay casual ni postizo; las cosas llegan cuando deben, cuando el ambiente está evolucionado para recibirlas. Un ejemplo entre muchos es el que ofrece la promoción de los estudios musicales al rango universitario: nosotros creíamos inventar la Facultad de Bellas Artes en la Comisión de Reforma de 1925; esta Facultad no pudo ser realidad sino en 1929 y 1930. Eugenio Pereira nos enseña que en 1892 ya había sido propuesta la misma idea por el ilustre don Diego Barros Arana y con muy acertada fisonomía. Naturalmente el Consejo de Instrucción Pública (como se llamaba el actual Consejo Universitario), desestimó la innovación. Diremos una vez más: "Nihil sub sole novum".

Hemos expresado que la "Historia de la Música en Chile" nos enseña y hace reflexionar; sobre todo esto último, porque, por vez primera tenemos la visión completa del trabajoso camino que la música debió seguir para abrirse paso como actividad respetable en este país, heredero de España en épocas de decadencia artística y ávido importador de géneros musicales que enraizaron el concepto de que nuestro arte era sólo pasatiempo y diversión frívola. En este pro-

ceso, que no es favorable a la consideración intelectual de la música, es la ópera, tomada como su símbolo máximo, el factor más adverso que pudimos sufrir. Del libro de Pereira, la mitad de sus capítulos se ocupan del teatro lírico o de los géneros teatrales que se le acercan, ballet, ópera cómica, zarzuela.

Del pro y contra en el caso de la ópera en Chile tenemos que hacer un balance cuidadoso. Evidentemente, por ventajas que nos haya traído el género, los males que produjo fueron muchísimo mayores que los beneficios: todo se volcó hacia el teatro y hacia una afición que tuvo mucho del carácter deportivo de los virtuosos y que fue luego cuidadosamente aprovechada por empresarios comerciales. Hay que ver con qué dificultad nacen los conciertos, cómo los de cámara apenas logran subsistir cortos períodos; cuán tarde se puede hablar de una audición sinfónica; cómo el centro de gravedad lírico italianizante penetra todo, hasta la Iglesia; ¡cómo hasta los nombres de los grandes músicos de todos los tiempos andan confundidos y los valores trastrocados! En 1887 D. Pedro Nolasco Cruz escribía: "el conocimiento de la música no es mirado como indispensable para una persona ilustrada", y se lamentaba de que sólo era apreciado "el placer acústico, no la belleza del pensamiento que los sonidos manifiestan". La muerte de Rossini, (1868) "fue sentida como desgracia familiar en Chile"; D. Ramón Subercaseaux, hablando del famoso "Club Musical" (1872), dice: "lo que no era música de ópera, oída de antemano en el teatro, no encontraba sino pocos oídos que impresionar". El estreno del "Requiem" de Verdi (6-X-1890), produjo la conmoción que habría correspondido a la "Pasión según San Mateo" y enhebró polémicas magníficas en que el gran paladín D. José Arrieta Cañas y el maestro italiano D.

Fabio De Petris midieron plumas bien afiladas.

El "caso" ópera en Chile es, pues, algo digno de muy serio estudio. ¿Por qué un género en el que se lanzó todo el apoyo social y oficial, al que se le dio un reconocimiento supremo no arraigó en el país y los pocos chilenos que se aventuraron en él sólo cosecharon humillaciones y amarguras? Romain Rolland observó hace tiempo que la ópera no ha echado raíces ni creado escuela en ningún país de habla castellana, y que esto se debe, según él, al exagerado sentido del ridículo que tenemos quienes llevan sangre española. Eugenio Pereira nos revela los intentos de arraigar la ópera dándola en castellano. Esto lo ignorábamos y menos que se intentara ya en 1830. Es una idea inteligentísima que habría prosperado, como ocurrió en la nacionalización del género en Francia y Alemania, si a nuestros antepasados les hubiera interesado más la ópera que los cantantes. Llegaron tan lejos, que ha costado y cuesta aún que muchos acepten que nuestro maravilloso idioma es tan eufónico y bello como el italiano. A mucha gente molesta entender lo que se canta.

