



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:

SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:

MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIX

Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1965

Nº 94

S U M A R I O

EDITORIAL	3
FERNANDO GARCIA: Enrique Arancibia, Músico Desconocido	5
AURELIO DE LA VEGA: En Torno a la Música Electrónica	29
ALEC ROBERTSON: Música Religiosa Inglesa	43
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. iv LOS BAILES FESTIVOS	51
COLABORAN EN ESTE NUMERO	85
CRONICA:	
Temporada de Primavera y otras actividades de la Orquesta Sinfónica de Chile	86
Conciertos de Cámara	88
Giras al Sur del País	90
Orquesta Sinfónica Infantil de La Serena	91
Entrevista al compositor norteamericano Roger Sessions	94
APLICACION DEL FOLKLORE A LA MUSICA RELIGIOSA (FORO)	96
NOTICIAS	103
NOTAS DEL EXTRANJERO	110
HEMOS LEIDO	112
INDICES DE NUMEROS Y ARTICULOS PUBLICADOS EN 1965	114

EDITORIAL

XXV ANIVERSARIO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

La vida musical chilena en estos últimos tiempos ha entrado en una serie de recordaciones que son consecuencia de que, muy pronto, conmemoraremos medio siglo del impulso básico que significó la fundación en 1917 de la Sociedad Bach. Medio siglo de inmenso crecimiento, jalonado por una serie de fundaciones que, unas tras otra, han ido llegando a la mayor edad. Después de conmemorarse la creación de la primera Facultad de Bellas Artes y luego después del Instituto Secundario, de las revistas musicales y de la nuestra actual, correspondió este año mirar retrospectivamente el establecimiento del IEM, entidad que, ahora podemos decirlo con auténtico orgullo, constituye una de las iniciativas más originales que haya establecido un país, como se dijo al inaugurarlo: "fundada en la sólida perspectiva que solamente pueden abrir las leyes constitucionales de una nación".

Veinticinco años han transcurrido desde los azarosos días en que, músicos de todos los campos y especialidades, luchábamos por que la Ley que crearía el Instituto fuera aprobada y luego promulgada. En una reseña de esta revista aparecida hace cinco años, al enterarse los cuatro lustros de vida de la institución, se detalló con precisión documentada la difícil evolución que nos hizo llegar al Parlamento y, luego, los debates habidos en él y las dificultades posteriores, hasta que el Instituto quedó definitivamente centrado allí donde en verdad había nacido: en la Universidad de Chile, su promotora y verdadera creadora. Los 25 años que ahora se recuerdan ya no son años de dificultades solamente, sino de realizaciones, y si ponemos en una balanza los tropezos que en algunos momentos encontró el Instituto en su camino y la obra cumplida, el peso de esta última es tan grande y tan fundamental, que lo que antes parecía un sueño irrealizable es hoy el pan de cada día.

Hemos tenido la suerte de ver fundadas, con carácter estable, las organizaciones de conciertos que Chile, necesitaba y, en lo que toca a espectáculos, la creación en el país del arte de la danza que antes de la existencia del Instituto existía apenas insinuado. Lo que no ha sido posible realizar, las presentaciones de ópera, costosísimas y exigiendo un teatro propio, continúa como una meta indispensable en un futuro no lejano. Detallar el contenido de las 24 Temporadas Oficiales ofrecidas al público y el enorme número de series de conciertos sinfónicos y de cámara presentados en estos 25 años, en todos los niveles de público, tanto en teatros como al aire libre, llenaría de seguro un número completo de esta revista. Igual cosa ocurre con la lista de los directores y solistas que han actuado junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, o, tratándose de estos últimos, en conciertos individuales. También requeriría largo espacio reseñar las actividades de los conjuntos estables de cámara, cuyo centro han sido los tres cuartetos con que sucesivamente ha contado el Instituto. Nuestra Orquesta Sinfónica con sus directores titulares, Armando Carvajal, primero, y luego, Víctor Tevah, más la colaboración de jóvenes maestros que se han revelado en los últimos años, tales como Agustín Culléll

y Juan Pablo Izquierdo, ha cumplido una labor de incalculable valor al darnos a conocer no sólo el repertorio clásico y el usual de los conciertos sinfónicos, sino que una gran parte de las obras principales de la música contemporánea universal y, prácticamente, todo el repertorio de la música chilena. En este panorama de conciertos debe destacarse la actuación del Coro Universitario que, fundado como institución independiente por Mario Baeza en 1945, pasó luego a integrar los conjuntos del Instituto, alcanzando notable desarrollo bajo la dirección de Marco Dusi.

Hemos dicho al comenzar que el IEM estableció en Chile definitivamente el cultivo de la danza. La llegada al país de tres miembros del ya históricamente famoso Ballet Jooss: Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pecht significó la fundación no sólo de una escuela relacionada con la tendencia del maestro alemán, sino que la revelación de que Chile, siguiendo sus enseñanzas, podía llegar a tener una entidad como el actual Ballet Nacional de justa fama dentro y fuera del país. Ernst Uthoff ha sido el héroe de esta cruzada.

Motivo de legítimo orgullo para el IEM es lo que ha hecho hasta el presente en favor de la música nacional, al crear el sistema de Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena y al hacer en proporción menor algunas ediciones y grabaciones comerciales de ella. En el campo referido queda todavía la importantísima meta de dar verdadera jerarquía a lo que nuestros compositores han producido en el pasado y producen hoy día. El arte nacional está aún subestimado entre otras causas por la acción sistemática de la radiotelefonía chilena que, al no tener otros fines que el comercio, ha obrado en el país como valla inexpugnable contra la divulgación musical. El Instituto ha realizado transmisiones de sus conciertos, directa y diferidas en grabaciones, pero esta acción es apenas una tarjeta de visita en el océano de mediocridad que se irradiaba a toda hora.

Finalmente, como fue señalado también hace algunos años, el Instituto fue el creador de la presente Revista Musical Chilena, que continuó la serie de publicaciones que habíamos ido teniendo a lo largo de los años, desde la revista "Aulos" aparecida en 1927.

Recordar pues, los 25 años de labor del IEM es echar una mirada hacia el período más fecundo de nuestra historia musical: nunca hubo antes tantos conciertos y tan sostenido trabajo; nunca se cubrió en la vida musical un campo más extenso; nunca antes se extendió por el país el cultivo de la música como lo ha hecho el Instituto a través de sus giras a las provincias, ni nos conectamos con el extranjero en términos de igualdad como lo hemos hecho en este último cuarto de siglo, en que pudimos presentar realizaciones a la misma altura que los países musicalmente más avanzados. Como es de público conocimiento, el Instituto ha estado dirigido primeramente por el que esto firma, luego por personalidades tan destacadas como Vicente Salas Viú, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra y León Schidlowsky su actual jefe.

DOMINGO SANTA CRUZ.

ENRIQUE ARANCIBIA, MUSICO DESCONOCIDO

por

Fernando García

En 1964, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales abrió en el Conservatorio Nacional de Música un Seminario, a cargo del profesor Vicente Salas Viu, para el estudio y la investigación de diversos aspectos en la Historia de la Música Chilena. El Seminario de 1964 se consagró a la revisión y ampliación de los conocimientos existentes sobre el desarrollo de la creación musical en Chile durante los años de transición del Siglo XIX al XX.

Fruto del trabajo cumplido por el Seminario de Historia de la Música Chilena fue la reunión de un copioso archivo sobre las actividades musicales y la obra de compositores e intérpretes chilenos en aquel periodo, más una serie de monografías, a cargo de los alumnos participantes, que amplían sustancialmente la información y el criterio formados con anterioridad sobre los valores de aquella época y su significado en la evolución de la música artística de Chile.

Las monografías a que aludimos se irán publicando en una serie de "Documentos para la Historia de la Música en Chile". La "Revista Musical Chilena" se complace con la publicación de la primera de estas monografías, trabajo de investigación cumplido en el Seminario de Historia de la Música Chilena por don Fernando García.

*
* *
*

Al hacer el estudio de la obra de un compositor, no siempre es posible contar, además de con los manuscritos definitivos de sus obras, con los borradores y apuntes de ellas. Nosotros hemos tenido esa fortuna al analizar la producción de Enrique Arancibia Basterrica, eminente médico y hasta ahora desconocido compositor. También pudimos conversar con familiares y amigos suyos, lo que nos ha permitido formar una idea clara de su personalidad.

Enrique Arancibia nació en Talca el 26 de octubre de 1875 y murió en Santiago el 5 de marzo de 1945. Sus primeros estudios musicales los hizo en su ciudad natal, al igual que varios de sus hermanos. Junto a su familia se trasladó luego a la capital donde siguió sus estudios de violoncello, primero con Arturo Hüguel¹ y después con Michel Penha², y comenzó los

¹Cellista, Director de orquesta y compositor alemán nacido en Würzburg, Baviera, en 1852 y muerto en nuestra capital a la edad de 101 años. Llegó primero a Brasil contratado por la Corte del Rey Pedro, el que, en señal de agradecimiento, le regaló un reloj de oro y una batuta, que se conserva en poder de la familia. Se trasladó a Chile por insinuación de un señor Cousiño. Aquí rea-

lizó una importante labor como profesor de cello, concertista y director de orquesta. Arturo Hüguel es el padre de Raúl Hüguel, notable pianista y compositor chileno.

²Cellista holandés que durante su estada en Chile realizó una fructífera labor como profesor y concertista. Junto al pianista Julio Rossel y al violinista Armando Carvajal formó el "Trío Penha".

de composición con Doménico Brescia³. En Santiago ingresó a la Escuela de Medicina, estudios que hizo simultáneamente con los de música. Por razones familiares y por presión del medio social a que pertenecía, debió dejar a un lado su primitiva idea de abandonar la medicina y dedicarse por entero a la música. Se recibió de médico en 1900.

El gran número de partituras y libros que dejó al morir indican que era un hombre de gran inquietud y vasta cultura. De esta biblioteca no estaban ausentes los compositores chilenos, con algunos de los cuales mantenía íntima amistad, como con Pedro Humberto Allende o Alfonso Leng. Este último, "fraternalmente", dedicó a Pedro Prado y al Dr. Enrique Arancibia su poema sinfónico "La Muerte de Alsino".

Obras de los siguientes compositores chilenos o extranjeros avecindados en Chile figuraban en la biblioteca de Arancibia: Adolfo Allende, Pedro Humberto Allende, Aníbal Aracena Infanta, René Amengual, Constant Becker⁴, Próspero Bisquertt, Doménico Brescia, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Samuel Negrete, Francesco Piccione, Domingo Santa Cruz, Andrés Steinfort, Enrique Soro, Jorge Urrutia y otros. Algunas de estas obras se hallan manuscritas. Es útil señalar que la posición estética de varios de estos autores nada tenía que ver con el pensamiento de Enrique Arancibia; por tanto, la presencia de ellos en su biblioteca respondía al interés que éste tenía por la música en Chile más allá de puntos de vista subjetivos.

Un documento muy significativo en ese mismo aspecto es una carta que dirigió a Domingo Santa Cruz con oportunidad del estreno, en 1932, del Cuarteto N° 1 para cuerdas de este último, escrito en 1930. En ella le manifiesta su profundo desacuerdo con la estética de Santa Cruz; pero, al mismo tiempo, le felicita por la seriedad musical con que trabaja y por el alto significado que tiene para la música chilena la presentación de un cuarteto de cuerdas de un autor nacional. Esta carta la conserva el destinatario.

Domingo Santa Cruz, en su artículo "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach" (Revista Musical Chilena, verano 1950-1951), a propósito de una serie de conciertos ofrecidos por dicha sociedad y que el "oficialismo" pretendió ignorar, se refiere al interés con que Enrique Arancibia, entre otros, seguía el desarrollo musical del país.

Sus amplios conocimientos y gran cultura musical no sólo los logró Arancibia de los escritos o de sus maestros, sino de una práctica activa, haciendo música de cámara desde muy temprano en Talca, en casa de sus padres, y luego en Santiago, en casa de la familia; esto, hasta 1906.

³Compositor nacido y formado en Italia. Vino a Chile, contratado, en 1892. Vivió aquí hasta 1900, año en que partió a Ecuador. Actuó en nuestro país como profesor y llegó a ocupar el cargo de Subdirector del Conservatorio Nacional, del que era profesor de Armonía desde 1898. Entre los papeles de Enrique Arancibia se conserva un manuscrito de "mazurka per violino y piano" de Brescia.

⁴No hemos podido establecer exactamente la identidad de Constant Becker, de quien hemos encontrado dos obras manuscritas y firmadas por él: "Impromptu, pour violoncelle et harpe", cuya parte de cello tiene indicaciones de ejecución e incluso una corrección, y "Melancolie, Romance pour violoncelle" con acompañamiento de piano. La parte del instrumento solista también tiene claros indicios de haber sido interpretada.

Su nombre figura en un diploma otorgado a la Academia Musical Beethoven por la Liga Protectora de Estudiantes, el 8 de octubre de 1893, diploma que se mantiene en poder de la familia y en el que se lee lo siguiente:

OCTUBRE 8 DE 1893

LA LIGA PROTECTORA DE ESTUDIANTES POBRES

A LA

ACADEMIA MUSICAL BEETHOVEN

MAESTRO DIRECTOR: SEÑOR ORTIZ DE ZARATE

Señores Arancibia, Onofre
Arancibia, Lorenzo
Arancibia, Enrique
Arancibia, Manuel
Araya, Víctor
Bahamondes, Francisco
Bennett, Carlos
Brockmann, Mauricio
Bunster, Eduardo
Elgart, Ernesto
Fuenzalida, Ignacio
Gumucio, Prudencio
Herrera, Ricardo
Lagarigue, Alberto
Manzano, Jorge

Señores Penjean, Arturo
Pérez de Arce, Guillermo
Roger, Armando
Stüven, Liborio
Silva C., Carlos
Ugarte, Isaac
Valenzuela, Alberto
Valenzuela, Roberto
Valenzuela, Max
Valenzuela, Aurelio
Valenzuela, Alejo
Valenzuela, Mariana
Valdivieso, Eduardo
Zaldívar, Roberto
Zuasnábar, Eleodoro⁵.

Es necesario señalar, para comprender el ambiente familiar en que se desarrolló el compositor que estudiamos, que la Orquesta de la Academia Musical Beethoven funcionaba en casa de una tía de Enrique Arancibia y que un alto porcentaje de los integrantes del conjunto eran parientes cercanos, incluso figuran en la lista tres hermanos de él.

Posteriormente, en su casa y en forma semanal, se hacía música de cámara. Hacia 1907, tocaba cello en sus veladas junto a Carlos Silva Cruz, (violín), y Pedro Humberto Allende (violín), entre otros. Su gran amistad con Allende fue de gran provecho para su desarrollo, pues trabajó composición con él. A menudo hacía mención de la claridad expositiva del maestro. En torno a 1914 ó 1915, siempre en el hogar del doctor Enrique Arancibia, actuaba un trío formado por el dueño de casa (cello), Daniel García Guerrero (piano) y Aquiles Landoff (violín). Desde 1915 en adelante, o poco después participan haciendo música de cámara, Werner Fischer (violín), quien llevaba a sus alumnos del Conservatorio para practicar, Julio

⁵Eugenio Pereira Salas en su libro "Historia de la Música en Chile" (1850-1900), se refiere a la Academia Musical Beethoven y

en la nómina que da, aparecen, además de las personas arriba mencionadas, los señores Ernesto Ugarte y Eduardo Valenzuela.

Rossel (piano) y, ya más tarde, Luis Mutschler (violín). Se fueron incorporando después a estas veladas músicos como Raúl Martínez (viola), por entonces un joven alumno de Werner Fischer, Brisenius (violín), Arturo Jenkins (violín), Ella Betzhold (piano), Enrique Kleinmann (violín), Jaime Cherniak (violín), recién llegado a Chile y también alumnos de Werner Fischer. La literatura interpretada era especialmente la de los clásicos y románticos.

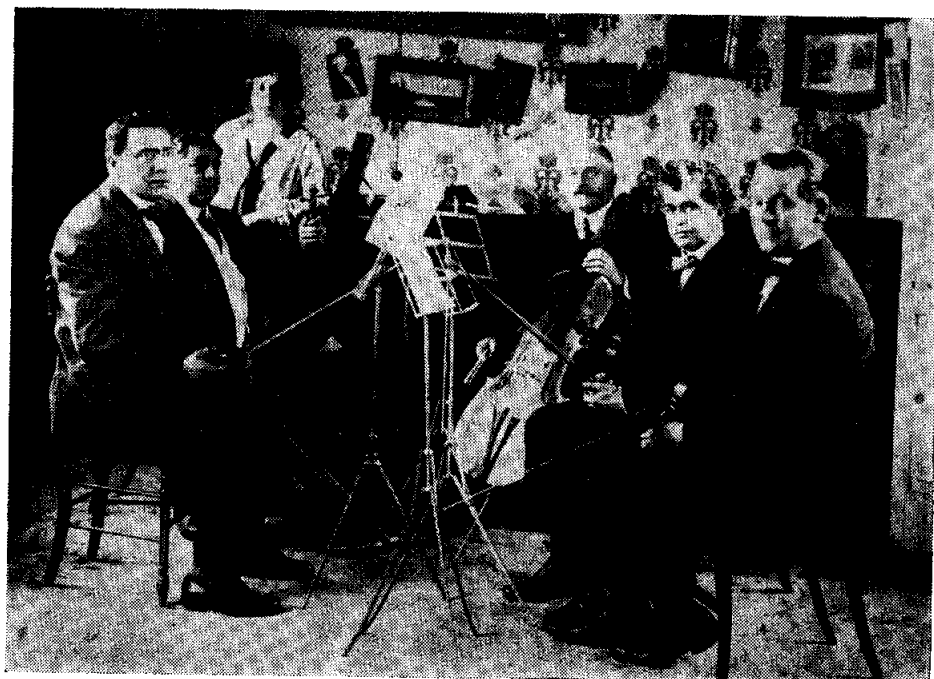
Enrique Arancibia era un buen cellista, lo que ocultaba con su singular modestia, y en su amplio repertorio figuraban desde los barrocos hasta los compositores postimpresionistas, como se puede constatar por las partituras para cello y piano y cello solo de su abundante y completa biblioteca. Sus actuaciones públicas como instrumentista estuvieron limitadas a su participación en conjuntos de aficionados, como se ha señalado más arriba, y en algunas oportunidades en conciertos de cierta trascendencia para la vida musical santiaguina, como aquél a que hace referencia en la antigua Revista Musical (año 2, Nº 12, diciembre de 1921), en la que aparece un comentario a propósito del estreno de una "Misa para coros y orquesta" de Marta Canales que fue dirigido por Armando Carvajal. Figura aquí la nómina de los integrantes del Coro y de la heterogénea orquesta. En la fila de cellos, constituida por cinco instrumentistas, aparecen los nombres de Alfonso Leng y Enrique Arancibia, volviendo a quedar en claro la inquietud que sentía por la música nacional, con la cual estaba siempre dispuesto a colaborar mientras sus múltiples obligaciones se lo permitieran.