El libro de Pereira daría para innumerables comentarios más. Como ya hemos dicho, trae enseñanzas muy útiles: interesantísimo lo que nos revela acerca de lo que se escribió sobre música en el siglo XIX. D. Pedro Antonio Pérez (Kefas), D. Fanor Velasco, D. Pedro Nolasco Cruz, defienden los fueros de la música con verdadero conocimiento y profundidad de mentes ilustradas. ¡Y para qué decir todo lo que debemos a la pluma de D. Luis Arrieta Cañas! Esta reliquia magnífica, caballero andante no igualado de nuestro arte, merecería ver su efígie en el parnaso de las glorias musicales chilenas.

Pereira termina su libro con un capítulo, el de los creadores, que produce nostalgia y que hace pensar una vez más en

que la pasión por el teatro cegó todas las energías nacionales y en gran medida mató la savia musical de Chile. Cosa semejante ocurrió en España bajo los Borbones, cuando Felipe V entronizó al célebre cantante castrado Farinelli, para quien lo español era cosa de bárbaros. En la segunda mitad del siglo XIX hay casi menos síntomas de creación que en los días de la fundación del Conservatorio. Música ligera, vals y música de salón, brillo de concertistas, pero muy poco de valor. Valdría la pena recopilar las obras de D. Marcial Martínez de Ferrari y hacerlas oír, pues es lo único serio que se hizo en cuanto a composición no teatral en un tiempo en que esto significaba verdadera audacia.

De los libros de Eugenio Pereira y de lo que ya se sabe del curso de las cosas en este siglo, es posible formar un panorama completo de la Historia Musical chilena en un ángulo interesante para el extranjero que no desea conocer tan a fondo la vida íntima del Teatro Municipal o de los salones santiaguinos. El terreno está explorado y por ello debemos dar gracias a nuestro historiador y generoso guía, porque revelando el pasado, aclarando las tradiciones, se hace luminoso el camino futuro.

D. S. C. W.

FEUILLES MUSICALES. N.os 5-6. Mai-Juin 1958. Número dedicado totalmente a la música del Jura y de Bienne que incluye interesantes estudios sobre elementos históricos, compositores contemporáneos y crónicas sobre la industria de la fabricación de instrumentos en la región.

THE CHESTERIAN (Spring 1958). Merece destacarse el artículo dedicado a Aaron Copland y a la importancia de los com-

positores norteamericanos dentro del mundo musical actual. Rollo Myers escribe sobre el problema de la crítica y responde en ella a la frase de Sir Thomas Beecham "A la larga poco importa si el crítico tiene o no razón y si es inteligente o imbécil". Otras importantes contribuciones son "The Enigma of Boito" de John W. Klein y las informaciones sobre conciertos en Londres y el extranjero.

MUSIC AND LETTERS Vo. 39 Nº 3 July 1958. Un interesante estudio de David Brown sobre "Etimulus and form in Britten's Work" y los análisis de los conciertos para clavecín de Karl Philipp Emanuel Bach por Leon Crickmore y el caso de "Die Burgschaft" de Weill, por David Drew. Otro artículo que merece leerse es el de Alfred J. Swan sobre relaciones de la música litúrgica rusa con los ideales del siglo veinte y la crítica de Denis Stevens sobre "Musical History on the Gramophone" grabaciones realizadas por LP de los mejores programas radiodifundidos por la BBC en su Third Programme.

THE MUSIC REVIEW. May 1958. Incluye una historia de las presentaciones en Convent Garden del "Mesias" de Heandel: un estudio crítico sobre Sibelius por Bernard Rands y un interesante estudio de Elsie Payne sobre "The Theme and Variation in modern Music". Además hay amplia información sobre conciertos en Gran Bretaña y el continente europeo.

TEMPO Nº 48, SUMMER 1958. Con juicios críticos sobre la última ópera de Benjamín Britten "Noye's Fludde" y de la obra del compositor sudafricano Arnold van Wyk. Paul Hamburger escribe un interesante artículo sobre la interpretación de las canciones de Wolf y Gilbert Chase publica la primera parte de su artículo sobre "Creative Trends in Latin American Music".