Sus conocimientos de piano no eran muchos; sin embargo, gustaba de tocar en ese instrumento obras de los clásicos y románticos, en especial las Sonatas de Beethoven y la obra pianística de Schubert y Schumann; de estos últimos se complacía también en leer los lieder. Esto no quiere decir que en su biblioteca no figuraran obras de autores posteriores o anteriores.

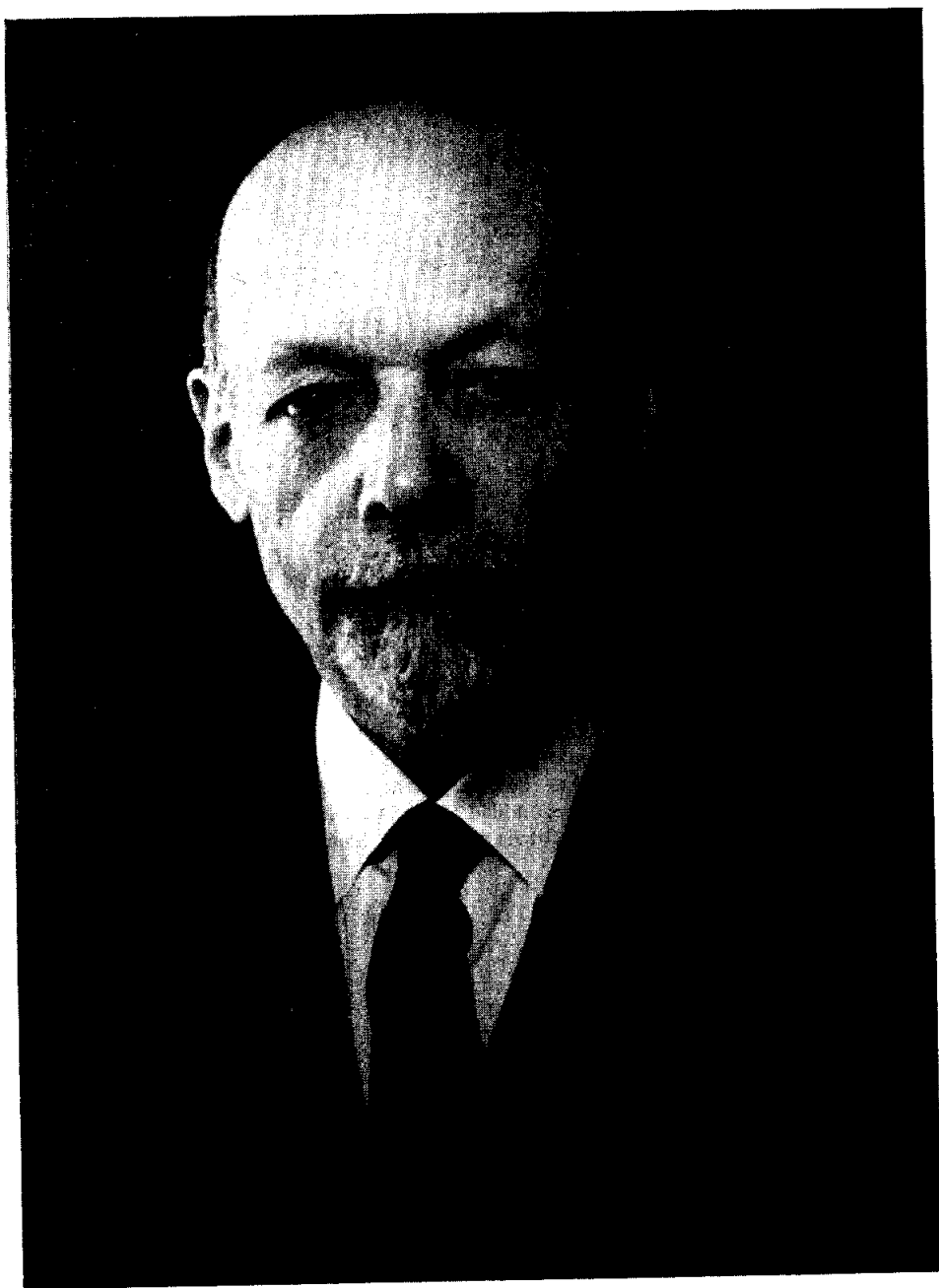
Todo lo antes dicho respecto de su actividad dentro de la música de cámara adquirirá relieve cuando se hable de la producción de Enrique Arancibia, ya que lo más importante de ésta, y casi exclusivamente, se encuentra en las expresiones musicales de cámara.

De acuerdo a los antecedentes que se tienen, su biblioteca y el juicio de quienes lo conocieron, sentía especial admiración por los barrocos (en particular Bach, Haendel y los italianos), los preclásicos franceses, italianos y centroeuropeos; los clásicos (Mozart y Haydn), Beethoven, los románticos (Schubert, Schumann, etc.) y otras escuelas de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Ello es también interesante para juzgar su obra de compositor.

La posibilidad que se ha tenido de estudiar algunos de sus cuadernos de trabajo como alumno de Brescia, de los cuales se han conservado cuatro, nos indica no sólo la completa y sistemática preparación teórica que obtuvo Enrique Arancibia en armonía, contrapunto y fuga, sino también para demostrar que, a finales del siglo pasado, era posible en nuestro país obtener una formación musical eficiente en manos de los numerosos músicos italianos acaudalados en Chile, gracias a la capacidad económica de la nación en ese entonces, dotada con un signo monetario de alta cotización internacional. Ello produjo un relativamente intenso desarrollo musical en Santiago y las provincias.



El "Cuarteto Chuchunco" trabajó sistemáticamente de 1913 a 1924 y en forma esporádica hasta 1927. Este conjunto, que se reunía en las casas de sus integrantes para hacer música, a veces se ampliaba con otras personas para interpretar obras mayores. En la foto aparecen, de izquierda a derecha: señor Montes de Oca, doctor Riveros, hija del doctor Riveros, M. Magrét (que reemplazaba en esa oportunidad al Dr. Arancibia), P. H. Allende y C. Isamitt (foto facilitada por Carlos Isamitt).



Don Enrique Arancibia

En un cuaderno, tomado al azar, "empezado en julio de 1899 y terminado en setiembre de 1889" (¿1899?), figuran abundantes ejercicios de las siguientes materias: retardos a cuatro voces; contrapunto a cuatro voces con cantus firmus en soprano, contralto, tenor y bajo; imitaciones a la octava inferior y superior, segunda superior, séptima inferior, quinta superior, cuarta inferior y tercera inferior (a tres voces); progresiones; fuga real (a dos y tres voces), y contrapunto doble. En otros cuadernos aparecen ejercicios de fuga real y tonal hasta a cuatro voces, estudios de forma, etc.

Revisando los apuntes de algunas composiciones, que se pueden rastrear desde los primeros bosquejos, se descubre que el compositor tenía sólidos conocimientos de bajo cifrado, lo que no debe extrañar ya que su formación la adquirió de un ilustre maestro italiano. Es decir, Enrique Arancibia recibió una formación bastante completa y que habría sido mayor si hubiera elegido la música como profesión y no como afición.

Hay otro factor que nos permite comprender, en gran medida, los sólidos conocimientos adquiridos por Enrique Arancibia en ciertos aspectos, en particular en la música de cámara. Este factor es, aparte de haber tocado preferentemente en conjuntos de esta especie, como ya se ha dicho, la enorme práctica que adquirió al hacer un sinnúmero de arreglos para las más diversas combinaciones instrumentales de cámara, ya fuera para las reuniones musicales en su casa o para las presentaciones que se hacían periódicamente a los trabajadores y enfermos del Hospital del Salvador, de cuyo servicio de Ginecología era jefe el Dr. Arancibia, o en otros lugares. Además de hacer arreglos y transcripciones, especialmente de música de ópera y pequeños trozos o partes de obras de Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, etc., hacía también reducciones para piano de otras obras. Es grande la cantidad de transcripciones y reducciones que han aparecido entre los manuscritos del compositor. También se puede establecer, por los papeles encontrados, que Arancibia copiaba música, sobre todo para cello y piano y para diversos conjuntos de cámara, que se utilizaba en las reuniones musicales o simplemente para su personal agrado como cellista. Todo lo anterior, evidentemente, contribuyó a su formación.

Hay que señalar que en las primeras obras aparece el nombre del autor e incluso en algunas se indica el número de opus. Esto ocurre, según parece, cuando aún no se había decidido definitivamente a dejar la idea de ser un profesional de la música. Luego, cuando abandona esta posibilidad, sus obras aparecen con seudónimos (B. Eolien, Loewin o Lewyn von Hölzer, H. Gal y H. Holander) o sin firma. La explicación de esto no sólo hay que buscarla en su modestia, sino en el hecho de que también, por haber convivido y hecho música con profesionales y por haberse formado con músicos como Brescia, Hüguet y Penha, en forma sería, comprendía que no era lo mismo ser un músico profesional que un aficionado a la música, aunque como él, tuviera una formación profesional.

Si se observa la producción de Enrique Arancibia, se acentúa la evidencia de su respeto hacia la música como profesión, mostrando él mismo una gran honradez en ese sentido, pues aborda sólo lo que sabe dominar completamente. De ahí que sus formas expresivas respondan exactamente a las posibilidades de los materiales musicales que elige y nunca se encuentre algo que indi-

que un divorcio entre lo que pretende y lo que obtiene, entre lo que se exige y lo que se puede exigir.

Una curiosa anécdota sirve para dibujar mejor las características ya señaladas de la personalidad de Arancibia:

Una conocida cantante popular recibió, en la radio donde actuaba, una carta firmada por Félix Vraiment. Sin dar mayores datos, le manifestaba encontrarse gravemente enfermo en un sanatorio y que el único momento de descanso a su dolor lo encontraba en la audición radial de la referida artista. Le pedía que opinara sobre una canción que le adjuntaba, recalcando que se la enviaba sólo para que le diera un juicio. A la cantante le interesó la canción y la presentó en una de sus próximas audiciones, al mismo tiempo hizo un llamado a los auditores y al misterioso personaje para que le enviara mayores datos sobre Félix Vraiment, o que éste se diera a conocer, agregando que haría todo lo posible para encontrarlo. Dos o tres días después apareció en el diario la defunción de Vraiment, resultando inútil ya su búsqueda.

La mencionada artista llegó a ser después hijastra de Enrique Arancibia. Pasado el tiempo tras de la muerte de éste, su segunda esposa, revisando los papeles dejados por él, encontró un borrador casi definitivo de la canción de Vraiment, pudiéndose establecer así que era aquel un personaje imaginado por Enrique Arancibia para ocultar su identidad. Esta obra, que figura en el catálogo con el nombre de "Canción" y que en un apunte aparece denominada "Canción en estilo popular", fue cantada por la misma artista que la dio a conocer por radio en una película del sello Columbia Picture: "El retorno del Capitán Blood". La canción la hemos encontrado también en una versión para piano con el nombre de "Canción", tercer trozo de la colección "Cuatro pequeñas piezas para piano".

*
* *
*

La obra de Enrique Arancibia es abundante, pasa de 120 composiciones: una para orquesta sinfónica, otra para orquesta de cuerdas y el resto para solistas o conjuntos de cámara.

Lo más considerable en cuanto a cantidad son las composiciones para piano. Se han podido encontrar 74 trozos completos para piano solo, además de algunas páginas sueltas, borradores y bosquejos incompletos de muchos otros, fuera de las obras compuestas por razones de estudio. Estos 74 trozos están agrupados en 15 colecciones diferentes y cuatro piezas sueltas. Las colecciones son:

1. "Pequeño poema romántico Op. N° 1, formado por cuatro trozos y fechado en marzo de 1897", "compuesto para piano por Enrique Arancibia B."
2. "Trozos para piano Op. 1 N° 2, compuesto por Enrique Arancibia B.", 6 piezas, posiblemente de 1897.
3. "Suite microscópica", 17 piezas de "E. A B." (iniciales del autor) que se encuentra incluida en un cuaderno "comenzado el 9 de enero de 1900".

4. Cuatro trozos para piano sin autor.
5. Dos trozos para piano de "E. A. B."
6. "Impresiones campesinas Op. 1 de E. A. B.", constituidas por tres trozos.
7. "Impresiones, piano a dos manos, por E. A. B.", formadas por cuatro piezas.
8. "Bagatelas, tres trozos para piano por E. A. B.". La primera fue publicada en 1918 en la Revista "Artes y Letras", bajo el título de "Canción antigua".
9. "Pequeño poema romántico, para piano por B. Eolien", serie de cinco piezas.
10. Dos piezas para piano de "H. Gal".
11. Cuatro pequeñas piezas para piano, sin autor.
12. "Humilde ofrenda, cuatro piezas para piano por Loewin von Hoelzer", la primera aparece firmada por "E. A. B." en una versión del "16 de julio de 1900".
13. "Cuatro piezas para piano", sin autor.
14. "Widmung, sechs kleine klavierstucke", de "Loewin von Hoelzer".
15. "Zwei klavierstucke von Löwin von Hölzer. Belobung".

De las 15 colecciones, sólo una tiene un sentido unitario, nos referimos a "Impresiones campesinas Op. 1", que se inspira en una temática de espíritu campestre.

Los cuatro trozos que no están incluidos en ninguna suite son los siguientes:

1. "Amargura", cuyo borrador se encuentra al respaldo de uno de los trozos de "Widmung", pero que no pertenece a esa colección.
2. "Tempo di valse", para piano, en Mi bemol mayor, sin autor.
3. "Allegro molto", para piano, en La menor, sin autor.
4. "Plegaria", que se encuentra en el mismo cuaderno de "E. A. B." que la "Suite Microscópica".

En la obra de piano de Enrique Arancibia se deben mencionar también:

1. "Vals Mignon para piano a cuatro manos", firmado por "E. A. B." y que se encuentra fechado en "Santiago, 23 de julio de 1900".
2. "Variaciones sobre un tema de Mozart", para dos pianos. Se encuentran terminadas 4 variaciones y una quinta figura incompleta en el borrador. No tiene autor ni fecha de composición.

Ha sido fácil determinar que las obras que figuran sin autor y aquellas que aparecen bajo los nombres de B. Eolien, Loewin von Hölzer y H. Gal, pertenecen a Enrique Arancibia, no sólo por su característico estilo, sino porque se han encontrado los bosquejos y borradores de esas obras desde los comienzos de su creación y porque algunos de ellos vuelven a aparecer en colecciones firmadas por Enrique Arancibia B. o bajo sus iniciales.

Dentro del estilo de la obra de piano de Enrique Arancibia se pueden determinar algunas constantes relativas que muy poco varían a lo largo de los años. Se mantiene siempre dentro de una escritura absolutamente pianí-

tica, siendo predominante el tratamiento armónico. Nace su estética de la obra de los románticos, particularmente de la pequeña pieza característica. Nunca aborda en el piano la gran forma; usa especialmente la forma canción, la variación o las formas de preludio. La "Suite Microscópica" que, como se ha dicho, data de 1900, tiene dos movimientos fugados el 4º y el 11º ("Fuguetta a dos voces" y "Fuguetta a tres voces"). También aparece un fugado en "Pequeño poema romántico" y en la tercera "Bagatela". Como se puede apreciar, para el compositor el fugado no es una forma expresiva apropiada para el piano y prefiere el uso armónico del instrumento. Las dos fuguetas de la "Suite Microscópica" se explican como consecuencia de los estudios de fuga que por entonces hacía con Brescia y el movimiento fugado, el último, del "Pequeño poema romántico", que es también bastante antiguo, se debe al carácter del trozo, que su autor llama "Serenidad". La fecha de composición de "Tres Bagatelas" se remonta asimismo, casi con certeza, a los primeros años del siglo. También usa en una forma excepcional, y especialmente en sus primeras obras, las formas de danza de la suite (minué, gavotta).

Es curioso constatar que Enrique Arancibia emplea a veces los mismos trozos en colecciones diferentes, que pueden estar incluso muy distantes en el tiempo. Por ejemplo, el segundo trozo de la "Suite Microscópica" (1900), "Imitando a Mozart", es igual, salvo muy leves modificaciones, al Nº 2 de "Humilde ofrenda", "A Mozart", que es de varios años más tarde. El caso de este trozo no constituye de ninguna manera una excepción; con otras quince piezas ocurre igual. Esto no hace sino demostrar el mantenimiento por el autor, en lo fundamental, de una misma línea estética y un lenguaje con escasas variaciones a lo largo de toda su vida. En todo caso se nota en las composiciones más tardías una mayor complejidad armónica y un uso más intenso de los procedimientos imitativos. Lo que no deja lugar a dudas es el hecho de que Enrique Arancibia siguió escribiendo hasta sus últimos días; esto se puede afirmar por las obras que dejó inconclusas, por obras completas, pero sin pasar en limpio, y por el testimonio de quienes convivieron con él hasta el fin.

Es útil hacer un análisis comparado entre "Pequeño poema romántico Op. 1, Nº 1", para piano y "Cuatro piezas para piano", por estar estas obras escritas en épocas distantes. La primera es de marzo de 1897 y la segunda, si bien no se puede determinar con exactitud la fecha de composición, es bastante posterior.

Veamos primero "Pequeño poema romántico Op. 1, Nº 1". Tiene cuatro partes: "Endecha", "¡Imposible! ¡Imposible!", "Juramento" y "La Soledad". Estas piezas poseen algunas características comunes: todas están escritas en tonalidad menor, las tres primeras en La menor, y la última en Do menor; son de carácter armónico, hay ausencia de modulaciones, presentan muy escaso uso de funciones secundarias; la línea melódica es consecuencia directa de la armonía; son rítmicamente binarias (4/4, 6/8, 2/2, 2/4); son agógicamente semejantes: andante dolente, moderato, grave, andante malinconico; son de longitud reducida: 21, 33, 28 y 47 compases, respectivamente.

Los cuatro trozos son formalmente estróficos, aunque irregulares, y responden a los siguientes esquemas: "Endecha", A-B, en que A es un conjunto perfectamente homogéneo y B una variante de A en cuyos últimos compases se resumen todos los elementos del trozo. "¡Imposible! ¡Imposible!", también

canción simple binaria, con una introducción y una sección conclusiva. "Juramento", A-B-A, en que A es un conjunto que sirve de introducción y de sección conclusiva y B es un período con una semifrase intercalada, de carácter cadencial, que tiene una leve intención imitativa. Aunque ésta es absolutamente rudimentaria, la destacamos como única en los cuatro trozos comentados. "La Soledad", A-B-A', en que A es una frase que se reitera al final con una coda agregada y B un período constituido por dos frases de seis compases que son seguidas por conjuntos de cinco y cuatro compases, respectivamente, de carácter cadencial.