PARTITURAS

De la "Southern Music Publishing Company, Inc. New York.

—"Rakastava" the lover, para orquesta de cuerdas, de Jean Sibelius. El arreglo pianístico de Leo Funtek, nos proporciona un trozo de mediana dificultad, sin mayores atractivos como obra de repertorio, pero que bien puede cumplir con una función didáctica.

La versión original para cuerdas puede integrar un repertorio conservatorio.

—"Saxisler Intuitions" para dos clarinetes en Si bemol, de A. Adnan Saygun. Es una obra llena de poder evocador de oriente, dentro de un cromatismo más bien prudente. Incrementa el creciente repertorio de obras de calidad para instrumentos de viento.

—"The last Supper" para coro mixto, a cuatro voces de Antony Donato. Es una obra de tendencia diatónica, más bien conservadora. Está escrita con propiedad para un coro de experiencia regular. Debe resultar fácil de estudiar y agradable de cantar.

—"A Ballad of Jesse James" para coro mixto a cuatro voces de Earl George. Se trata de una obra de inspiración folklórica, escrita con gran sentido coral. Su textura es predominantemente armónica, moderadamente disonante. Responde a la mentalidad coral de las agrupaciones del género en los Estados Unidos. Puede llegar a ser una obra de repertorio.

—"Rosamunda" para orquesta, de Franz Schubert. Anunciamos la publicación de esta partitura, que puede ser de utilidad para estudiantes de composición, dirección y análisis. Viene con su respectiva reducción para piano a dos manos al pie de la partitura orquestal.

—Suite from "The River", para pequeña orquesta, de Virgil Thomson. Obra teñida de buen sentido folklórico, brillantemente orquestada para un conjunto comparativamente pequeño. No ofrece especiales dificultades de montaje.

—"Homenaje a Federico García Lorca", para orquesta, de Silvestre Revueltas. Obra excepcionalmente sencilla y bien lograda. Muestra una incorporación orgánica y madura del folklore hispano y americano, más allá de todo anecdotismo.

—De la "Peer International Corporation" under Southern M. Pub. Co. "Lullaby of Memories" para piano de Oscar Lorenzo Fernández. Es una obra fácil y melódica muy folklórica de inspiración y agradable de tocar. Ayuda a llenar el vacío del repertorio de obras fáciles americanas para los estudiantes de piano de los conservatorios del continente.

—"Elegy" para cuarteto de cuerdas, de Elliott Carter. Es un pequeño trozo que bien puede servir para completar programas en un cuarteto estudiantil. Su forma y textura nada añaden a los hábitos imperantes en la música sentimental norteamericana. Así y todo, posee una finura que lo hace acreedor a ejecutarse.

—"Hungarian Children's Songs" para violoncello y piano de Halsey Stevens. Suman un total de seis canciones muy hermosas y bien trabajadas. Altamente útiles para estudiantes que recién empiezan a manejar las posiciones bajas del instrumento. Recuerdan mucho a Bartok, pero hacen honor a su modelo.

—"Naive Little Tale" para piano de Oscar Lorenzo Fernández. Es una pieza breve bien escrita y de mediana dificultad. Puede unirse a otras de este autor y que sirven para integrar programas en calidad de "entremeses".

—“Fantasy on an Ossetin Tune” para piano de Alan Hovhaness. Es una obra Monódico-heterofónica que puede ejecutarse de manera asaz brillante. Probablemente conquiste algún “cartel” como trozo característico. Es un excelente intento de incorporación de procedimientos primitivos a la música contemporánea.

De la “Hinrichsen Edition”, London, limited.

—“Concerto in D” para piano y orquesta de Alec Rowley. Poseemos sólo la versión para dos pianos. A través de ésta se puede notar que se trata de una obra altamente conservadora, escrita por una mano que fluye, pero que carece de mayor interés. No es una obra que permita individualizar a su autor.

De “Guglielmo Zanibon” editore, Padova.