De lo anterior se desprende que el autor consigue el interés formal de los trozos por la destrucción de la cuadratura, al intercalar conjuntos irregulares o asimétricos, y por la ampliación o contracción de los elementos de la frase. Esto se puede ver claramente al homologar los diferentes conjuntos. Es también interesante observar que, por la ausencia de modulaciones y el uso casi exclusivo de los acordes principales, a pesar de ser la obra en su totalidad eminentemente armónica, no es la armonía el elemento que juega el principal papel en la sintaxis, sino esos conjuntos irregulares o asimétricos que cumplen, por lo general, con una función de carácter cadencial. De esto se puede deducir que Enrique Arancibia tenía una clara conciencia de la construcción formal ya desde muy temprano.

"Cuatro piezas para piano", dedicada a su segunda esposa, está constituida por "Recuerdo", "Momento de ternura", "Coral" y "Reverie". De los cuatro trozos existen bosquejos corregidos. Con el mismo tema del Coral hay unas variaciones para cuarteto de cuerdas: "Coral con variaciones, andante espresivo" de "autor desconocido, ¿1850?". "Recuerdo" aparece como "Preludio" en "Cuatro pequeñas piezas para piano", obra que no está firmada por su autor.

"Cuatro piezas para piano" tiene una serie de particularidades que son comunes con las de la suite ya comentada: la agógica también es lenta: andante cantabile, lentamente, adagio ma non troppo, andante; es de carácter eminentemente armónico, si bien es cierto existen imitaciones en el tercer trozo; la melódica es resultante de la armonía; existe predominancia rítmica binaria (12/8, 4/4, 4/4, 4/4); también son trozos cortos: 17, 42, 44 y 37 compases; igual que en "Pequeño poema romántico", con la excepción del último trozo, hay predominancia del modo menor: Do menor, Fa menor, Sol menor, Fa mayor; son formalmente estróficos aunque, como en el caso de la Suite anterior, irregulares.

También existen importantes diferencias entre las dos obras comentadas. Las más notables son las que dicen relación con el uso de la armonía. En la segunda hay mucho mayor elaboración armónica; emplea la modulación; se ofrece un cierto grado de inestabilidad armónica por el uso de acordes alterados, de funciones secundarias en forma abundante, de inflexiones a otros tonos y por el uso de disonancias sin resolver, como en el caso del acorde final del último trozo. Es decir, hay un planteamiento armónico muchísimo más avanzado, producto indiscutible de una mayor experiencia.

Formalmente, los distintos trozos de "Cuatro piezas para piano" están estructurados de la siguiente manera: "Recuerdo" es una canción simple binaria: A-A'; "Momento de ternura" es una canción ternaria: A-B-A, en que B está constituida en base a la reiteración variada de elementos rítmicamente

originados en A, que se agrupan en conjuntos de compases de la siguiente manera: 2 + 3, 2 + 3 y 3 + 3 compases. "Coral" es un coral variado: A-A'-A'', en que la primera repetición variada del coral se hace en su integridad y la segunda sólo en parte y con un carácter más bien cadencial, pues los últimos cuatro compases tienen esa función. "Reverie" puede asemejarse en cierta medida a la forma rondó, con dos coplas, la primera muy breve, de sólo cuatro compases, y la segunda algo más extensa, de nueve compases. La última aparición del estribillo, originalmente de diez compases, se reduce a sólo cuatro compases.

La comparación de las dos suites analizadas confirma que el lenguaje de Enrique Arancibia, si bien sufre cambios, éstos siempre se operan manteniendo lo esencial del estilo. Lo dicho se ve corroborado si se estudian las otras obras para piano del autor. Asimismo es importante recalcar en la obra pianística de Enrique Arancibia, aparte de lo expresado anteriormente, el dominio de la pequeña forma y de la técnica de construcción en general, así como el hábil uso del instrumento. La mayoría de los trozos para piano son de carácter lento y todos estos últimos tienen ritmo binario, salvo una sección, de breves compases, de "Desolación", segundo trozo de "Pequeño poema romántico", de "B. Eolien", que es el mismo de "Solo", de "Cuatro trozos para piano". Este está escrito en ritmo de tres cuartos. La otra excepción es un bosquejo inconcluso del Adagio que iba a ser la pieza Nº 18 de la "Suite Microscópica". El uso de ritmo binario otorga a los trozos la tensión que precisa el carácter de ellos. En los movimientos rápidos también predomina el ritmo binario.

Es también conveniente indicar que uno de los sistemas más usados por Enrique Arancibia para el desarrollo de las ideas musicales es la variación en todas sus formas, técnica que dominaba como veremos más adelante; sin embargo, existe una clara tendencia en el compositor al uso de la secuencia y a la reiteración de elementos que, muchas veces, resultan inútiles y afectan la fluidez del discurso. Esto lo encontraremos no sólo en la música para piano, sino que, prácticamente, en toda su producción.

Las composiciones para canto y piano de Enrique Arancibia son numerosas. En total tiene 33 canciones, a más de otras que están incompletas. 17 lieder se encuentran agrupados en tres colecciones. No se puede hablar de ciclos, pues no existe una intención dramática común que los una. Estos son:

1. "Horas solitarias", colección vocal de ocho trozos que figura sin autor en los manuscritos. La melodía de la primera canción, "A la más bella flor...", es de Vivaldi y ésta como otras seis de la colección, tienen el texto en castellano. La única en otro idioma es la séptima, "Ave María", que está en latín.
2. "J'ai cru", colección de tres canciones con textos en francés y cuyo autor es, según los manuscritos, L. von Hölzer.
3. "Widmung", colección vocal de seis canciones, con textos en castellano, de "Loewin von Hölzer". Los borradores de las tres primeras canciones del ciclo aparecen firmadas por Enrique Arancibia.

Las otras dieciséis canciones no pertenecen a ninguna colección. Sus textos están en castellano, menos "Spes Ultima Dea", que lo tiene en italiano.

De todas las canciones sólo tres aparecen fechadas: "Spes Ultima Dea", con "palabras de L. Stechetto" y "Música de E. A. B.", data del seis de enero de 1898. Este mismo poema fue usado por Enrique Arancibia, traducido al castellano, aparentemente por el mismo compositor, en "Spes" de "Horas solitarias". Las otras son: "No me hagas penar..." con letra de José Antonio Soffia, y "Las hojas caían..." con texto de Heine; ambas están en un cuaderno "empezado el 9 de enero de 1900 y terminado..."⁶. El mismo texto de Heine fue usado posteriormente en el ciclo "Widmung".

Como en el caso de las obras de piano, el estilo poco varía en las canciones, manteniendo siempre un lenguaje fundamentalmente armónico. El piano, en el acompañamiento, es empleado con un criterio semejante al de los románticos alemanes en el lied. La voz la usa con mucha propiedad; con virtuosismo, sólo en casos excepcionales, como en "Desvarío", de "Widmung", que tiene una introducción bastante compleja en las dos versiones que han llegado hasta nosotros.

Es curioso observar que la acentuación textual no es siempre usada correctamente por el compositor, a pesar de ser él quien escribe, en algunas oportunidades, sus propios textos o su traducción al castellano de los versos de poetas extranjeros; a pesar también de existir una clara relación entre el verso y la música, que a veces es obvia, como en el caso de "Barcarola", cuarta canción de "Horas solitarias". Los versos son de Leopoldo Lugones.

Dicen:

*Una sola vez parte la barca de la suerte,
una sola vez parte la barca de la muerte;
la barca de la dicha parte una sola vez.
Por ir contigo amada partiría en las tres.*

Son cantados por una soprano sobre un ondulante acompañamiento "tranquillo" de tresillos, que da la sensación de aguas en movimiento. Las palabras "suerte", "muerte" y "dicha", que son, quizás, dramáticamente las más importantes, aparecen en valores rítmicos largos, una blanca por cada sílaba del término, y en diferentes alturas o registros. En el vocablo "suerte" usa el do en tercer espacio. En la palabra "muerte" el do bajo la pauta en la segunda sílaba y el do en tercer espacio en la primera; y en "dicha" el fa en quinta línea. Todo esto corresponde a una interpretación sonora de dichos vocablos perfectamente justificada. Pero, a pesar de la relación que busca el autor entre música y verso, lo que implica un análisis del texto desde distintos ángulos, la palabra "muerte" está mal acentuada, y si bien el compositor hace un salto descendente de una octava, la que lleva en sí una disminución de la intensidad sonora, se escucha el acento en la segunda sílaba de la palabra, por encontrarse ésta en el tiempo fuerte del compás.

En general existe en los lieder predominancia del empleo de movimientos lentos y de ritmos binarios, así como el uso de la pequeña forma. También predomina la brevedad, la excepción es "Anhelo", scherzo para voz y piano.

Dentro de la música vocal del compositor comentado se deben mencionar: "Duetto", para soprano y contralto, con acompañamiento de piano, y "El

⁶En el manuscrito sin fecha.

concierto de las campanas" para tenor, barítono y bajo, con texto de Ramón de Campoamor (Dolora); también tiene acompañamiento de piano. Por sus características debemos de suponer que esta obra es anterior a 1900. En la primera de estas canciones existe un criterio levemente contrapuntístico, no así en la segunda en que los solistas son tratados en forma homorrítmica.

Un proyecto de "Cantata para coros y solos", cuyo texto total figura entre los manuscritos de Enrique Arancibia, nos hace relacionar la música para canto y piano con la música coral. En el referido proyecto el compositor se trazó el siguiente esquema:

1. "Calma, Señor, su aflicción..." (coro).
2. "Requiescat" (¿coro?).
3. "Ave María" (tenor y coro femenino).
4. "Diosa, reina divina..." (coral).
5. "Levanta mi corazón..." (aria de tenor).
6. "María, envíame tu gracia..." (himno para coro y soprano solista).
7. "Amándote egoístamente..." (aria de tenor).
8. "Final": a) "Henchida de fe..." (coral); b) "Luz perpetua..." (coro).

Como se ha dicho, todo el texto de la obra, que parece ser del compositor, ha llegado a nuestras manos, no así la música de la cual sólo hay partes, pues, casi con seguridad, la proyectada cantata no fue terminada. Del primer número sólo hay un borrador muy incompleto. Del "Requiescat", que posiblemente habría sido para coro, hay sólo una versión para canto y piano que figura en el ciclo "Horas solitarias". De acuerdo a las prácticas del compositor de usar una misma pieza en varias obras, no nos podría extrañar si pensaba usar ese trozo para su cantata; lo mismo se podría decir en relación con "Ave María"; la versión para voz y piano de "Horas solitarias" y la para coro mixto, de 1924, tienen el mismo texto latino. Del coral existe una versión para voz y piano que aparece con el nombre de "Plegaria" en el catálogo. Del quinto número de la cantata, "Levanta mi corazón", hay un borrador muy incompleto y una versión para voz y piano. Del himno "María, envíame tu gracia..." hay un borrador de la melodía. Del aria de tenor "Amándote egoístamente..." existe una versión para voz y piano. En cuanto a las dos partes del número final, hay, del coral, un apunte para piano con una introducción instrumental, y del coro, un borrador con indicaciones de orquestación.

Así, pues, con los datos que existen, se puede suponer que la Cantata sería para tenor y soprano solistas, coros y orquesta.

Es interesante observar que de las cuatro obras corales de Enrique Arancibia que han llegado a nuestro poder, y es posible que sean todas las que escribió, tres están fechadas y firmadas. Las obras corales son las siguientes:

1. "Ave María, adagio, 1924, E. A. B." (iniciales de Enrique Arancibia), texto en latín.
2. "Kirie Eleison, molto moderato ed espressivo, 1924, E. A. B.", texto en latín.
3. "Calma Señor mi aflicción, adagio espressivo, motete a 4 voces, abril 1925, E. A. B."
4. "Alienta mi corazón, madrigal", sin firma y sin fecha, pero evidentemente del mismo autor y posterior.

Los textos del Motete y del Madrigal son posiblemente de Enrique Arancibia quien, aparentemente y como hemos dicho, tenía afición a hacer sus propios textos o a traducir al castellano otros.

El motete y el madrigal están concebidos para coro mixto a 4 voces, mientras que "Kirie Eleison" y "Ave María", son para coro mixto a 8 voces (las cuatro voces usuales en divisi). También hay que señalar que sólo una de estas obras está en una copia que podría considerarse definitiva y es el Motete.

En los cuatro trozos para coro volvemos a encontrar la inclinación del autor al uso de ritmos binarios, a los movimientos lentos, al uso de formas simples y de trozos cortos, así como a la tendencia armónica del discurso. Esto último se trasluce a pesar de que hay partes contrapuntísticas importantes, como la sección central del motete "Calma Señor mi aflicción", el comienzo de "Ave María", las dos primeras secciones de "Kirie Eleison" o algunas partes del madrigal "Alienta mi corazón". En ellas se ve el dominio que el compositor tenía del contrapunto al usar diferentes formas imitativas y marchas simultáneas de gran independencia. Pero evidentemente su vena romántica lo hace sentirse más a gusto en el lenguaje armónico, al que supedita el contrapunto en muchas oportunidades. Así se observa en las secciones extremas del motete un predominio absoluto de la verticalidad y el trozo termina con una pequeña coda enteramente homorrítmica. En el madrigal hay secciones, si bien breves, que no son más que una melodía cantada por una de las voces y acompañada por acordes en las otras. En todo caso se ve que para el compositor el coro es, en conciencia, una herramienta más bien contrapuntística, a la inversa que el piano, frente al cual tiene un planteamiento cabalmente armónico. Seguro que por hallarse su espíritu, como se ha dicho, más emparentado con esta última tendencia, no cultivó mayormente la música coral.

Enrique Arancibia era, según lo hemos visto, un buen cellista, por lo tanto nada de raro tiene que parte de su producción como compositor esté dedicada al instrumento que cultivó. Han llegado completas hasta nosotros: dos obras para cello solo, trece para cello y piano y un "tercetto" para cellos solos. Además hay otras obras para igual instrumentación que se encuentran incompletas o de las que sólo quedan restos de los borradores. También hay bosquejos incompletos de composiciones para dos cellos solos, como por ejemplo, una "Rapsodia Eslava".

Veamos primero aquellas partituras para cello solo. Son:

1. "Sonata española para violoncello solo". No aparece autor en los manuscritos.
2. "Frohsinn, cello suite", de H. Holander.

En ambas obras, que tienen no pocas exigencias técnicas, el compositor demuestra un amplio dominio del instrumento escogido. Mantiene siempre aquí su preferencia por el empleo de las tonalidades menores y de los ritmos binarios particularmente en los movimientos lentos.

La "Sonata Española", nombre que responde a una idea barroca del término, es la segunda versión de una obra que primero se llamó "Suite a la española, para violoncello solo, en estilo antiguo". La fecha de composición es difícil de establecer. En la última versión, el compositor modificó, en

parte, el original y suprimió algunas reiteraciones y variaciones que encontró inútiles, haciendo ganar a la obra en interés. Los diferentes movimientos de la suite están en Re menor, siguiendo la costumbre del barroco de mantener siempre una misma tonalidad. Las partes de la "Sonata Española" son:

I. "Variaciones", andantino, que en "Suite a la española" se llamaba "Preludio". Estas son cinco variaciones sobre un corto tema de sólo 4 compases en 12/8.

II. "Aria", adagio, que en relación a su primitiva versión ha sufrido varias modificaciones, la más importante es de orden rítmico. Está escrita en 4/4 y es de forma binaria.

III. "Rondó", allegro con spiritu, que recibió primitivamente la denominación de "A la española". Esta parte en 3/8, es formalmente ternaria. La denominación de "Rondó" se justifica plenamente si se considera la estructura de A-B-A como el tipo más primitivo de dicha forma. Se enlaza el "Rondó" con un "Vivace" que en su primera versión era considerablemente más amplio y cuyo material arranca, en parte, del "Rondó".

La "Suite Frohsinn" es posterior a la "Sonata Española". En el manuscrito se lee el siguiente epígrafe: "Erinerung aus alte gute Zeit". Mantiene en cierta medida un sentido barroco al usar danzas de la suite, si bien se pierden las relaciones tonales, aunque no totalmente. Los seis movimientos que constituyen la "Suite Frohsinn" son los siguientes:

I. "Preludio", en 3/4 y sol menor. Su forma, ternaria, tiene una parte central, Allegro, entre dos partes extremas, Adagio.

II. "Gavotte et Mussette", en sol menor. En este movimiento, en que ambas danzas se interpretan sucesivamente, la "Gavotte" se reitera, de acuerdo a la costumbre, al final. El movimiento termina luego de una coda de pocos compases. Ambas danzas corresponden a su estructura habitual.

III. "Intermezzo", allegretto grazioso, en 3/4, la menor y ternario desde el punto de vista de la forma (A-A'-A').

IV. "Variationen über ein Schubert Lied", allegretto en 2/4 y re mayor. El movimiento está constituido por el tema de Schubert y cuatro variaciones, técnica que Enrique Arancibia domina y gusta siempre de emplear. Aquí las variaciones son por ornamentación y elaboración.

V. "Menuetto", moderato ed espressivo, en sol menor. Este es seguido de un "trío". El movimiento termina con la habitual repetición del primer minué, aunque variado.

VI. "Gigue", vivace, en Sol mayor. Se aproxima, por su carácter, al tipo de Giga italiana, es decir, más rápida y no fugada.

Corresponde ahora estudiar las composiciones para cello y piano de las que, como hemos dicho, sólo trece han llegado completas a nosotros. Ellas son:

1. "Melodía para violoncello con acompañamiento de piano, E. A. B.", aparece en uno de los cuadernos de apuntes del compositor. De esta obra, dedicada a su primera esposa, existe una versión para violín, de la que se conserva sólo la parte del instrumento solista.
2. "Danza oriental, para cello con acompañamiento de piano, compuesta por E. A. B."
3. "Adagio, para violoncello con acompañamiento de piano (muy fácil, en 1ª posición), por E. A. B."
4. "Romance, para violoncello y piano, por E. A. B."

5. "Variaciones, para violoncello y piano, sobre un tema de Schubert, "Das Fischer mädchen", por E. Arancibia B."
6. "Fantasía religiosa sobre un antiguo coral, para violoncello con acompañamiento de piano, E. A. B."
7. "Pequeña Romanza para violoncello con acompañamiento de piano, por E. A. B.". Este trozo, que debe ser muy antiguo en la obra del compositor, está en un borrador muy claro a lápiz.
8. "Andante sostenuto". Aparece en uno de los cuadernos de apuntes de Arancibia.
9. "Allegro y largo", sin autor.
10. "Mikado. Un pensamiento de ternura", sin autor.
11. Trozo para cello y piano en La menor, sin autor. No aparece indicación agógica.
12. Trozo para cello y piano en Re menor, sin autor. No aparece indicación agógica.
13. Composición en Do mayor, sin autor.

De éstas, "Mikado", más los trozos para cello en La menor y Re menor, no se pueden asegurar que sean de Arancibia. También es dudoso, aunque menos, que "Composición en Do Mayor" sea de este mismo autor.

En toda la obra para cello y piano existe absoluta predominancia de un criterio armónico. Se entrega la melodía al instrumento solista, del que el compositor exige abundante virtuosismo, mientras el piano se limita a un papel de acompañante sin mayor importancia. Sólo en forma excepcional existe alguna imitación contrapuntística. En general usa formas simples de canción o danzas, cuando no recurre a la variación. De trece obras para cello y piano señaladas más arriba, "Composición en Do Mayor" es la única que tiene una estructuración formal más compleja.

Como se dejó establecido anteriormente, hay una cantidad de composiciones para cello y piano que no se han conservado completas y sólo quedan partes de ellas o sus borradores. Entre estas merece mencionarse "Sonata para cello y piano de E. A. B." en un movimiento. De la referida obra sólo se ha mantenido íntegra la parte del cello, una serie de apuntes y una parte de piano completa. Por lo que se puede apreciar, era una de las obras más importantes de su autor. En ella la forma es empleada muy libremente, con un criterio semejante al con que aborda "Composición en Do Mayor" y aun su "Fantasía Religiosa", pero con mucho mayor complejidad.

Nos parece útil referirnos, en particular, a las "Variaciones sobre un tema de Schubert", ya que es ésta una forma usual en Enrique Arancibia, sea para estructurar una obra completa, sea para desarrollar las ideas. En caso que se trate de hacer un tema con variaciones como obra independiente, son Beethoven, por quien sentía una ilimitada admiración, y los románticos el modelo. Casi siempre son los lieder de Schubert la fuente de inspiración de Enrique Arancibia para hacer sus variaciones. En el ejemplo que nos ocupa en este instante es el lied "Das Fischer mädchen". Sobre este tema Enrique Arancibia hace siete variaciones.

El tema, de 28 compases, allegretto, que está en La mayor y en 6/8, sufre, en las siete variaciones que le siguen, modificaciones de toda especie, tanto melódicas, como armónicas o rítmicas. Cada una de estas variaciones es perfectamente separable, salvo la última. La primera variación, de 23 compases,

mantiene el mismo ritmo, velocidad y tonalidad que el tema. La segunda es más rápida, está escrita en 2/2, y dura sólo 18 compases, manteniendo siempre la tonalidad de La mayor. La variación tercera es un andante expresivo que tiene 18 compases en 6/8 y su tonalidad ha cambiado a La menor. En la cuarta variación, allegro, el compositor vuelve a la tonalidad primitiva de La mayor que mantiene hasta el final de la obra. Esta variación tiene 22 compases en 2/2. La variación número cinco es un contrastante adagio en 4/4 y de 17 compases de longitud. La penúltima variación, de 44 compases, en ritmo de 2/4 y allegro, resuelve en un Vivace, séptima variación, de 73 compases, al que está íntimamente unido.

De la obra anterior se puede desprender que Enrique Arancibia conocía bien la técnica de la variación, pues no sólo recurre a las formas más simples, como sería la figuración u ornamentación del tema, sino que también utiliza maneras más complejas, tales como la elaboración de sólo parte del material temático o la modificación temática profunda.

Una anécdota sirve para demostrar la facultad para variar del autor. A uno de sus nietos le acababan de regalar una "tonette" y como le faltara repertorio para el diminuto instrumento, Enrique Arancibia se sentó junto al niño y en unos pocos minutos escribió una serie de variaciones sobre la canción popular alemana "Hänschen Klein". Desgraciadamente esta pequeña obra ha desaparecido.

El trío para violoncellos de Enrique Arancibia, del cual se ha hecho mención anteriormente y en cuyos manuscritos el compositor escribió "Compuesto por E. A. B.", se denomina "Reverie (Ensueño)". Es un "Andante amoroso" (según se estipula en la parte del cello primero) o "Adagio amoroso" (de acuerdo en las partes escritas para el cello segundo y tercero) de 42 compases, en 4/4 y Do mayor, de carácter armónico. Su simple forma es ternaria, de canción, en que la parte central, muy breve, es semejante a los períodos extremos, que son idénticos. De este "Reverie" hay otra versión para violín, viola y cello. Aquí se establece, en las tres partes, su carácter de "Andante amoroso".

Además de "Reverie" hemos encontrado, incompletas, otras dos obras para tres cellos: "Jagdstück", de carácter imitativo, canónico, y una composición en dos movimientos, bastante extensa, de la que sólo restan las partes de cello segundo y tercero. No se puede asegurar con certeza que estas obras sean de Enrique Arancibia.

El compositor comentado escribió, para dos cellos y piano, "Allegro assai moderato" que aparece sin firma. Esta es, evidentemente, una obra de relativa antigüedad, de la que pretendió hacer después (es posible que sin llegar a ser esto una realidad) una versión para violín, viola y cello, según queda de manifiesto por las correcciones e indicaciones que muestra el original de la obra. Este "Allegro assai moderato" tiene las mismas características generales del estilo de Enrique Arancibia ya señaladas.

El instrumento de cuerdas predilecto del autor que nos preocupa vuelve a figurar en dos obras para violín y cello de cierta importancia. Son estas:

1. "La Rosa, variaciones para violín y cello sobre un tema de Schubert", sin autor.
2. "Dúo" para violín y violoncello, sin firma.

La primera obra mencionada es una serie de variaciones firmemente enlazadas unas a otras, en que no encontramos novedades respecto a lo dicho en cuanto al tratamiento de la variación por el compositor.

El "Dúo" para violín y cello es un trozo extenso y está estructurado, bastante estrictamente, en forma de sonata. El primer tema se presenta en Do menor; luego del acostumbrado puente, el compositor introduce la segunda idea temática, en Sol menor en lugar de la tónica paralela, como debería ser de acuerdo a los cánones establecidos. Sigue una sección conclusiva que termina en Sol mayor, para pasar en seguida a un desarrollo más o menos amplio basado en ambas ideas que tienen ciertos rasgos semejantes. En la reexposición, ambos temas aparecen en Do menor, según la tradición. El movimiento termina en Do mayor. Es presumible que sea este movimiento el primero de una obra más importante, ya que se ha encontrado un "Final" con características de estilo parecidas. A este trozo, también en Do menor, le faltan los últimos compases. Su forma es ternaria.

Para violín y piano se han encontrado sólo dos obras completas: "Beethoven's letzte composition", que es, seguramente, una de las obras más antiguas de su autor, ya que data de "enero de 1893". El manuscrito aparece firmado por "E. A. B.". El trozo, en realidad, no presenta mayor interés, salvo su antigua fecha que permite tener una idea de los conocimientos, que no eran muchos, que poseía Enrique Arancibia antes de los dieciocho años. El otro es un "Andante" que aparece en uno de los cuadernos de apuntes, por lo tanto también bastante antiguo.

Obras para violín, cello y piano han perdurado completas dos: un muy breve "Allegro moderato", cuyo manuscrito no muestra autor, y otra composición, constituida por un "Andante sostenuto" y un "Scherzo y trío". Esta es una obra de bastante más aliento que la primera mencionada. Tampoco aparece firmada. Predomina en ella un lenguaje armónico al que ya estamos acostumbrados en la obra de Enrique Arancibia.

El compositor firma, bajo sus iniciales ("E. A. B."), un "Tempo di Marcia" para violín, viola, cello y piano, sin mayor significación. No se han encontrado otras páginas para esta misma combinación instrumental entre los manuscritos estudiados. Esto resulta extraño si se toma en consideración que en las reuniones musicales que semana a semana se hacían en su casa existía la posibilidad de contar con un conjunto semejante.

Dentro de la música de cámara de Enrique Arancibia, sin duda es aquella para cuarteto de cuerdas la que tiene mayor trascendencia. Se pueden analizar cinco manuscritos de composiciones para el referido conjunto que se encuentran completas. Estas son:

1. "Cuarteto" de "E. A. B.". Lo denominaremos Cuarteto N° 2 ya que, cronológicamente, es el segundo escrito por Enrique Arancibia. El "Cuarteto N° 1" está incompleto y es dudoso que lo haya terminado.
2. "Cuarteto de cuerdas" de "Lewyn von Hölzer, 1925". Lo llamaremos Cuarteto N° 3.
3. "Adagio" para cuarteto de cuerdas, sin autor.
4. Trozo para Cuarteto de Cuerdas, sin autor. Este no tiene indicación agógica alguna.

5. Coral con Variaciones de "A r desconocido, ¿1850?". Este mismo coral es usado por el compositor en "Cuatro piezas para piano", como ya se ha dicho.

Si bien en todas estas composiciones prevalece la tendencia a un lenguaje armónico que es propio de Enrique Arancibia, hay indiscutiblemente una mayor abundancia de la imitación contrapuntística, procedimiento que había estado casi por entero ausente en el resto de la obra del compositor. Así, los fugados, los cánones y otras formas imitativas, las encontramos con cierta predominancia en Trozo para Cuarteto de Cuerdas, en algunos de los movimientos de los dos cuartetos, y más débilmente en el hermoso Coral con Variaciones y en el "Adagio" para cuarteto de cuerdas.

Nos parece útil seguir el desarrollo evolutivo de Enrique Arancibia en sus tres cuartetos.

La partitura del primero de ellos, como se anotó, se encuentra incompleta y en borrador. Hay un tratamiento absolutamente vertical de las voces y se nota que no existe una clara conciencia en el compositor de los materiales con que cuenta. Lo que ha llegado hasta nosotros es un "Adagio" que juega un papel de introducción a un "Allegro" al que se enlaza. Este último se encuentra inconcluso.

En el cuarteto Nº 2 existe ya comprensión de las posibilidades del conjunto, hay uso del contrapunto imitativo, particularmente en el primero y último movimientos; existe un mucho mayor dominio de la forma. El cuarteto Nº 2 tiene tres movimientos: el primero, "Preludietto", allegro con brío, en 2/2, es monotemático y su forma responde a un esquema ternario (A-A'-A"). Las partes extremas se encuentran en Do mayor y la central, que es una especie de desarrollo, es armónicamente inestable. El movimiento siguiente es un "Menuetto", allegro, en Fa mayor, con su correspondiente "trío". El último movimiento, "Finale", allegro moderato, en 4/4 y en Do mayor, es bitemático. El autor escribió en la partitura y en la parte del violín primero: "Los dos temas de este trozo han sido tomados de canciones populares".

La partitura del cuarteto Nº 3 se encuentra firmada por "E. A. B." y fechada en 1925, mientras que en las partes figura Lewyn von Hölzer como autor. Es ésta una de las obras más importantes de Enrique Arancibia y seguramente habría tenido cierta influencia en su tiempo si se hubiera conocido. Los movimientos de este cuarteto de cuerdas son:

1) "Preludio", adagio, en 4/4. El tema es expuesto por el cello que es luego imitado a la quinta superior por el violín primero. Entra en seguida el violín segundo que imita en el mismo grado que el cello. La última entrada de este fugado está a cargo de la viola que vuelve a entregar el tema a la quinta del original. Sigue luego un desarrollo hasta llegar a una reexposición variada.

2) "Scherzo", vivace, en 3/8. Este movimiento también es de estructura ternaria y en él existe una búsqueda del timbre que nos resulta nueva en el autor. El trozo es de gran vitalidad.

3) y 4) "Adagio", en 4/4, también formalmente ternario. Tiene un carácter doliente, por el uso del cromatismo, y un gran vuelo expresivo. La búsqueda del color tampoco está ausente de este movimiento que desemboca

directamente en la parte siguiente, "Finale", allegro enérgico, en Do menor, que como las otras es de forma ternaria.

En los cuatro movimientos del cuarteto existe tendencia al cromatismo y al uso de una intervállica semejante en la temática de ellos, especialmente segundas mayores y menores, lo que da un cierto carácter cíclico a la obra.

Nos parece necesario señalar que en ésta, así como en otras obras de Arancibia, existe un exagerado y, a veces, inútil uso de la secuencia y de la reiteración de elementos a pesar, como se ha visto, de dominar ampliamente las distintas formas de variación. Es posible que esto se deba, en gran medida, a razones de carácter histórico y de estilo.

Es dable pensar que el Cuarteto N° 3 fue escrito por el compositor para el conjunto que ocasionalmente formaban él como cellista, Carlos Isamitt, como 1.º violín, el Dr. Rivero, como 2º violín, y Pedro H. Allende, como viola, y que ellos llamaban el "Cuarteto Chuchunco". Para este mismo conjunto escribió Isamitt, en 1925-28, su Cuarteto y Allende el suyo, en 1925.

No hemos encontrado en la música de cámara de Arancibia obras para conjuntos mayores que el cuarteto, salvo una, bastante antigua y que se encuentra muy incompleta, para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas y piano.

Enrique Arancibia escribió una suite para orquesta de cuerdas cuya partitura se conserva y aparece firmada por "E. A. B.", sin señalar fecha de composición. De una de las partes de la suite, "Plegaria", están hechos los materiales y éstos aparecen firmados por "E. Arancibia B."

Los movimientos de la Suite para orquesta de cuerdas son: "Preludio", "Scherzo", "Plegaria" y "Tema con variaciones". El primero de ellos es un andante en Do menor, en 4/4, de carácter contrapuntístico, que comienza con un fugado. El segundo movimiento es un allegro vivo en 3/8, con un trío central, en Fa menor, la tónica paralela de la tonalidad principal del scherzo. "Plegaria" es un adagio molto expresivo, en 4/4 y La mayor, esencialmente armónico. En la instrumentación de este movimiento el autor excluyó al contrabajo, pero usa todas las otras partes en "divisi". El tema del último movimiento es original y sobre él hace Enrique Arancibia cinco variaciones, siendo la cuarta de carácter fugado. La última se basa en la inversión del tema de la variación anterior. Estas dos últimas variaciones están íntimamente ligadas. Agógicamente las variaciones se alternan de la siguiente manera: tema y primera variación, andante sostenuto; cuarta y quinta variación, allegro. La tonalidad del trozo es Do mayor.

La única obra de Enrique Arancibia para orquesta sinfónica es un "Andante" en 4/4 y Fa mayor, de 82 compases. La orquesta que usa es la siguiente: maderas a 2, 2 cornos, 1 trompeta, 2 trombones (tenor y bajo) y quinteto de cuerdas. En esta obra se aprecia que el autor no tenía mayor dominio sobre la orquesta pues se ofrecen incluso errores de instrumentación. A esto se suma un defecto general ya señalado, sobre todo en las primeras obras del compositor, cual es la repetición excesiva de motivos o frases que producen estatismo en los desarrollos. El Andante es una obra que poco aporta a la producción de su autor que, consciente de sus limitaciones, no usó de la orquesta como vía de expresión. El manuscrito de la partitura de "Andante para orquesta" no señala autor ni fecha, pero, a juzgar por sus características, puede ser una obra relativamente antigua.

Por lo que hemos visto, de Enrique Arancibia se conservan 125 composiciones originales, algunas de ellas agrupadas en colecciones, y cuatro de dudosa originalidad. Es decir, una obra muy amplia si se toma en cuenta que él siempre se consideró sólo un aficionado y si se compara con la producción de muchos compositores chilenos a quienes se les ha dado la categoría de profesionales.

Del estudio de la obra musical de Arancibia se pueden sacar, como lo hemos señalado, algunas conclusiones de carácter particular y otras generales. Así, podemos sostener que fue un compositor auténtica y profundamente romántico, en el mejor sentido del término, de ahí su afición a la pequeña forma, al lenguaje armónico, al modo menor, etc. Su estética se ancla en el romanticismo alemán.

De acuerdo a los medios con que cuenta, busca las pequeñas agrupaciones de cámara o los instrumentos solistas. Sus incursiones por los conjuntos mayores son sólo ocasionales.

Músico sincero en su expresión, no se esfuerza por conseguir la novedad y su lenguaje, por tanto, evoluciona siempre por la misma ruta, sin variaciones en lo fundamental, manteniendo fuertes lazos con la tradición.

Su posición de aficionado, pero con clara conciencia profesional, nos lleva a concluir que la preparación alcanzada por Enrique Arancibia era la preparación media de los músicos que le rodeaban. Este nivel relativamente alto, se debía a las enseñanzas impartidas por los maestros extranjeros que se habían establecido en nuestro país o que lo visitaban por lapsos más o menos largos. De esto, podemos deducir que, en torno a 1900, se podía recibir en Chile una formación musical, en cierta medida, completa, que respondía a un medio ya con algún desarrollo y a una tradición de enseñanza musical seria, si bien no muy ajeja.

Digno de mención es el hecho de que la música de Enrique Arancibia no muestre influencia de la ópera italiana, tan en boga por entonces en nuestro país, mientras que, como lo hemos señalado, sufre influencia de la música germana. Esto tiene importancia, pues demuestra la existencia de una corriente no italianizante en la música chilena del siglo pasado que se proyecta en el nuestro a través de músicos como Arancibia y de otros que cultivaron, particularmente, las formas de cámara. Queda así abierta una importante veta en el estudio de la historia de la música en Chile.

CATALOGO DE OBRAS DE ENRIQUE ARANCIBIA

PARA PIANO

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 1. PEQUEÑO POEMA ROMÁNTICO, Op. 1 N° 1. | 2. TROZOS PARA PIANO, Op. 1 N° 2. |
| a) Endecha | a) Andante Religioso |
| b) ¡Imposible! ¡Imposible! | b) Gavota |
| c) Juramento | c) Elegía |
| d) La Soledad. | d) Alborada |
| | e) Andante molto sostenuto |
| | f) Moderato apasionado. |

3. PLEGARIA.

b) Melancolía¹

c) Recuerdo²

d) Anheló.

4. SUITE MICROSCÓPICA.

a) Valse

b) Imitando a Mozart

c) Oración infantil

d) Fuguetta a dos voces

e) Tierno reproche

f) Canción

g) Ensueño

h) Cántico religioso

i) Aquelarre

j) Momento de tristeza

k) Fuguetta a tres voces

l) Minué

m) Las santas mujeres acompañando a Jesús en el camino del calvario

n) Grave¹

o) Humilde ofrenda

p) Tema con variaciones

q) Berceuse.

¹Igual que melancolía de "Dos trozos para piano".

²Igual que Souvenir de "Dos trozos para piano".

10. BAGATELAS, TRES TROZOS PARA PIANO¹.

a) Moderato expresivo

b) Allegreto tranquilo

c) Allegretto.

¹La primera de éstas fue publicada en una "Revista de los Diez" de 1918.

11. PEQUEÑO POEMA ROMÁNTICO.

a) Visión

b) Ensueño¹

c) Desolación²

d) Consuelo

e) Serenidad.

¹Igual que "Ensueño" de "Suite Microscópica".