—“Preghiera” per organo, de Mezio Agostini (Fano 1875-Venezia, 1949). Es una obra breve, escrita dentro de un estilo cromático modulante, más bien prudente. Se acerca en algunos pasajes al estilo armónico de Max Reger. No es un aporte especialmente brillante en el caso campo de la producción organística de nuestros tiempos.

—“Mnemosine”, pieza fantástica para flauta y piano, de Armando Renzi. Obra del tipo “concurso”, de los conservatorios franceses. Altamente difícil y brillante. A ratos también atrevida e interesante. Es un “pezzo di bravura”, como muchos de los que ya no se tocan en los conciertos solísticos. Le deseamos mejor suerte.

—“Cántico di Mosé”, para gran coro mixto a cinco voces, de Armando Renzo. Es una obra limpiamente escrita y bien lograda. Su textura es predominantemente armónica. Dentro de este rubro explo-

ta además cierto color primitivo, aprovechando su realización declamatoria.

—“Cinque Ricercate ed Una Fantasia”, para instrumentos de teclado o arpa, de Rocco Rodio. La aparición de esta obra, gracias a los trabajos de M. S. Kastner, constituye un acontecimiento de gran valor para los ambientes musicológicos que se abocan al estudio del renacimiento y del barroco primitivo. Esta obra, escrita poco después de mediados del siglo dieciséis, es de una extraordinaria madurez y se anticipa con su alto vuelo, a los ricercari de Frescobaldi.

—“Täglich 40 Minuten”, para violín, de Maxim Jacobsen. Es una obra didáctica, útil y bien concebida para estudiantes y profesionales.

—“Divertimento”, para clarinete y fagot, de De Haan. Es una obra bien escrita, dentro de un lenguaje bastante convencional de tendencia diatónica. Puede llenar una parte de un concierto de una agrupación de instrumentos de viento. Ayuda a llenar el repertorio creciente de la música de cámara para instrumentos de aliento.

—“Tres Impromptus”, para piano, de Serge Lancen. Obra que por su obstinación en ciertos recursos armónicos y colorísticos puede servir de estudio mecánico de los mismos. No constituye un aporte muy especialmente codiciable al inmenso repertorio pianístico de la actualidad.

—“Printanières”, cinco piezas para voz o flauta, con acompañamiento de piano, de Serge Lancen. Poseen un cierto encanto que, a ratos, desaparece ante pasajes de una trivialidad impenitente.

—“Five Epigrams”, para violoncello y piano, de Richard Hall. Obras escritas con cuidado y de gran densidad creati-

va. Son excepcionalmente musicales en comparación con lo que resultan obras de estas proporciones en la literatura de solistas, con acompañamiento de piano.

—“Variations on a Greek Folk Song”, para dos pianos, de Charles Spinks. Si es que la formación de dúos de pianistas sigue en aumento, es probable que una obra como la presente tenga su lugar en el repertorio correspondiente. Pero difícilmente se sostendrá sin un movimiento que la respalde. Es una obra más de este género, no aporta nada de especial, personal o mejor que lo conocido.

—“Fantasía”, para piano y orquesta, de Alexandre Tcherepnine. Este compositor de fácil redacción, escribe, con gran brillantez. Logra efectos que casi nada nuevo ofrecen y que, sin embargo, llevan el sello de su personalidad. Su afición a lo folklórico es clara, pero en este caso su material proviene del pentatonismo chino. Tres historias chinas le proporcionan el material anecdótico para componer. El resultado tiene ese ambiente teatral que caracteriza a su obra.

—“Le Chemin de la Croix”, cantata dramática para voz de recitante, contralto y barítono solistas, coro mixto y orquesta de Antal Dorati. Se trata de una obra de vastas proporciones y fuerza de impacto dramático. Marca la vuelta a la composición de este director de orquesta húngaro, radicado en los Estados Unidos. No es una obra que perfile una personalidad, tanto como destaca una sinceridad altamente conmovedora. Especialmente en la escritura coral. De ésta cabe destacar los trozos a capella, como los más logrados. El texto de Paul Claudel encuentra un excelente vehículo en la presente partitura. Edición De Santis, Roma.