²Igual que "Solo" de "Cuatro trozos para piano".

5. CUATRO TROZOS PARA PIANO.

a) Danza infantil¹

b) ¡¡¡Solo!!!

c) Alborada

d) Aquelarre².

¹Igual que Andante Molto Sostenuto del Op. 1, N° 2.

²Igual que Aquelarre de Suite Microscópica.

12. DOS PIEZAS PARA PIANO.

a) Hoffnung

b) Contemplación.

13. ALLEGRO MOLTO EN LA MENOR.

14. CUATRO PEQUEÑAS PIEZAS PARA PIANO.

a) Preludio

b) Gavota

c) Canción¹

d) Valse.

¹Semejante a "Caricia" para voz y piano.

6. TROZOS PARA PIANO EN MI BEMOL MAYOR.

7. DOS TROZOS PARA PIANO.

a) Souvenir¹

b) Melancolía.

¹En los apuntes aparece con el nombre de "Souvenir de Lota".

8. IMPRESIONES CAMPESINAS, Op. 1.

a) Cancioncilla

b) La tarde

c) La caza

9. IMPRESIONES.

a) Preludio

15. HUMILDE OFRENDA.

a) Humilde ofrenda¹

b) A Mozart²

c) Romanza a Tchaikowsky

d) Mignonette³.

¹Igual que "Humilde ofrenda" de "Suite Microscópica".

²Igual que "Imitando a Morzart" de "Suite Microscópica".

³Igual que Valse de "Suite Microscópica".

16. CUATRO PIEZAS PARA PIANO.

- a) Recuerdo¹
- b) Momento de ternura
- c) Coral
- d) Reverie.

¹Igual que "Preludio" de "Cuatro pequeñas piezas para piano".

17. WIDMUNG, SECHS KLEINE KLAVIERTÜCKE.

- a) Sensucht¹
- b) Betrachtung²

¹Semejante a "Hoffnung" de "Dos piezas para piano".

²Igual que "Contemplación" de "Dos piezas para piano".

- c) Andacht
- d) Bewunderung
- e) Ectase
- f) Stille.

18. AMARGURA.

19. ZWEI KLAVIERSTÜCKE.

- a) Altes Lied¹
- b) Wehmuth².

¹Igual que "Moderato expresivo" de "Bagatelas".

²Igual que "Melancolía" de "Impresiones".

PARA PIANO A CUATRO MANOS

1. VALSE MIGNON.

PARA DOS PIANOS

1. VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE MOZART.

PARA CANTO Y PIANO

1. WIDMUNG.

- a) Los años vienen y van... (Texto de H. Heine)
- b) Como una flor... (Texto de H. Heine)
- c) Las hojas caían... (Texto de H. Heine)
- d) Canción desesperada
- e) Desvarío
- f) Adoración.

2. "LA FRENTE INCLINA..."

3. "LAS HOJAS CAÍAN..." (texto H. Heine)

4. "NO ME HAGAS PENAR..." (texto de J. A. Soffia).

5. "SPES ÚLTIMA DEA" (texto de L. Stechetto).

6. "JAI CRU".

- a) J'ai cru...

b) Et s'il revenait un jour... (texto de M. Maeterlinck)

c) Si j'étais Dieu... (texto S. Prudhomme).

7. HORAS SOLITARIAS.

- a) A la más bella flor... (¿Texto del autor?)
- b) Ausencia
- c) Vuelve
- d) Barcarola (texto L. Lugones)
- e) Spes (texto L. Stechetto)
- f) Crepúsculo invernal
- g) Ave María
- h) Requiescat (¿Texto del autor?)

8. PLEGARIA.

9. CANCIÓN.

10. "ERES FLOR TRANSPARENTE DEL CANTO"...

11. "ANHELO". Scherzo.

- | | |
|---|--|
| 12. "ANHELO". (Texto de Federico García Lorca). | 17. "GRACIAS A DIOS...". |
| 13. "AMÁNDOTE EGOISTAMENTE..." (¿Texto del autor?). | 18. "CENTAVITO A CENTAVITO..." (¿Texto del autor?) ¹ . |
| 14. "LEVANTA MI CORAZÓN...". | 19. "SI DEBO SEPARARME...". |
| 15. "SUAVEMENTE VIBRA MI ALMA...". | ¹ Hay un manuscrito de Enrique Arancibia abundantemente corregido titulado: "A la Caja de Ahorros". |
| 16. "ERA ELLA CARIÑOSA...". | |

PARA MAS DE UNA VOZ Y PIANO

- | | |
|---|---|
| 1. EL CONCIERTO DE LAS CAMPANAS, para tenor, barítono, bajo y piano (texto de R. de Campoamor). | 2. DUETTO, para soprano, contralto y piano. |
|---|---|

PARA CORO A CAPELLA

- | | |
|---|--|
| 1. MADRIGAL "ALIENTA MI CORAZÓN", 4 voces mixtas. (¿Texto del autor?) | 3. "AVE MARÍA", 4 voces mixtas (divisi). |
| 2. "CALMA SEÑOR MI AFLICCIÓN..." MOTETE, 4 voces mixtas. (Texto del autor). | 4. "KIRIE ELEYSON", 4 voces mixtas (divisi). |

PARA VIOLONCELLO SOLO

- | | |
|--|---|
| 1. "SONATA ESPAÑOLA". | Adagio. |
| a) Variaciones, Andantino | b) Gavotte et Mussette |
| b) Aria, Adagio | c) Intermezzo, Allegretto grazioso |
| c) Rondó, Allegro con spiritu. Vivace. | d) Variationen, über ein Schubert lied. Allegretto. |
| 2. SUITE "FROHSIN". | e) Menuetto |
| a) Preludio, Adagio. Allegro. | f) Gigue. |

PARA VIOLONCELLO Y PIANO

- | | |
|--|--|
| 1. MELODÍA. | 9. ANDANTE SOSTENUTO. |
| 2. DANZA ORIENTAL. | 10. COMPOSICIÓN EN DO MAYOR ¹ . |
| 3. ADAGIO. | 11. MIKADO, un pensamiento de ternura. |
| 4. ROMANZA. | 12. TROZO PARA CELLO Y PIANO EN LA MENOR. |
| 5. VARIACIONES "DAS FISCHER-MÄDDCHEN" DE SCHUBERT. | 13. TROZO PARA CELLO Y PIANO EN RE MENOR. |
| 6. FANTASÍA RELIGIOSA. | |
| 7. ALLEGRO Y LARGO. | |
| 8. PEQUEÑA ROMANZA. | |

¹Este trozo y los tres siguientes no es seguro que sean de Enrique Arancibia.

PARA TRES VIOLONCELLOS

1. RÊVERIE.

PARA DOS VIOLONCELLOS Y PIANO

1. ALLEGRO ASSAI MODERATO.

PARA VIOLIN Y VIOLONCELLO

1. LA ROSA, VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE SCHUBERT. 2. Dúo.

PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO

1. RÊVERIE¹.

¹Es la misma obra para tres cellos, de igual denominación, en instrumentación diferente.

PARA ORQUESTA DE CUERDAS

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. SUITE PARA ORQUESTA DE CUERDAS. | c) Plegaria. Adagio molto espressivo |
| a) Preludio, andante | |
| b) Scherzo, Allegro vivo | d) Tema con variaciones. |

PARA ORQUESTA SINFONICA

1. Andante para Orquesta.

EN TORNO A LA MUSICA ELECTRONICA

por

Aurelio de la Vega

Hace ya mucho tiempo —tiempo largo si consideramos la rápida y cambiante escala temporal de nuestros días— que la música electrónica existe entre nosotros. Por lo general, como siempre ocurre cuando se les enfrenta a una nueva experiencia estética, el público y el común oyente musical permanecen fríos, confundidos o boquiabiertos ante este tipo de música. A menudo, esta confrontación produce reacciones violentas, las cuales se manifiestan de diversos modos que van desde el desdén y la crítica antilógica a un puro emocionalismo cargado de negatividad. Los críticos y musicólogos —como es también usual— se muestran impotentes para predecir qué le pasará a esta peculiar, “misteriosa” y a menudo anatematizada manera de componer música. Asimismo, los compositores de tipo tradicional —sin incluir, desde luego, los que pertenecen al vasto mundo de la música popular— se muestran también confundidos o reaccionan vitriólicamente contra lo que consideran ser la destrucción del arte de la música. Por otro lado, el medio de la música electrónica parece atraer a una juvenil y multicolor caravana de inexpertos e impreparados jóvenes, por lo general de aspecto bohemio, intitulados así mismos “compositores”, quienes parecen creer que el mundo comenzó ayer y sólo hay que apretar unos cuantos botones y preparar unas cuantas tarjetas IBM para obtener resultados mágico

Probablemente, la música del siglo xx no se había enfrentado con un tópico polémico de esta envergadura desde los tiempos en que Schönberg proclamó el igual valor absoluto de los doce tonos de la una vez sagrada y hoy en día obsoleta escala temperada. La música electrónica, por un lado, ofreció desde su inicio al compositor innumerables posibilidades relacionadas con las concepciones de tiempo, espacio, ritmo, densidad y forma. Bien pronto fue evidente, por otro lado, que el medio presentaba limitaciones tímbricas, así como dificultades relacionadas con la claridad de comunicación de la forma. Pero no importa cuán graves eran estas limitaciones, el compositor sintió desde el principio que tenía a su disposición un medio de creatividad sumamente flexible y multifacético. Y como la atonalidad, el dodecafonismo, la serialización de los elementos musicales y la desaparición de los últimos vestigios del nacionalismo musical romántico, la música electrónica se ha establecido permanentemente.

Primeramente, ¿qué es la música electrónica en esencia? La música electrónica —como bien explica Gordon Mumma en el Vol. 12, Nº 3 (Julio de 1964) del *Journal of the Audio Engineering Society*— “se refiere en general a toda música compuesta directamente en cinta magnetofónica por medio de elementos electrónicos”. Sabemos, desde luego, que el interés de los compositores por producir música con este tipo de medios es tan antiguo como la invención del tubo de radio. Edgar Varèse, ya en la década del 30, concibió semejante música, y él mismo —intenso pionero que es— dejó de componer por muchos años en espera de que los sonidos que bullían en su mente pudiesen tener una realización efectiva. En realidad, su *Poema Electrónico*, compuesto para

el Pabellón de Le Corbusier en la Feria de Bruselas de 1958, fue una de las primeras obras electrónicas importantes producida por un compositor de relevante estatura creativa. También John Cage nos había ya dado en los años 30 y 40 ejemplos de sonidos distorsionados, producidos por radios caseiros, que eran grabados en disco tras haber sido transformados en unidades musicales. Estos sonidos a menudo eran filtrados, mezclados con señales de estática de radio, y registrados en el surco del disco. Pero aunque el no iniciado en estas cuestiones trate de descubrir un pasado histórico para la música electrónica, basándose en la enumeración de las Ondas Martenot, el Theremin, el Mixturtrautonium, o el órgano eléctrico Hammond, la verdadera música electrónica no fue practicada como un arte orgánico hasta la aparición de la cinta magnetofónica, tras la Segunda Guerra Mundial. La flexibilidad de la cinta para aceptar diferentes niveles de grabación y regrabación fue el vehículo lógico para este tipo de música.

Históricamente hablando, la música electrónica ha pasado por varios rápidos cambios estéticos y técnicos. Estos son, cronológicamente: 1) la *música concreta* pura (que aparece en Francia entre 1945 y 1952, y que, en años posteriores, ha sido gradualmente incorporada en ciertas obras que usan en su construcción otros medios sonoros), la cual deriva el sonido de fuentes acústicas, tales como son los sonidos producidos al golpear una superficie, o los producidos por un tren en marcha o por bocinas de automóviles. Ejemplos clásicos de este tipo de música son la efectiva cantata dramática *El Velo de Orfeo*, de Pierre Henry (disco London DTL-93090), o el *Tautologos II*, de Luc Ferrari (compuesto en el Centro de Investigación de la Radiotelevisión Francesa); 2) la *música electrónica* pura, la cual se originó en los Estudios de la Radio Colonia, Alemania, alrededor de 1950 (donde han trabajado los compositores Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert, G. M. Koenig, Ernst Křenek, Mauricio Kagel, etc.); dispersándose rápidamente, con toda clase de modificaciones, a través de Italia (Estudio de Fonología Musical, en Milán, bajo la dirección de Luciano Berio); Francia (Radio-Televisión Francesa, donde Boulez ha compuesto sus obras electrónicas); Suecia (Radio Estocolmo); los Estados Unidos (Centro de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Princeton, donde trabajan Otto Luening, Vladimir Ussachevsky, Milton Babbitt y Mario Davidovsky; el Laboratorio Electrónico de la Universidad de Illinois, donde están activos Lejaren Hiller y Herbert Brün; el Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Yale (Mel Powell); el nuevo Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Michigan; el Laboratorio de Música Electrónica del Colegio del Estado del Valle de San Fernando, en Northridge, California (Gerald Strang, Beverly Grigsby, Ernst Křenek, Aurelio de la Vega); el Centro para Música de Cinta, en San Francisco (Morton Subotnik, Ramón Sender); y los Laboratorios de la Universidad de Washington, en Saint Louis, Mo. (donde trabaja Robert Baker), Canadá (Centro de Música Electrónica de la Universidad de Toronto); Polonia (Radio Varsovia); Japón (Radio Tokio); Argentina (Universidad de Buenos Aires y Centro de Altos Estudios Musicales), etc. Ejemplos clásicos de este tipo de música son el *Cántico de los Adolescentes en el Horno*, de Stockhausen (disco Deutsche Gramm. DC-16133) o la *Transición I*, de Mauricio Kagel. Este tipo de música está usualmente serializada rigurosamente, utilizando técnicas de síntesis aditiva; 3) varias combinaciones de

estos dos procedimientos anteriormente mencionados, donde se mezclan elementos de *música concreta* y sonidos electrónicos puros (como *El Despertar*, de Beverly Grigsby, o la *Secuencia de San Fernando*, de Ernst Křenek (Estados Unidos); o *Acero y Espacio*, de Horacio Vaggione (Argentina), o donde la voz humana (canto o palabra hablada) aparece transformada, filtrada o modificada electrónicamente (como ocurre en el *Homenaje a James Joyce*, de Berio); 4) un tipo de música que usa el computador y diversos y elaborados procedimientos de programación (*Música para el IBM 7090*, de Gerald Strang; *Cantata para el Computador*, de Hiller); 5) una música que se interpreta en el escenario de conciertos utilizando en el momento diversas combinaciones de sonidos pregrabados y que son reproducidos en un equipo de alta fidelidad (obras de Gordon Mumma y Robert Ashley, pertenecientes al grupo ONCE de Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos); y 6) música que combina elementos electrónicos puros con instrumentos tradicionales o canto (*Trancisión II*, de Kagel, disco Time 58001; *Diferencias*, de Berio, disco Time 58002; *Contactos*, de Stockhausen, disco Deutsche, Gramm, G-138811).

La música electrónica pura ha sido por lo general compuesta hasta la fecha en bien equipados estudios establecidos por instituciones académicas, estaciones de radio estatales, y fabricantes de equipos electrónicos (Philips, RCA, etc.). La principal ventaja de estos estudios institucionales es el fácil acceso a equipos altamente especializados conjuntamente con las ventajas que facilita el trabajar con los técnicos a cargo de los mismos. Hoy en día, sin embargo, algunos estudios particulares independientes han sido ya establecidos, principalmente en los Estados Unidos, país éste donde existe una gran selección de equipos de alta fidelidad obtenibles a un costo razonable. Algunas casas comerciales se especializan ya actualmente en la venta de equipos para fabricar un laboratorio independiente de música electrónica. Ejemplo de esto es la lista de equipos impresa por la firma Cybersonics, 627 Center Drive, Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos. Un caso típico de este tipo de estudio electrónico independiente es el Estudio Cooperativo para Música Electrónica, instituido en Ann Arbor por los compositores Robert Ashley y Gordon Mumma. Otros importantes estudios privados incluyen el Centro para Música de Cinta, en San Francisco (construido por los compositores Morton Subotnik y Ramón Cender), el fabricado en Dallas por David Ahlstrom, o el establecido en San Francisco por Henry Jacobs y el productor de cine Jordan Belson para las presenciones *Vortex* en el Planetario Morrison.

Los límites de este artículo no permiten una descripción detallada de las técnicas que deben ser aprendidas para poder componer música con el computador, ni puede tampoco explicar las miles de manipulaciones que se emplean en la composición de música electrónica. Más bien nos limitaremos a mencionar algunas consideraciones estéticas de tipo general, a describir brevemente los componentes básicos de un laboratorio de música electrónica, a sumarizar la composición del Laboratorio de Música Electrónica del Colegio del Valle de San Fernando (Northridge, California) y, finalmente, a dar algunas explicaciones personales con referencia a la composición de una obra de música electrónica.

Necesidades técnicas urgentes relacionadas con el proceso de la composición musical forzaron a muchos compositores pertenecientes a la generación siguiente a la de Webern a buscar nuevos caminos. Las posibilidades huma-

nas en relación con la producción exacta de diseños rítmicos muy complicados, la serialización de la dinámica, y los nuevos conceptos de tiempo y densidad, llegaron a un límite extremo en obras como *El Martillo sin Maestro* o *El Sol de las Aguas*, de Boulez, o en *Zeitmasse*, de Stockhausen. Dos avenidas aparecieron en este momento a disposición del compositor: 1) o bien podía continuar explorando la atomización finisecular del ritmo (utilizando parámetros muy complejos, con un perpetuo concepto de la variación) y controlar nuevas series dinámicas y diversos niveles independientes de unidades musicales superimpuestas con gran precisión, usando los nuevos procedimientos mecánicos y electrónicos a su disposición (cinta magnetofónica, medidas de minúsculas partículas de tiempo, grabación y regrabación de toda clase de sofisticaciones sonoras, etc.), o, 2) podía invertir esta tendencia hacia una música supercontrolada empleando procedimientos aleatorios con unidades abiertas de tiempo, donde el espaciamiento visual de los elementos dejaba margen para una gran flexibilidad en la construcción. Ambos extremos, como ocurre generalmente, tienen muchas cosas en común. Aunque el efecto final es obtenido por procedimientos bien distintos, el resultado sonoro es a menudo muy similar para un oído no muy discriminatorio.