—“The two Enchantments of Li-Tai Pe”, escena lírica para barítono y pequeña orquesta, de Antal Dorati. Esta obra se rige por un pentatonismo tonal y politonal, muy a propósito de las palabras de Béla Balázs. Lo principal en esta obra, de proporciones modestas, es un cierto lirismo de inspiración oriental. A ratos tierno y conmovedor.

G. B. SCH.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI). N.os 9-10 (68-9). Paul Kletzki. / Sobre Strawinsky. / En pocas palabras... / Los mejores discos. / Principales Festivales. / Artistas en acción. / In aller Kuerze. / Digest in English.

BAAIOT. Año I, Nº 1. Notas de un año de Universidad. / Por una posición del escritor / Sobre interpretación de la historia. / Una pesadilla para el futuro. / El ballet de la paz. / Ha pasado un hombre. / Apuntes sobre el Arte y los sentimientos estéticos. / Ante tres escritores.

BOLETÍN. Comisión Nac. Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 3. Guillermo Francovich y los Proyectos Principales de la UNESCO. / Actividades de la Juventud. / Los proyectos principales. / Concentración y prioridad en la Labor Educativa. / Exposición. / VIII Reunión Panamericana de Cartografía. / Musicales. / Libros y Publicaciones. / Seminario Interamericano sobre planeamiento Integral de la Educación. / Programas de Becas de la OEA.

BOLETÍN. Comisión Nac. Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 4. La Biblioteca Escolar Primaria. / Bibliotecas para los Miembros Jóvenes de la Comunidad. / Centro Internacional de Periodismo. / Actividades de la UNESCO. / Exposiciones. / Notas sobre el Curso (I). / Sociedad Cubana de Filosofía. / Libros y Publicaciones. / Musicales. / Culturas en vías de desaparición.

BOLETÍN. Comisión Nac. Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 5. El proyecto Principal de la UNESCO sobre apreciación mutua de los valores culturales del Oriente y del Occidente. / El Centro Latinoamericano de Documentación sobre Actividades de la Juventud. / Edu-

cación: Revista de orientación pedagógica. / Exposiciones. / Sociedad Cubana de Filosofía. / Libros y publicaciones. / Musicales. / Décimo aniversario de la adopción de la Declaración Universal de Derechos Humanos. / Actividades de la UNESCO.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radiotelevisora Nac. de Colombia, Nº 167. Venezuela. / En torno al Agon de Strawinsky. / El problema del gesto. / Opera. / La Música China. / La cultura musical en Colombia. / Radioteatro.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radiotelevisora Nac. de Colombia, Nº 168. Singularidades del 20 de julio. / Trayectoria de la música en Chile. / Radioteatro. / La vida musical. / Opera. / Programas de radio. / Eichendorff y los grandes lideristas. / De la cultura musical en Colombia. / Cándido. / Televideo.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radiotelevisora Nac. de Colombia, Nº 169. El artista como creador, intérprete y maestro. / El ballet de San Francisco. / Radioteatro. / Conmemoración de Santa Clara. / Opera. / Dostoiewsky y la Rusia de hoy. / La dama de las Camelias. / Una programación Selecta.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA, Nº 5. A propósito del Pentafonismo Anhemotónico. / Concursos. / Conferencias. / Discos. / Estrenos en Nueva York. / Festivales. / Joyas de la Música. / Libros. / Premios. / Resumen de noticias de América. / Resumen de noticias de otros Continentes.

BOLÍVAR, Nº 49. La contribución del Creacionismo y sus fundamentos americanos. / Vitalogía. / Mallo: un favorito criollo de los tiempos Goyescos. / El novelista José Luis Castro Puche. / Bi-

bliotecas coloniales de Venezuela. / Lo que vi en Copán. / Poesía. / Cuento. / Documentos. / Notas. / Bibliografía.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 205. Turandot o el Oriente con El Bel Canto. / La Orquesta Filarmónica de Nueva York. / Crítica de Conciertos. / Los Conciertos de Ernst Ansermet. / El Concierto Referéndum en París. / Discos. / Panorama del Quinteto Instrumental. / Ballet Nacional de Chile. / Discos.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 206. "Madama Butterfly". / La Filarmónica de Nueva York. / Amigos de la Música. / Mozart al estilo Bernstein. / El "Ballet" de Keita Fodeba. / Ansermet, con la Sinfónica Nacional. / Ubicación estética de Brahms. / La Sociedad Coral de Huddersfield. / Homenaje a Gustavo Samazeuilh. / Discos.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 207. Sir Thomas, músico y humorista. / El Disco de Plata. / Crítica de Conciertos. / Spivak en Obras de Debussy. / Discos. / "Aida" o "el primer Verdi" y "el último Verdi".

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 208. La Temporada Lírica. / Crítica de Conciertos. / Del Festival Internacional de la Danza. / Es el momento. / Discos. / Homenaje a Gabriel Pierné.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 3. La Conferencia de Comisiones Nacionales Arabes. / Los Centros Regionales de Cooperación Científica. / Becas de Estudio y de Viaje de la UNESCO. / Problemas de las Zonas Tropicales Húmedas.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 4. El Proyecto Principal Oriente-Occidente: Principios Directores. / La Ense-

ñanza Relativa a las Naciones Unidas. / Estudios sobre el Problema Racial.

CLAVE. Nº 28, mayo de 1958. "The Rake's Progress". / El Royal Ballet Británico. / Problemas del piano. / Lauro Ayestarán. / El Conservatorio Nacional de Música. / La Temporada Lírica. / Juventudes Musicales del Uruguay. / Luis Campodónico en París. / El Ballet de Chile. / César Cortinas - Vida y Obra.

CUADERNOS. Nº 29. La metamorfosis de los Dioses. / Misión y deber del escritor contemporáneo. / Los problemas de la lengua castellana. / Moctezuma y la "Eneida Mexicana". / El archivo de Rubén Darío en España. / Los "Demonios" de Dostoievsky. / Los jóvenes novelistas españoles: Manuel Lamana. / La familia hispana en la familia universal (II). / Las palabras del can moribundo. / Máximo Gorki. / Páginas sobre el Bolchevismo. / Ardides de la propaganda en Estados Unidos. / Consistencia de Guatemala. / Puerto Rico y Honduras en el panorama político del Caribe. / Recorriendo Brazzaville. / Adiós a Arturo Barea. / El arte dramático en Estados Unidos. / La exposición "Arte y Libertad" en México.

CUADERNOS DE ARTE Y POESÍA. Nº 7. Autobiografía lírica. / El Arte social de Diego de Rivera. / Historia de Mujeres. / La Creación Artística. / Sonetos del mal tiempo y otros poemas. / Sonetos Ecuatorianos.

ESTUDIOS AMERICANOS. Vol. XIV, N.ºs 73-74. Los grandes cronistas de Indias. / La Educación Inkaica. / Menéndez Pelayo y la hispanidad. / Problemas de la integración racial. / Formación del universitario. / Brasil estrenará Capital. / Unamuno y los poetas hispano-

americanos. / Año IV de la Bienal de Sao Paulo. / Experiencias e impresiones de un curso en Yale. / El americanismo en Suecia durante los últimos años. / El doce de Octubre en Sevilla. / El XV Curso de la Universidad de Santa María de La Rábida.

FICHERO. Nº 1. Poema "La Joven asesina". / Un ejemplo. / Escultura moderna. / El teatro independiente. / Roberto Arlt, al día. / Alfredo de Vincenzo. / El llanto. / Cuatro escritores. / El Lanto. / Recortes. / Mesa de novedades.

GACETA DE LA UNIVERSIDAD. Vol. V, Nº 22. Cursos sobre Radioisótopos. / Breves. / Nuevas publicaciones universitarias. / Profesores e investigadores de tiempo completo y de medio tiempo, en la UNAM. / Radio Universidad de México.