La música electrónica ofrece en realidad tremendas posibilidades para ambos tipos de procedimientos de composición. Una vez más los creadores han influenciado a los constructores de equipos, y unidades que habían sido creadas debido a las necesidades de la radio y de la televisión (y que a menudo eran utilizadas como equipos de prueba) se transformaron en una colección integrada de unidades encaminadas a la producción de música artística. Raymond Kendall apuntó en el *Calendario de Los Angeles Times* (junio 27, 1965) que "hay compositores en toda época que se han conformado con usar los instrumentos y los instrumentistas que existían en su momento, mientras otros han buscado vehementemente nuevos sonidos y nuevas posibilidades". Es así como ciertos instrumentos han sido inventados para algunos compositores, y, a su vez, se han convertido en miembros normalmente aceptados en la familia musical. Técnica y estéticamente hablando, por lo tanto, los nuevos medios electrónicos en manos de importantes mentes creativas se transforman en instrumentos para la composición musical. Desde luego, hasta qué punto el compositor ha logrado dominar estos nuevos sonidos y estas nuevas tendencias estéticas, es motivo de especulación. Lo innegable es que lo que se ha logrado en pocos años es realmente impresionante. Por ejemplo, quien en 1960 hubiese escuchado durante una de las sesiones de la Conferencia de Compositores celebrada en Stratford, Canadá, cualquiera de las piezas de música electrónica que se oyeron, habría estado escuchando una mera colección de trucos básicos que son la cartilla de la composición de música electrónica. Con la excepción del *Homenaje a James Joyce*, de Luciano Berio, las obras eran extremadamente primitivas y monótonas. En muchos casos completamente informes. Era como si uno asistiese a un concierto donde se interpretasen todos los ejercicios de armonía tradicional de una clase principiante. Pero sólo cuatro años más tarde, durante el Dieciochoavo Festival de Ojai (California), obras perfectamente estructuradas —como *Samstirni*, de Magnús Blöndal Jóhannson (compuesta en Radio Islandia), como los *Conjuntos para el Sintetizador, Parte 1*, de Milton Babbitt (compuestos en el Estudio de Música Electrónica de las Universidades de Columbia y Prin-

ce-ton), o como *Mikrostruktury*, de Włodzimierz Kotowski (compuesta en la Radio Polonia, Varsovia)— fueron oídas por una audiencia altamente sofisticada que ya había desarrollado un alto sentido crítico para este tipo de música.

En el presente, habiendo ya dominado hasta un gran grado de efectividad estas máquinas productoras de sonidos electrónicos, diversos compositores importantes de nuestro siglo han establecido estilos y procedimientos que, con elementos propios de construcción y forma, han producido obras muy relevantes. Cualquiera que conozca el *Estudio Electrónico Nº 2*, de Mario Davidovsky (Argentina) puede testificar que se trata de una bella pieza de música excelentemente concebida —una pieza que sin recurrir a ninguno de los esquemas anteriores utilizados en la música tradicional, crea sus propias reglas, y obtiene resultados comunicativos positivos.

Muy a menudo, el bien intencionado amante de la música —y frecuentemente compositores profesionales de mente tradicional— formula invariablemente dos preguntas básicas tan pronto se enfrenta con la música electrónica: 1) aceptada la honestidad del compositor de música electrónica, la habilidad artística del mismo, sus conocimientos técnicos y la validez de su creación como obra artística organizada, ¿es este tipo de creación, música?, y, 2) dado que el producto sea aceptado como música de un nuevo tipo u orden, ¿no es esta música “inhumana”?

De estas dos preguntas la primera es indudablemente la más sutil y requeriría un período de discusión mucho más largo que el que podemos permitirnos en estas páginas. Como Lejaren Hiller señala en su libro *Música Experimental* (escrito en colaboración con Leonard M. Isaacson), dos tópicos que a menudo es necesario aclarar cuando se discute sobre música son: a) la sustancia de la comunicación musical y su significado simbólico y semántico, si es que existe, y, b) el singular proceso, tanto mental como técnico, que rodea la creación de una obra musical, y la reacción que ésta produce en un auditor. El siempre presente concepto popular de que la música es una expresión directa, abierta y emocional, y una forma subjetiva de comunicación que nace del compositor, es, en realidad, una consecuencia de las ideas románticas desarrolladas durante el siglo XIX. Algunos de los compositores de este período fueron muy explícitos y verbosos en sus actitudes, y hablaron de la música como “una comunicación directa que viene del corazón y va hacia el corazón” (Beethoven), como “el sonido siendo la expresión directa del sentimiento” (Wagner), de la necesidad de “sensibilidad emocional” (Berlioz), del papel de la música como “la representación de estados anímicos (Mahler) y de “la música siendo una expresión que no necesita el marco de formas pedantes” (Busoni). Fue sólo en la tercera década de nuestro siglo que Strawinsky, como uno de los primeros compositores que devolvió una serena sanidad a los conceptos de definiciones objetivas del arte musical, caracterizó “el fenómeno de la música como una forma de especulación en términos de sonido y tiempo”. Si aceptamos esta más reciente definición del arte de la composición musical, la música electrónica, desde luego, será mucho más aceptable de inmediato para el oyente, aun cuando las formas, sonidos y avenidas técnicas que recorre sean aun de naturaleza extraña para él. El problema de una total comunicación con respecto a este nuevo tipo de música todavía estará presente, pero al menos la definición

de los elementos constitucionales de dicha música será básicamente aceptada como válida. La principal barrera que la música electrónica ofrece en general, en relación con el problema de la comunicatividad, es que el compositor de este tipo de música está empleando un nuevo lenguaje formal, ocasionales escalas no temperadas, unidades atemáticas (muchas veces reemplazadas por breves células motivicas de cambiante constitución), una atomización kaleidoscópica del ritmo, y diseños de sonidos que no se repiten, donde términos como "densidades", "relaciones indefinidas de altura de sonido", "serialización dinámica", "permutación", etc., son sustitutos o equivalencias remotas de los conceptos tradicionales de armonía, melodía, ritmo, etc. Entre otras consideraciones, también debemos recordar que la música electrónica apareció después de la Segunda Guerra Mundial, durante un período en el cual las implicaciones estético-filosóficas de la revolución schönbergiana (donde todos los niveles de una obra musical tienen igual valor, tanto horizontal como verticalmente) eran ya viejas y clásicas. Conceptos más nuevos aún en relación con la reversibilidad de la música (melódica, armónica y estructuralmente hablando) han añadido nuevas dimensiones al cuadro, y deben de ser enfrentadas con nuevos criterios. La música, siendo una forma de comunicación no discursiva, opera con una peculiaridad semántica que depende de las estructuras técnicas empleadas. Cuando el nuevo procedimiento estructural de la música electrónica sea completamente comprendido por un auditor común, las barreras que existen entre él y el nuevo producto desaparecerán rápidamente.

El proceso subconsciente de percepción de estructuras, que es irracionalmente percibido por la mente humana, aun cuando las evidentes limitaciones de un nuevo y no explorado lenguaje musical están presentes, tiene un grado extraordinario de certera percepción. Recuerdo una fascinante experiencia que yo personalmente puse en juego en 1962 durante un concierto de música electrónica celebrado en el Colegio del Valle de San Fernando. El público que vino a este concierto era muy heterogéneo: estudiantes de todas clases, amantes de la música (jóvenes y viejos), críticos musicales, músicos profesionales, personal académico, amas de casa, no-conformistas de largas barbas, etc. Doce obras de música electrónica, separadas por un corto intermedio, fueron escuchadas. Para aquellos de nosotros que conocíamos profesionalmente los secretos técnicos y estéticos de este tipo de expresión musical, era evidente que las obras presentadas cubrían no sólo una gran variedad de estilos y técnicas sino que representaban distintos valores que iban de composiciones de primer orden a pobres ejercicios de simples combinaciones sonoras. El público marcó en una hoja de papel que le había sido distribuida, y que sólo tenía impresos los nombres de las obras escuchadas, su evaluación personal de las composiciones, siguiendo una escala de 1 a 12, según su preferencia. Una vez tabulado los resultados, éstos fueron reveladores y extraordinarios: 80% (!) de las respuestas eran casi totalmente correctas.

La segunda de las preguntas mencionadas anteriormente en relación con la música electrónica es mucho más inocente. Cuando se habla algunas veces muy vehementemente de la cualidad "inhumana" de este tipo de música parece olvidarse que el compositor es quien usa las máquinas, colecciona los sonidos, los manipula, mueve las manivelas, programa el computador, filtra los sonidos, establece escalas y alturas de sonidos, corta y empalma los pedazos

de cinta magnetofónica, concibe formas, y concluye la estructura final de la obra después de imaginar cada detalle de la misma. El hecho de que históricamente la música ha estado siempre asociada con el intérprete crea un impacto psicológico negativo en el auditor que se enfrenta a un tipo de música que no necesita de dicho intérprete. Sería conveniente preguntar por qué la música no puede ser aceptada como sonido en sí misma, no importa cuál sea la forma del vehículo que la produzca. Basta pensar brevemente qué es lo que tiene un piano de humano cuando permanece silente y sus teclas no son atacadas por manos humanas. ¿Es que la música tiene necesariamente que salir de un violín o de un clarinete y no de una caja cuadrada con veinte botones? ¿Es que el peso de la tradición invariablemente oscurece los méritos y deméritos del material primario sobre el cual se basa cualquier experiencia musical?

Curiosamente, en el campo de la música electrónica toda clase de mentes tradicionales han tratado en un momento u otro de componer música de este tipo. Desde los técnicos y programadores de los varios centros de computadores (quienes piensan que es formidable componer fugas "a lo Bach" con el computador, y que se excitan ante la idea de reproducir el sonido de flautas dulces tocando "La Cucaracha") hasta el oportunista compositor comercial que vende sus bandas de sonidos electrónicos (a menudo representando trucos sonoros muy primitivos, que subrayan aventuras interplanetarias para la televisión) a productores de cine o de radio, la gama es bien variada. Desde luego el compositor serio se acercará al mundo de la música electrónica con un concepto más profundo y sofisticado de la creación. Aunque sabe que puede reproducir células melódicas, rítmicas y tímbricas de naturaleza tradicional, lo que desea es explorar nuevos lenguajes y formas relacionados exclusivamente con nuevos conceptos estéticos que se derivan del campo de la música electrónica. Y, conscientemente, se dedica con devoción a esta búsqueda.

Otro error común es el hecho de que algunas personas creen honestamente que este tipo de música es "muy fácil de componer", ya bien sea concebida por un mero técnico de electrónica o por cualquiera que tenga deseos de mover las manivelas. Hasta qué punto este concepto es común se evidencia a menudo, en mi experiencia propia, durante cada semestre académico. Es corriente que yo me encuentre cada principio de curso frente a una docena más o menos de estudiantes que vienen a "jugar con las máquinas" y, según ellos, a "componer" música, y cuyos estudios previos variaban desde Botánica hasta Ciencias Políticas (!). Invariablemente, claro, les recomiendo a estos "compositores potenciales" que hojeen el catálogo de cualquiera institución académica (la Universidad de Columbia o la Universidad de Toronto, por ejemplo) donde se enseñan disciplinas relacionadas con la composición de música electrónica.

Una vez que estas consideraciones estéticas generales han sido superficialmente exploradas, vamos a considerar brevemente algunos problemas técnicos inherentes a la música electrónica.

Una sucinta y buena descripción de los principales componentes de un laboratorio de música electrónica está dada por Gordon Mumma en su anteriormente mencionado artículo aparecido en el *Journal of the Audio Engineering Society*, de julio de 1964. La configuración básica de cualquier es-

tudio de música electrónica puede dividirse en cuatro áreas principales: 1) componentes de manipulación general (transportes de cintas, máquinas reproductoras y grabadoras, amplificadores y mezcladoras); 2) fuentes de sonido (osciladores electrónicos, material de origen acústico grabado en cinta); 3) aparatos modificadores (filtros, ecualizadores, medios transpositores, controles de ataque y envoltura de sonido, reverberación), y 4) accesorios de todo tipo (fuente de energía eléctrica, equipo de análisis y control, altoparlantes, osciloscopio, máquinas para el corte de cintas, máquinas para borrar el sonido, etc.).

La selección de equipo para un estudio básico de música electrónica depende de los procedimientos de manipulación que el compositor quiera aplicar a su música. Por ejemplo, los osciladores pueden no ser necesarios si el compositor planea trabajar exclusivamente con sonidos de origen acústico (procedimientos de *música concreta*). Las cámaras electrónicas de eco pueden ser crudamente sustituidas por efectos acústicos obtenidos en cuartos o naves. Y algunos usos sutiles del osciloscopio pueden descartarse.

El primer elemento que hay que considerar es el transporte de cinta (o máquinas grabadoras-reproductoras). Como casi todos los transportes de cinta usan motores sincronizados de corriente alterna, éstos pueden ser operados como unidades de velocidad continua o variable, usando la electricidad producida por un oscilador de frecuencia variable que tenga suficiente poder de amplificación. La ecualización de esta corriente con el motor puede realizarse mediante un transformador. Diferentes tipos de cabezas grabadoras —o posibilidades para modificar éstas— deben también tomarse en consideración.

Segundo, un equipo separado de preamplificación y ecualización debe de ser otro componente básico de cualquier estudio. Tanto la corriente borradora como la que se utiliza en el puente de pase deben de ser controladas separadamente de la señal de audio que actúa en la zona de grabación.

Tercero, como los procedimientos de mezcla constituyen por lo general el elemento componente básico de toda música electrónica, las necesidades de una mezcladora son, por lo general, posibles utilizando cualquier tipo de la misma que posea una respuesta de audio de banda ancha y plana, poca distorsión y un alto radio de señal-ruído. La reverberación, cuando sea requerida, se introduce por lo general en el momento de la mezcla, usando las cámaras electrónicas de eco o los procedimientos más primitivos de eco natural, trabajando en un cuarto y con varias máquinas grabadoras.

En cuarto lugar, están los bancos de osciladores y generadores. Numerosos osciladores del tipo de puente estable aparecen en cualquier catálogo de equipos electrónicos. Extensiones para las bajas frecuencias pueden ser construidas fácilmente, como añadiduras, en cualquier oscilador comercial. Generalmente, para permitir gran flexibilidad, bancos de osciladores son construidos en serie utilizando la corriente proveniente de una sola unidad. Los tipos básicos de ondas (aserradas, de pulsación, cuadradas o sinusoidales) se obtienen mediante diversos modificadores diódicos o con simples circuitos de forma activa. Tubos de gas thyatron o diodos reversibles son también a menudo empleados como generadores de sonidos.

Quinto, los problemas de modulación deben de ser considerados ahora. El uso de amplitudes modulatorias incluye el control de ataque y decaimiento del sonido y de la envoltura del mismo. Comprensión y expansión del vo-

lumen sonoro, transposiciones del espectro de frecuencia, inversiones y producción de espectros sonoros complejos son todas manipulaciones requeridas. Las aplicaciones usuales de modulación de frecuencia incluyen espectros de frecuencia barrida y diversos efectos de *vibrato*. Moduladores pasivos semiconductores son también convenientes para producir espectros complejos, y están limitados solamente en sus posibilidades por la cualidad y balance de sus componentes simples. Moduladores activos, desde los simples de tipo cátodo-doble tríodo (o moduladores transistores) hasta los complejos, con bancos de botones y control variable (que permiten al compositor obtener secuencias continuas de diversos elementos sonoros sin necesidad del corte y manipulación de cinta), son también usados.

En sexto lugar, diferentes tipos de filtros son necesarios. El número de éstos varía, según las necesidades, y va desde filtros de tipo simple (filtros R-C de peine) a filtros más caros con diversas bandas de paso. Muchos de los procedimientos de modificación del timbre (incluyendo la coloración del "sonido blanco") no requieren filtros con características de corte pronunciado, aunque amplificadores de frecuencia selectiva con paso de banda variable son a veces necesarios. Finalmente, entre los muchos accesorios empleados en un laboratorio de música electrónica, diversas unidades reguladas y separadas, productoras de corriente, son de gran importancia. Un osciloscopio (preferentemente con amplificadores de corriente directa) es de gran utilidad, principalmente para visualizar y controlar diversos procedimientos de composición y, además, para proveer ondas de tipo pulsatorio y ondas aserradas de gran amplitud. Elaboradas máquinas para el corte de cinta, de tipo automático, son obtenibles hoy en día, así como otras muy manuable montadas sobre las cabezas de las máquinas grabadoras. Es claro y evidente que el número de accesorios está sólo limitado por consideraciones de tipo económico.

En el Sur de California, hasta el momento de escribirse este artículo, el único laboratorio de música electrónica operante está instalado en el Departamento de Música del Colegio del Estado del Valle de San Fernando. Establecido por el compositor Gerald Strang (quien es también un conocido experto acústico, y quien recientemente ha explorado con éxito el campo de la música para el computador) en 1962, este laboratorio ha crecido lentamente. Ernst Křenek, entre otros, ha estado activamente relacionado con este laboratorio, y en él ha compuesto las secuencias electrónicas que aparecen en sus dos óperas más recientes. Algunos compositores del área y otros de América Latina han expresado recientemente su interés por trabajar en este laboratorio, y planes futuros incluyen la preparación académica y técnica de compositores interesados en este medio de acuerdo a un meditado plan de estudio.

El Laboratorio de Música Electrónica del Colegio del Estado del Valle de San Fernando posee, además del equipo normal básico requerido en cualquier laboratorio de tipo mediano, algunas configuraciones especiales que merecen una breve descripción y comentario. Debido a la naturaleza del programa académico dentro del Departamento de Música de esta institución, partes del Laboratorio de Música Electrónica son usadas en la instrucción diaria o con propósitos de grabación de tipo general. Por este motivo este laboratorio está dividido en tres secciones principales, para permitir usos múltiples, con diversos equipos en cada sección.

El complejo básico de producción de sonido, establecido en un cuarto con total aislamiento y especial tratamiento acústico, incluye dos audio-osciladores Hewlett-Packard 200-AB (ondas cuadradas y sinusoidales), un oscilador General Radio 1210-C (ondas aserradas), un filtro de banda de paso Krohnkite 360-A, un modulador de botones Hewlett-Packard, un generador de ruido General Radio 1390-B, un osciloscopio, un amplificador monitor Mc Intosh MC-40, un altoparlante AR-II, una máquina grabadora-reproductora Ampex 351-2 y otros accesorios menores.

En la segunda parte del laboratorio, donde las primeras re-grabaciones, doblajes, mezclas de sonido y edición de segmentos tienen lugar, hay dos máquinas grabadoras-reproductoras Ampex (una de dos pistas, otra de pista entera), una mezcladora de cuatro canales Ampex MX-35, un altoparlante monitor AR-II, un banco de filtros y un gran número de accesorios (almacenaje de cintas, máquinas de corte, adaptadores, cables, etc.).

La sección final del laboratorio está ubicada en el Cuarto de Control Central del Edificio de Música. Además de un mezclador reverberador Telefunken, otra mezcladora Ampex MX-35, cuatro grandes altoparlantes, tres amplificadores monitores Mc Intosh MC-40, seis platos rotatorios para discos, y una gran cantidad de accesorios. Aquí es donde se halla lo más importante de todo el laboratorio: cinco grabadoras-reproductoras Ampex de dos canales, una grabadora-reproductora de tres canales y una grabadora-reproductora Ampex 300-2C (15-30 pulgadas por segundo), todas en serie. Este eficientísimo banco de máquinas grabadoras-reproductoras permite todo tipo de mezcla de sonido y doblaje sin distorsión alguna. Como es obvio, pueden utilizarse también múltiples lazadas de cinta en las cuales se hallan pregrabados diversos elementos sonoros que pueden ser superimpuestos y ecualizados, a través de una mezcladora, en una sola operación.