GACETA DE LA UNIVERSIDAD. Vol. V, Nº 25. Tercera Asamblea de Universidades Latinoamericanas. / Nuevas Publicaciones Universitarias. / Profesores e investigadores de tiempo completo y de medio tiempo en la UNAM. / Radio Universidad de México.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA. Nº 126. El Modernismo Literario. / Vida Municipal de un pueblo del Llano. / El Tabloide. / La Barba Bermeja. / Acento Nacional de la Obra de Juan Vicente Lecuna. / Las bases coloniales de la historia de Venezuela. / Mural de la soledad. / A tu lado. / La casa. / La vivienda rural de Barlovento. / Estilo Kolla: Suelo y Poblador. / La aventura del Arte. / Jesús de Galíndez: un hombre libre. / Sección bibliográfica.

RITMO. Año XXVIII, Nº 293. La Orquesta Nacional Juvenil de la Gran Bretaña. / Música para bailar. / Una ópera inspiradora de "Aída". / Un monumen-

to a Enrique Granados. / Markevitch dirige una sinfonía de Gounod. / "Le Foy". / En el 75 aniversario de la muerte de Wagner.

RITMO. Año XXVIII, Nº 294. El 50º del Palacio de la Música. / Manuel Quiroga. / La Música en la ciudad. / 2 ciclos de conferencias. / Los Casadesus. / Preludio Musical. / Tres conciertos de la Nacional. / El Mundial de Bruselas.

ARTE MUSICAL. Año XXVII, Nº 1. Saudades de Ravel. / Recordacao de Ravel. / Ravel e Debussy. / Albert Roussel. / Conversa con Albert Roussel. / O valor humano da Cultura Musical. / Giovanni Battista Lulli. / Uma obra de F. Lopes Graca. / Discografia da moderna música francesa. / Noticiario. / Crítica.

BULLETTINO DELL'ACCADAMIA CHIGIANA. Año XI, Nº 2. Vito Frazzi. / "Le Quintete Chigiano et L'Argentine. / Concorsi Internazionale. / Attività dei "Chigianisti". / In Biblioteca. / Edizioni dell'Accademia Chigiana.

GAZETA MUSICAL. Año VIII, Nº 87. Há quarenta años morria Claude Debussy. / Perfil literário de Teixeira-Gomes. / Novos aspectos musicais: Dos autos de Gil Vicente. / Os Painéis de Nuno Gonçalves. / Ensaio de una definicao da Arte. / Historia de Psicologia e Arte. / Teatro. / Livros. / Linema. / Opera. / Concertos. / Bailado.

GAZETA MUSICAL. Año VIII, Nº 86. Uma Cidade Latina de feição mediterrânica. / Tocar de cor. / O sentido do tempo na poesia de Cesário Verde. / A imitacao dos dias. / Histórica Psicologia e Arte. / Obras recentes de Darius Milhaud. / Aspectos Musicais, Dos Autos de Gil Vicente. / Gravura, uma cooperativa. / Livros. / Cinema. / Teatro. / Concertos.

GAZETA MUSICAL. Año VIII, Nº 88. Presen-
ca de Viana da Mota. / Notas Litera-
rias. / Juan Ramón Jiménez. / Uma
nova obra de Pierre Boulez. / Valores.
/ Notas à margem de uma "Lembran-
ça". / Um falsario de poesia. / Cinema.
/ Teatro. / Livros. / Opera. / Con-
certos. / Bailado. / Exposições. / O 2º
Festival Gulbenkian de Música.

MIDWEST FOLKORE. Vol. VIII. Nº 1. Puer-
to Rican Children's Songs in New
York / West Virginia Ghost Stories. /
Five Ghost Tales from Boyle County,
Kentucky. / The Ruby Princess: A
Kashmir Folk-Tale. / Book Reviews.

MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 61. Voeux. /
Lettres, notes et dialogues. / Le chant
schola-assemblée. / La revision du cri-
tère historique dans le problèmes de la
musique d'église. / Chant e commu-
nion. / Beata es Virgo Maria. / Des
Complies en Français. / Commentaires
des pièces. / Bibliographie. / Disco-
graphie.

MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 62. Lettres, no-
tes et dialogue. / L'Encyclique "Musicae
sacrae disciplina", texte et com-
mentaire. / Pâques et le Temps pascal
dans la liturgie paroissiale. / Carême et
Pâques. / Commentaires des pièces. /
Bibliographie. / Discographie.

MUSICAL COURRIER. Vol. VLVII, Nº 4.
Nothing but the news. / The listener
always knows it is Kondorossy. / De-
sign for Figaro. / New York Concert
and Opera Beat. / The National Scene.
/ The International Scene. / Here
and there. / Up and down the Guild
Keyboard. / Book Reviews. / The
Dance.

MUSICAL COURRIER. Vol. CLVIII, Nº 1.
Nothing but the News. / Science and

the Pianist. / Robert Mueller peripa-
tetic pianist. / Here and there. / Re-
view of recorded music. / The Inter-
national Scene. / School News. / Pu-
blishers' Mart. / The Dance.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 44, Nº 5.
Bulletin Board. / Worth Looking into.
/ Awards and Competitions. / Adver-
tisers Index. / Purposes and Goals of
Music Education in 1958. / Elected at
Los Angeles. / For the Good of the Or-
der. / The State of Music Education. /
How Super Is Your Supervision?. / Col-
legiate Newsletter. / The Silent Ins-
tructor. / Why violin techniques won't
work on cello?. / They say these are
Good. / The Changing Scene. / New
Books. / From the Editor's Album.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 44, Nº 6.
Bulletin Board. / Worth looking into. /
Student Members Chapters. / What is
Music For?. / Music Looks Forward. /
For the Good of the Order. / U. S. Mu-
sic Educator Abroad. / Clarinet Story.
/ Why not study in Europe. / Music
Merchant Convention. / Intonation
and Blend in the A Cappella Choir. /
New Books. / The changing Scene. /
The Business of the MENC. 1958.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 3. Chicago
Symphony Orchestra. / London. / At
the Metropolitan. / Musical Notes. /
Music on the air. / Cleveland. / Pitts-
burgh. / Music and Drama in St. Louis.
/ Chicago. / Keyed to the National
Guild. / Chicago Conservatory News.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 5. Chicago
Symphony Orchestra. / London. / Ra-
vinia Park Festival Opens July 1. / Mu-
sical Notes. / Music on the Air. / Mu-
Phi Epsilon Completes 34th Biennial
Convention Plans. / Music and Drama
in St. Louis. / Capacity Audience Ap-

plauds Casals Festival Opening Concert. / Cleveland. / Kansas City. / Chicago. / Do-Re-Mi. / Keyed to the National Guild. / Chicago Conservatory News. / Periscopics.

of Memorial Plaque to John Christopher Smith. / The Performance of Bach's Church Cantatas. / Broadcast Music. / Book Reviews. / New Organ Music reviewed.

STUDIES IN CHEREMIS. Vol. 6. "It" Gaems. / Individual Competition. / Team Play. / Partners. / Rhythmic and Dramatic Games. / Practical Jokes. / Unclassified or Unidentified. / Finder List. / Bibliography.

THE MUSICAL TIMES. July, 1958, Nº 1.385. Dame Ethel Smyth. / Robert Newman and the Promenade Concerts. / Composers. Performers and Interpreters. / Purcell and Monteverdi. / The Performance of Bach's Church Cantatas. / Opera at Covent Garden and Glydebourne. / Broadcast Music. / Book Reviews. / New Music reviewed.

THE CANADIAN MUSIC JOURNAL. Vol. 11, Nº 3. Music in Canadian Universities. / Elementary Music Education the European Approach. / The Failure of Music Appreciation. / Edward Johnson. / Perspectives. / New Records. / New Music. / Books.

ATTIVITA' CONCERTISTICA. Società, Italiana Música Contemporánea. Ctagione, 1957-58.

THE MUSICAL TIMES. June, 1958, Nº 1.384. English Royal Music-Lovers and their Library, 1600-1900. / Maria Malibran. / Resounding Brass. / Unveiling

ACTIVITES MUSICALES. 119 ANNEE. Nº 96.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA HABANA. Temporada de 1958.