En este último cuarto las etapas finales de montaje del material son refinadas hasta el máximo y la edición final de la obra es realizada.

Desde luego, cualquiera que haya trabajado en el campo de la música electrónica sabe perfectamente lo necesario que es el trabajar con un equipo de primera calidad. Sólo así puede obtenerse el máximo requerido de fidelidad. A menudo uno escucha composiciones altamente imaginativas, producidas en equipos caseros de poca fidelidad, que son productos inaceptables debido a la pobre calidad del sonido. Pero también el compositor de música electrónica sabe que, no importa cuan fértil sea su imaginación (y sobrentendiéndose que pueda tener a su disposición el mejor equipo obtenible), varias importantes limitaciones son todavía privativas de la música electrónica. Una de las principales es la monotonía tímbrica de esta música; otra, una aparente velocidad media en el discurso musical que parece monopolizar invariablemente toda composición. Enfrentándose a estos problemas, varios compositores importantes, que han trabajado en el campo de la música electrónica, han tratado de resolverlos desde el uso de altoparlantes múltiples de tipo direccional (usados por Berio o Boulez, por ejemplo) hasta el uso reciente de la mezcla de elementos de música electrónica con la voz humana, y/o grupos instrumentales. Lo más importante es que el creador de música electrónica siempre deberá tener clara la idea de la necesidad de una forma de expresión totalmente original, la cual no esté basada en elementos rít-

micos, melódicos y armónicos del pasado. Esta búsqueda y el empleo de tales elementos no es de fácil solución.

Personalmente, durante varios años, trabajé y experimenté con sonidos producidos electrónicamente antes de finalmente componer una obra completa de doce minutos de duración, escrita en 1963, y que intitulé *Coordenadas*. En esta obra traté, con varios grados de buen éxito y de fracaso, de resolver, por lo menos parcialmente, algunos de los problemas mencionados anteriormente. La composición fue escrita primeramente en versión estereofónica de dos canales, y luego se realizó un montaje que la transformó en una unidad monoaural. Para obtener los efectos pensados, esta obra deberá ser reproducida a través de tres altoparlantes colocados en la sala en forma de triángulo.

Coordenadas está dividida en tres movimientos, los cuales están relacionados uno al otro mediante secuencias de eventos, ideas motivicas celulares, color instrumental (el piano, que es el único instrumento tradicional empleado en la obra, sirve como otro eslabón estructural, aunque es usado de modo distinto en cada movimiento) y tres velocidades básicas. La idea germinal de toda la obra aparece en su forma más primitiva en el movimiento central (*Medidas Acústicas*, 3'42"). De este punto central, en forma radial, esta idea (que consiste al mismo tiempo de una serie de notas que se escuchan horizontal y verticalmente de varias maneras, y de un grupo de pulsaciones) se expande, se transforma, se reagrupa en diversas maneras y se combina con otros episodios en los dos movimientos exteriores. El piano está usado de tres maneras: 1) "preparado", en el primer movimiento, con intervenciones fragmentarias al principio y gradualmente apoderándose del interés central del discurso musical; 2) como vehículo para notas muy graves, sonidos acampanados y acordes estáticos en el movimiento central, y 3) más o menos virtuosísticamente empleado (y por vez primera usado como color opuesto a los sonidos de origen electrónico) en varias interjecciones variables que tienen lugar en el último movimiento.

El efecto general en relación a velocidades simuladas fue obtenido variando la manera en que los elementos sonoros fueron empleados. Tres velocidades aparecen en la obra: el primer movimiento (*Polinomio*, 3'18") es un Allegretto, el segundo (*Medidas Acústicas*) es un Adagio, y el tercero y final (*Vectores*, 5'2") es un Allegro. Elementos de *música concreta* son asimismo empleados en cada movimiento: *glissandi* (filtrados y modificados a través de varios procedimientos) sobre las cuerdas del piano, usando varillas de metal; golpes sobre la madera y sobre superficies metálicas; notas graves del piano grabadas a una velocidad y luego re-grabadas en octavas más bajas, etc.

Todas estas consideraciones técnicas podían haber sido explicadas con más detalle, y con un deseo voluptuoso de impresionar al lector, usando para esto símbolos gráficos, fórmulas, palabras misteriosas, frases esotéricas y otra fraseología usual. Personalmente, sin embargo, yo creo que esto es innecesario. En mi propio caso, por ejemplo, la música de *Coordenadas* no cambia sus cualidades a través de explicaciones. ¿Es una buena o una mala pieza de música? ¿Resuelve positivamente los problemas planteados? ¿Establece comunicación con el auditor o no? El tiempo y audiciones repetidas determinarán esto. *Coordenadas* es, como cualquiera otra obra de música electrónica, como cualquiera otra creación humana, una expresión técnico-estética llena de ex-

pectaciones, las cuales serán o no alcanzadas a su debido tiempo. ¿No es la experiencia de estos sonidos una experiencia de arte en sí misma? Pero como en *Cándida*, de Voltaire, "trabajemos intensamente sin discutir mucho; es la única manera de hacer la vida tolerable".

Los Angeles, julio de 1965.

PEQUEÑA BIBLIOGRAFIA

- Asuar, José Vicente: "Música Electrónica: Poética Musical de Nuestros Días" (*Revista Musical Chilena*, año XVII, Nº 86, octubre-diciembre, 1963).
- Babbitt, Milton: "An Introduction to the R. C. A. Synthesizer" (*Journal of Musical Theory*; invierno, 1964).
- Baker, Robert A.: "Musicomp" (Technical Report Nº 9). (Universidad de Illinois, Departamento de Música, Estudio de Música Experimental; Champagne-Urbana, 1963).
- Berio, Luciano: "Studio di Fonología Musicale" (*The Score*, 1955).
- Borco, H. (Editor): "Computer Applications in the Behavioral Sciences" (Prentice Hall, New Jersey, 1962).
- Cohen, M.: "Space Theatre" (*Arts and Architecture*, agosto, 1962).
- Die Reihe*, vol I: "Electronic Music" (Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Pa., 1958).
- Divilbiss, J. L.: "The Real-Time Generation of Music with a Digital Computer" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1964).
- Forten, Allan: "Composing with Electrons at Cologne" (*High Fidelity*, octubre, 1956).
- Hiller, Lejaren A.: "Report on Contemporary Experimental Music, 1961" (Universidad de Illinois, Champagne-Urbana, 1962).
- Hiller, Lejaren A.: "Electronic Music at the University of Illinois" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1963).
- Hiller, L. A. and Baker, R.: "Computer Cantata: A Study in Composition using the University of Illinois IBM 7090 and csx-1 Electronic Digital Computers" (*Perspectives of New Music*; invierno, 1963).
- Hiller, L. A. and Isaacson, Leonard M.: "Experimental Music" (Mc Graw-Hill, 1959).
- Hiller, L. A. and Isaacson, L. M.: "Musical Composition with a Digital Computer" (Programa y Abstractos; Oncena Conferencia Nacional de la Asociación de Máquinas Computadoras; Universidad de California, Los Angeles, 1956).
- Hitchcock, H. W.: "Current Chronicle" (*Musical Quarterly*, vol. XLVIII, Nº 2, abril, 1962).
- Judd, F. C.: "Electronic Music and Musique Concrète" (Neville Spearman, Londres, 1961).
- Judd, F. C.: "Manipulation of Signals for Musique Concrète" (*Tape Recording Magazine*, Londres, enero 27, 1960).
- Judd, F. C.: "Producing Echoes with a Tape Recorder" (*Amateur Tape Recording Magazine*, Londres, julio, 1960).
- Křenek, Ernst: "New Developments in Electronic Music" (*Musical America*, septiembre, 1955).
- Le Caine, Hugh: "A Tape Recorder for Use in Electronic Music Studios" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1963).
- Le Caine, Hugh: "Electronic Music" (Proc. I. R. E., vol. 44, Nº 4, abril, 1956).
- Luening, Otto: "Some Random Remarks about Electronic Music" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1964).
- Maren, R.: "Electronic Music: Untouched by Human Hands" (*The Reporter*, abril 18, 1957).
- Mathews, M. V.: "An Acoustic Compiler for Music and Psychological Stimuli" (*Bell System Technical Journal*, mayo, 1961).

- Mathews, M. V. and Miller, Joan E.: "Music iv Programmer's Manual" (Bell Telephone Laboratories, New Jersey, 1964).
- Meyers, Robert G.: "Technical Bases of Electronic Music, Parts I and II" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1964 e invierno, 1964).
- Olson, Harry; Belan, Herbert and Timmens, J.: "Electronic Music Synthesis: the Mark II R. C. A. Synthesizer" (*Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 32, Nº 3, marzo, 1960).
- Mumma, Gordon: "An Electronic Music Studio for the Independent Composer" (*Journal of the Audio Engineering Society*; vol. 12, Nº 3, julio, 1964).
- Oram, Daphne: "Making Musique Concrète" (*Hi Fi News*, Londres, abril, 1958).
- Pierce, J. R.: "Electrons, Waves and Messages" (Hanover House, Garden City, N. Y., 1956).
- Pierce, J. R.: "A Portrait of the Machine as a Young Artist" (*Playboy*, junio, 1965).
- Preiburg, F. K.: "Musica ex Machina" (Ullstein Verlag, Berlin, 1960).
- Repertoire International des Musique Experimentales* (Service de la Radiodiffusion-Télévision Française, 1962).
- Salzman, Eric: "Music from the Electronic Universe" (*High Fidelity*, agosto, 1964).
- Schaeffer, Myron: "The Electronic Music Studio of the University of Toronto" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1963).
- Schaffer, Pierre: "A la Recherche d'une Musique Concrète" (Editions du Seuil, París, 1952).
- Searle, Humphrey: "Concrete Music" (Grove's Dictionary of Music and Musicians, quinta edición, vol. IX app. II; The Mac Millan Co., N. Y., 1954).
- Tall, Joseph: "Music without Musicians" (*Saturday Review*, vol. 40, enero 26, 1957).
- Tenney, James: "Sound Generation by means of a Digital Computer" (*Journal of Music Theory*; primavera, 1963).
- The Philips Pavilion at the 1958 Brussels World Fair* (Impresos de la Philips Technical Review, Col. 20, Nos 1, 2 y 3).
- Ussachevsky, Vladimir: "La 'Tape Music' aux Etats-Unis" (*La Revue Musicale*, Numero Spéciale 236, 1957).
- Vers une Musique Experimentale: Sous la Direction de Pierre Schaeffer* (*La Revue Musicale*, Numero Spéciale 236, 1957).
- Yates, Peter: "Music" (*Arts and Architecture*, junio, 1963).
- Nota:* En caso de que no existan discos comerciales, se pueden obtener cintas magnetofónicas de música electrónica, *música concreta*, música instrumental mezclada con sonidos electrónicos y música para el computador, dirigiéndose personalmente a los compositores que trabajan en este medio. A continuación, una lista de nombres y direcciones:
1. Ahlstrom, David: School of the Arts, Southern Methodist University, Dallas 22, Texas, U.S.A.
 2. Asuar, José Vicente: Casilla 3583, Santiago de Chile, Chile.
 3. Badings, Henk: Hobbemalaan 3, Bilthoven, The Netherlands.
 4. Davidovsky, Mario: Columbia-Princeton Electronic Music Center, 632 West 125th. St., New York 27, N. Y., U.S.A.
 5. Dianda, Hilda: Las Heras 3895, piso 14, Buenos Aires, Rep. Argentina.
 6. Grigsby, Beverly: 17639 Osborne, Northridge, California, U.S.A.
 7. Hiller, Lejaren A.: School of Music, University of Illinois, Champagne-Urbana, Illinois, U.S.A.
 8. Křenek, Ernst: 10424 Pinyon Avenue, Tujunga, California, U.S.A.
 9. Kröpfel, Francisco: Laboratorio de Música Electrónica, Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Rep. Argentina.
 10. Luening, Otto: Columbia-Princeton Electronic Music Center, 632 West 125th. St., New York 27, N. Y., U.S.A.

11. Mumma, Gordon (or Ashley, Robert): 1917 Washtenaw, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.
12. Powell, Mel: School of Music, Yale University, New Haven, Conn, U.S.A.
13. Sender, Ramón: Studio Director, The San Francisco Tape Music Center, 321 Divisadero St., San Francisco 17, California, U.S.A.
14. Strang, Gerald: Chairman, Music Department, California State College at Long Beach, California, U.S.A.
15. Subatnik, Morton: 457 Belvedere, San Francisco 17, California, U.S.A.
16. Tal, Josef: Devora Hanevia 2, Jerusalem, Israel.
17. Ussachevsky, Vladimir: Columbia-Princeton Electronic Music Center, 632 West 125th. St., New York 27, N. Y., U.S.A.
18. Vaggione, Horacio: Avenida Vélez Sarsfield 256, 2do. B, Córdoba, Rep. Argentina.
19. Varèse, Edgar: 188 Sullivan St., New York 12, N. Y., U.S.A.
20. Vega, Aurelio de la: Music Department, San Fernando Valley State College, Northridge, California, U.S.A.

MUSICA RELIGIOSA INGLESA

por

Alec Robertson

Es necesario hacer un poco de historia, por breve que sea, sobre las condiciones de los compositores Tudor durante la segunda mitad del siglo dieciséis—quienes debieron escribir música litúrgica para la Iglesia Reformada—, si queremos poder apreciar la magnitud de su hazaña. En 1549, quince años después que Enrique VIII se había declarado jefe de la Iglesia Inglesa, sucediéndolo en aquel mismo año Eduardo VI, se publicó el primer Libro Inglés de Oración Común (*English Book of Common Prayer*) y se ordenó que éste fuese el único que podía utilizarse en todo el Reino. Esto significó que de una sola plumada (como dice el Dr. E. H. Fellowes en su obra *English Cathedral Music*, a la que tanto le debo): “Las partes musicales de la Misa, los Motetes y toda la demás música sagrada ligada a la Liturgia Latina, de la Iglesia Católica Romana, fue radicalmente suprimida”. Los compositores educados dentro de esta tradición tuvieron de inmediato que proveer música para los nuevos servicios en las Catedrales, las iglesias parroquiales, para los salmos y los cánticos de Maitines y Vísperas, las antifonas y el Oficio de la Santa Comunión. Al morir Eduardo VI, en 1553, la Católica María I ascendió al trono y toda la situación se trastrocó, hasta que, en 1558, la sucedió Isabel I.

Durante todo este período, la influencia estabilizadora del compositor Tudor fue la Capilla Real que existía desde el siglo doce. La Capilla Real no era un edificio específico sino que un conjunto de músicos ligados a la persona del soberano, que lo seguían allí donde él estuviese, ya sea dentro o fuera del país.

Con toda propiedad se ha dicho que de esta institución “surgió la primera flor de la música Religiosa Inglesa...” y que los compositores, en su música, han dejado un comentario artístico de hechos históricos que, en cuanto a Europa se refiere, no tiene paralelo”. La Capilla Real alcanzó su mayor gloria durante el reinado de Isabel, cuando contaba con nombres tan famosos como los de Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Morley, Thomas Tomkins, Orlando Gibbons y John Bull. Los dos primeros profesaban la antigua fe, pero dentro de un típico espíritu inglés, también compusieron bella música para la Iglesia Reformada, aunque sus mejores obras, naturalmente, fueron escritas para la Liturgia Latina.

El *Primer Libro Inglés de Oración Común* fue complementado con otro volumen, *El Libro de Oración Común Musical* (*The Book of Common Prayer Noted*), que incluyó la música para aquellas partes del Libro que la rúbrica ordenaba fueran cantadas. El Arzobispo Cranmer abogó por “la supresión de la música con adornos en la Iglesia” y eligió a John Merbecke (1523-1585) para que adaptara las melodías del canto llano a las palabras, dándole instrucciones para que el “Canto que compusiera no tuviera un exceso de notas sino que, dentro de lo posible, hubiese una nota para cada sílaba a fin de que fuera cantado clara y sencillamente”. Cranmer quería reaccionar contra la excesiva y larga elaboración de las Misas y Motetes de los primitivos compo-

sitores Tudor, tales como John Taverner (1495-1545), en la que el texto, con respecto a la música, pasaba a segundo lugar.

En líneas generales la música de Merbecke imitaba el canto llano dentro de un ritmo fijo, que la hizo ser considerada desfavorablemente por los reformadores más intransigentes y pronto cayó en desuso. El principio de sencillez persistió, no obstante, pero la demanda popular de melodías armonizadas, para los cánticos y salmos, no podía ser resistida por las autoridades. Las características melodías Anglicanas de los salmos no entraron en vigencia hasta principios del siglo diecisiete, pero sus rasgos principales fueron enunciados por Byrd, Gibbons y Tomkins. Esta música es estrictamente funcional, pero debemos ante todo estudiar los Servicios y Antifonas, para descubrir los verdaderos logros artísticos. Los tres primeros compositores que deben ser considerados son Tye (1497-1573), Tallis (1505-1585) y su discípulo Byrd (1543-1623), todos ellos miembros de la Capilla Real. Tye había sido profesor de música de Eduardo VI antes de que asumiese el trono y en una obra teatral, publicada en 1613, el Rey debía decir: "Inglaterra tiene un Dios, una Verdad y un Doctor tiene del Arte musical, ese es el Dr. Tye, admirado por su pericia en la armonía musical".

Con Byrd vivo, ésta era lisonja burda, pero Tye era un compositor de importancia cuyas obras cumbres son sus vigorosas antifonas *I will exalt thee* y *Praise ye the Lord, ye Children*. Su música para los Actos de los Apóstoles, en el estilo simple que favorecía la época, es muy melódica, pero sus propias palabras rimadas son coplas de ciego, imposibles de cantar.

Tallis, el padre de la música religiosa inglesa, es una figura de mucho mayor relieve. Su *Service in the Dorian Mode* continúa en uso hasta hoy día, como también varias de sus diecisiete Antifonas, la bella *If ye love me* y la conmovedora *I call and cry*. También hay que mencionar su tan popular melodía del himno canónico *Glory to thee my God this night*, que proviene de un grupo de nueve que escribió para el Salterio del Arzobispo Parker, editado en 1567, con una descripción del sentimiento de cada himno. El octavo, escribió: "es moderado: de ritmo modesto". Vaughan Williams tomó el tema de su célebre "Fantasía Tallis" para orquesta, de la misma fuente. La música de Tallis, conspicua por su sólida estructura y su sencillez de expresión, tiene más afinidad con la arquitectura normanda que con la gótica.

En 1585, Byrd lamentó la muerte de su querido amigo y maestro con una bella canción solista acompañada de violas que incluye la frase, "Tallis ha muerto y la música muere". En esta época Byrd tenía 42 años y era reconocido como el maestro de la música inglesa. Tres años después inicia la copiosa producción de música sagrada y profana —en todos los estilos conocidos en su época—, la que no sólo lo convierte en la figura más destacada de la escena contemporánea sino que también en un compositor digno de ser colocado al lado de Josquin, Palestrina y Lassus. Isabel, que se preocupaba más de la lealtad de sus súbditos que de sus creencias religiosas, reconoció en Byrd a un súbdito leal que daba un lustro de gloria tan grande como el de Shakespeare a la magnífica última mitad de su reinado.

Byrd fue quien dio origen a la antifona en verso que predominó en las Catedrales y que se convirtió en la expresión típica de la Restauración. Su distintiva, aunque no era una novedad en sí, fue el uso de una voz o de voces solistas contrastando con el coro, y con acompañamiento de violas (más tarde

violines) y órgano continuo. Sus Servicios Cortos de oración (sencillos), matinales y vespertinos, y los Grandes (elaborados) están al mismo nivel de sus más bellas obras latinas.

El Dr. Fellowes califica al Gran Servicio "como la más hermosa música sin acompañamiento de todo el repertorio religioso inglés". Al igual que en sus obras latinas, la música se "adentra en el espíritu de la palabra" y la polifonía se entreteje con ella de manera perfecta. En general, sus antifonas inglesas no logran tan alto nivel. *Bow Thine Ear* es una adaptación de la dramática aflicción de la "Jerusalem desolata" de la segunda sección del Motete "Civitas sancti tui", pero *Turn our captivity* es casi igualmente conmovedor. Byrd tenía "una natural disposición hacia lo grave y la piedad" y su textos penitenciales ocupan un lugar predominante en los motetes latinos aunque, cosa extraña, sus antifonas inglesas son casi todas de carácter alegre. Entre ellas están *Sing joyfully*, *Praise our Lord*, *all ye Gentiles* y *This day Christ was born*. En ellos hace gala de la brillante y variada inventiva musical de los "Amen" y "Alleluyas" de sus obras religiosas latinas.

La mejor de las antifonas en verso de Byrd, con acompañamiento de violas, es *Have mercy on me*, la que se adentra en la espiritualidad íntima típica de la música religiosa inglesa.

Morley dedicó su famosa obra *A Plaine and Easie Introduction to Musicke* a su maestro Byrd, quien "jamás podrá ser nombrado por los músicos sino que con reverencia". Aunque Morley, principalmente un madrigalista, merece mencionarse por su antifona *Out of the deep have I called to Thee Lord*, antifona en verso, que se destaca por esa profundidad a la que nos referíamos anteriormente y por su fino sentido de la declamación.

Thomas Tomkins, otro distinguido discípulo de Byrd, compuso gran cantidad de música religiosa, servicios y antifonas; casi toda su música fue recopilada por su hijo Nathaniel, en la publicación *Musica Deo Sacra*. Tomkins se destacó por su maestría para escribir para un gran número de voces y es por eso que prefirió la antifona *a cappella*, como por ejemplo *O praise the Lord, all ye heathen*, a doce voces. Demuestra ser un digno discípulo de su maestro en el imaginativo tratamiento de la palabra y muy específicamente en el dramático y profundo *Then David Mourned*, en el que se relata la aflicción de David por la muerte de su hijo Absalón, tema al que volvió a recurrir y con similar calidad, en el madrigal *When David heard that Absalom was slain*. La música de Tomkins es conspicua, también, por sus progresiones armónicas extraordinariamente audaces y ricas, con frecuente uso de las relaciones falsas (choque de los intervalos mayor y menor) tan gratas a los madrigalistas y que perduró hasta la época de Purcell.

Thomas Weelkes (1575-1623), quien también escribió un madrigal muy conmovedor sobre el dolor de David, se apartó en su música religiosa del cromatismo madrigalista. Su obra incluye diez servicios —el mayor número producido por un compositor Tudor—, pero desgraciadamente, como nos lo dice el Dr. Fellowes, "ninguno ha sobrevivido con el texto completo y sólo ha sido posible reconstituir tres, más o menos completamente". Inclusive dentro de estas circunstancias es posible aquilatar la originalidad y la búsqueda del compositor. Entre sus cuarenta antifonas, la triunfal *Hosanna to the Son of David* es la más bella. Como Orlando Gibbons, su joven contemporáneo —y al igual que Purcell y Haendel— era capaz de abandonar todo estilo pomposo

para producir una antífona tan exquisita y sencilla como *Let Thy merciful ears*.

La música coral de Gibbons es particularmente interesante, porque trasluce plenamente la influencia de la nueva era armónica que se inicia con el siglo diecisiete, la que Monteverdi lleva tan notablemente a su culminación. Las modalidades religiosas se encaminan decididamente hacia la tonalidad diatónica, con la iniciación de una nueva relación entre el tiple y el bajo, la primera moviéndose con mayor libertad y el bajo logrando una mayor independencia. Pero la gran tradición polifónica perdura y Gibbons lo demuestra en sus espléndidas antifonas a varias voces: *Hosanna to the Son of David* (a la que también Weelkes puso música, como ya lo hemos visto), *Lift up your heads* y, principalmente, *O clap your hands*. La profunda espiritualidad mencionada anteriormente surge en su antífona penitencial, *O Lord in Thy wrath*. Dentro del nuevo estilo armónico, la tan conocida antífona en verso, con acompañamiento de violas, *This is the record of John*, es extraordinaria por la delicadeza de la declamación y la preocupación por la acentuación verbal.

Gibbons es el primero de los compositores Tudor que nada le debe a la influencia de la Iglesia Romana. Como escribe Ernest Walker, en su *History of Music in England*: "... se presenta ante nosotros como el padre de la música anglicana pura". Tendremos que dejar de lado a los compositores más destacados de la "Edad de Oro" y también a los del período del "Commonwealth" (la República de Cromwell) en la que los puritanos objetaron los coros, la música de órgano y toda elaboración musical, lo que redujo la música religiosa a su mínima expresión.

El acontecimiento más importante de este oscuro período fue la recopilación de "Música Religiosa Seleccionada" hecha por J. Barnard, un canónigo menor de la Catedral de San Pablo, admirador de la gran época de la música Tudor. Con la restauración de la monarquía la música religiosa volvió a cobrar vida y la recopilación de Barnard fue de gran utilidad para la formación de la nueva generación de maestros de capilla y coristas. Se imitó el estilo del pasado, pero los compositores de la Restauración se sentían fuertemente atraídos por la antífona en verso la que, con el uso de solos, tríos, cuartetos y coros, además de los preludios e interludios orquestales, se aproximaba mucho a la cantata.

Carlos II, ese "vivaz y alegre monarca", tuvo alguna influencia en este sentido. Le gustaba "marcar el ritmo de la melodía" y no le gustaba la polifonía; amaba el timbre de los violines, no el de las violas, y creó su propia orquesta de "veinticuatro violines", imitando aquellas que escuchó en la corte de Luis XIV. Carlos II envió a Pelham Humfrey (1647-1674), uno de los maestros de Purcell, a estudiar a Francia e Italia y volvió de Francia como decía Pepys secamente: "convertido en un perfecto Monsieur". Su más bella antífona es *By the waters of Babylon*, en la que el verso inicial es para voz de bajo con acompañamiento de violín obligado. *O give thanks* se inicia con una obertura al estilo de Lully. La prematura muerte de Humfrey, a los 27 años, fue indudablemente una pérdida para nuestra música nacional. John Blow (1648-1708), otro de los maestros de Purcell, es generalmente considerado como el más grande de los compositores de la Restauración después de Purcell. Es un compositor polifónico como lo demuestra su magnífico himno *O Lord of my*

salvation de ocho partes, y el igualmente bello motete en latín *Salvador Mundi*, ambas obras demuestran considerable audacia armónica y se acercan a la nueva antífona de tipo cantata. *I said in the outting of my days*, con acompañamiento de cuerdas, se inicia con una obertura que hace uso del mismo material melódico del solo de tenor que viene en seguida; la novedad de este solo es que el acompañamiento de violín obligado continúa cuando la voz cesa. De su corta antífona en cuatro partes, *My God, my God look upon me*, emana un profundo sentimiento espiritual.

Purcell imprimió a su música religiosa no sólo su delicioso don melódico sino que, además, un sentido dramático que en circunstancias más favorables podría haberle proporcionado a la música inglesa óperas de mayor envergadura que *Dido* y *Aeneas*, esa extraña mezcla de máscara y ópera que el gusto popular le exigía. *Jehovan quam mulsunt hostes*, composición a cinco voces basado en un salmo latino, con recitativo y arioso para solistas tenor y bajo, es, en realidad, una cantata en miniatura, con acompañamiento de órgano, para la que el compositor sólo proporcionó el bajo cifrado. El trozo lento que se inicia con las palabras *Ego cubui et dor mivi*, de sólo trece compases, es lo más bello e impresionante que Purcell compuso y la obra, en su totalidad, demuestra claramente su amor por la sonoridad.

La antífona juvenil en verso, *My beloved spake*, con palabras del Cántico de Salomón, posee un encanto sensorial nuevo, desconocido en la música religiosa inglesa y demuestra también la predilección de Purcell, dentro de la línea de la Escuela Madrigalista, por destacar el valor de las palabras, como por ejemplo, la encantadora y evocadora melodía de la estrofa: "The flowers appear on the earth and the time of the singing bird is come". Purcell se supera a sí mismo en la antífona a ocho voces, *My heart in inditing*, escrita para el momento, durante la coronación de Jaime II, en que la reina es conducida al trono al lado de su consorte. La antífona está precedida de una Obertura al estilo francés y termina con un luminoso Alleluya y Amén. Igualmente hermosa es la música festiva del *Te Deum* y el *Jubilate in Re*, obras compuestas para la festividad de Santa Cecilia de 1694, y aunque la hermosa canción solista sobre un bajo obstinado, *Now that the sun hath shed his light* (Hymno Vespertino) no es música religiosa propiamente tal, merece mencionarse como también la dramática escena *Tell me, some pitying angel*, que relata la angustia de María ante la desaparición de su hijo. Las dos antífonas cortas, sin acompañamiento, *Remember not O Lord our offences*, de cromatismos típicos y *Hear my prayer*, con su espléndido clímax, son verdaderas joyas, como con tanta propiedad dice el Dr. Fellowes: "tan bellas como las más hermosas del repertorio de la antífona corta inglesa".

Con la muerte de Purcell en 1695, a los 36 años, el duelo pesa sobre la música religiosa del siglo dieciocho, luto que sólo se hace más leve de vez en cuando. William Croft (1678-1727) dio a la Iglesia una música sencilla y bella para el Servicio Funerario, omitiendo en forma conmovedora, la frase "Thou promised, Lord", como deferencia a Purcell por la insuperable música escrita para este versículo. Las antífonas de Croft, no obstante, no tienen gran relieve.

A fines de 1710 Haendel visitó Londres por primera vez, con los resultados que todo el mundo conoce. Era ante todo un hombre de teatro y siguió siéndolo en todas sus obras; en su música religiosa, en el oratorio y la ópera, con

la posible excepción de *El Mesías*, la obra menos característica de toda su producción. Aquel mismo año nació Thomas Arne, el único compositor genial del período Georgiano, quien consideró a Haendel un intruso y una amenaza para el arte inglés, aunque los muchos imitadores de Haendel nunca habrían llegado probablemente a tener gran importancia. Arne no compuso música religiosa. William Boyce, quien también nació en 1710, es más conocido por su valiosa colección, en tres volúmenes, de música catedralicia: "De los maestros ingleses de los últimos 200 años". Extrae copiosamente de los períodos isabelino y jacobino y su edición que pretende ser "una mejora", deja mucho que desear. Su música religiosa —y éste podría ser el epitafio de tantos otros compositores de su época— es "mediocre". La cantata de Boyce, o como debe llamársele actualmente, antífona catedralicia, encuentra su mejor expresión en: *O where shall wisdom be found?* y en: *I have surely built thee an house*.

Haendel se convirtió en el poeta laureado de la música real y nacional. Su gran antífona *Zadok the Priest*, con su exultante introducción orquestal que describe a una inmensa multitud que dramáticamente grita *Good save the King* ha sido cantada en todas las coronaciones reales desde la época de Jorge II. Haendel dominaba también lo que el Dr. Charles Burney describe como "el gran estilo patético", el mejor ejemplo es la bellísima antífona *The ways of Zion do mourn*, que compuso para la muerte de su protectora, la Reina Carolina, al estilo de Gibbons. Se dice que el genio es quien más deudas contrae con los demás, lo que resulta verídico en el caso de Haendel, cuya música tiene influencias italianas, inglesas y alemanas. Cogió de aquí y allí, de toda y cualquier fuente, mejorándolo y convirtiéndolo en algo suyo. Sus doce antífonas Chandos, rara vez escuchadas hoy día, son notables por su fuerza arquitectónica, brillo orquestal, poder melódico y esa profundidad que bien pudo haberle aprendido a Purcell. Si no tiene —y no cabe duda de que así es— la fe profunda y el simbolismo místico de Bach, su estilo noble y esencialmente sencillo, popular en el mejor sentido de la palabra, da a su música religiosa una extraordinaria nobleza. Entre los últimos compositores de la época georgiana, los dos Wesley, Samuel (1766-1837) y su hijo Samuel Sebastián (1810-1876) son sobresalientes. Lo mejor de Samuel Wesley son los dos motetes en que alternan las palabras latinas e inglesas, *In exitu Israel y Jordanis conversus est retrorsum* y, además, pasará a la historia como ardiente propagandista de las obras para órgano y clave de Bach. Su hijo fue un compositor de mucha mayor envergadura, el mejor desde Purcell; enriqueció el repertorio de la música religiosa inglesa y predicó, con el ejemplo y con la publicación de panfletos, llamó la atención sobre la mediocridad de las ejecuciones de música religiosa. Su antífonas largas, con sus dramáticos recitativos, bellas arias y bien contruidos coros llaman la atención por su originalidad. *The Wilderness* es la más conocida de todas. La importancia que le dio a la música religiosa la High Church, del famoso Movimiento de Oxford, en el que el futuro Cardenal Newman jugó tan importante papel, tuvo por resultado una enorme producción musical que incluyó aquella que los organistas denominan de "lucimiento personal".

En la época victoriana a la cual hemos llegado ahora, Mendelssohn no tuvo sobre la música inglesa una influencia como la de Haendel, pero muchos compositores siguieron las menos aceptables características de su estilo,

esa especie de sentimentalismo religioso de muchos himnos, antífonas y oratorios tan típicos de la época, aunque Spohr y Gounod tuvieron una influencia más funesta aún. Lo que se ha llamado el Renacimiento inglés se inicia con Hubert Parry (1848-1918) y Charles Stanford (1852-1924). La contribución de Parry fue de poca importancia para la música religiosa, pero algunas de sus canciones para varias voces, como por ejemplo, *Never weather-beaten sail* han sido aceptadas como antífonas y sus preludios corales para órgano son admirables, aunque actualmente yacen en el olvido.

Stanford, como Parry, no es primordialmente un compositor de música religiosa, aunque escribió mucha música religiosa. Su amable "Servicio" en Si bemol, inferior al "Servicio" en Do, sigue siendo muy popular, no obstante, sus obras más destacadas son las antífonas. *The Lord is my Shepherd* es tan hermosa como la mejor antífona inglesa, tanto por su encanto melódico como por esa "seráfica belleza", con que tan justamente se le ha calificado.

Stanford era un Protestante alegre, sin simpatías por las prácticas del High Church. Charles Wood (1866-1926) uno de sus alumnos, fue todo lo contrario y volvió a los ideales de principios del siglo xvi; de armonías modales y contrapuntismo intrincado. Su mejor antífona dentro de esta vena es, *O thou the central orb* y su otro acierto, en estilo neomodal, es *Expectans expectavi*.

Al finalizar el siglo, gracias al impulso de Parry, Stanford, Wood y otros compositores, la música religiosa inglesa volvió a dar ricos frutos. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) demostró interés por las necesidades de los coros de las iglesias parroquiales y escribió himnos con bellas melodías y, en 1922, compuso la gran Misa en Sol menor *a cappella*, que también sirve para el Servicio Anglicano, para solistas y doble coro, cuyo espíritu y hasta cierto punto la letra, vuelve a la edad de oro de la música polifónica. Armónicamente usa generosamente también las "relaciones falsas" tan caras a Byrd y Purcell.

Lo más destacado de la música sacra de Vaughan Williams son sus cantatas para solistas, coro y orquesta, compuestas para numerosos Festivales y no para el uso litúrgico. Entre éstas se destaca la originalísima música del *Magnificat* (1932), "una representación de la Anunciación desde el punto de vista de la Virgen María". Para la Coronación de la Reina Isabel II escribió la antífona de la Comunión *O taste and see how gracious the Lord is*, para tiple solista y coro, una de esas bellas antífonas cortas de las que hemos mencionado tantas en este artículo.

Edward Elgar (1857-1934), católico romano, exalta su fe en sus tres últimos oratorios, entre los cuales *The Dream of Gerontius*, es el más grandioso, pero no dejó música religiosa de importancia. Tanto John Ireland (1879-1962), como Herbert Howells (n. 1892) compusieron obras religiosas. Howells es el más original —ambos eran alumnos de Stanford— su música religiosa que incluye nueve composiciones para el *Magnificat* y el *Nunc Dimittis*, tiene una belleza digna y una técnica elaborada lo que lo convierte en una figura de importancia.

William Walton, compositor de música religiosa muy ocasional, ha logrado estatura con su *Te Deum* para la Coronación y en el *Gloria* escrito para celebrar el 125 aniversario de la Sociedad Coral de Huddersfield, aunque su fascinante oratorio *Belshazzar's Feast* es mucho más típico de su talento.

Ej. N°1

CUECA

$\text{♩} = 78$

La vi - da yo mee - na - mo - ré de no - che

la vi - da y la lu - na meen - ga - ñó

la vi - da yo - tra vez que mee - na - mo - re

la vi - da yen - ga - ñó la lu - na yo
la vi - da yo mee - na - mo - ré de no - che

a la lu - na yal sol les fal - taun ra - yo

ya mi pa - ra que - rer - te me fal - taun a - ñó
a la lu - na yal sol les fal - taun ra - yo

me fal - taun a - ñoay sí va pa - ra don - de

cuan - do la lu - na sa - le el sol sees - con - de

an - da va pa - ra don - de yel sol sees - con - de.

Ej. N° 2

CUECA

$J. = 78$

a

Quees a - que quees a - que - llo que re - lum - bra

b

la vi - da de - ba - jo de - ba - jo dea - que - lla pe - ña

a'

la vi - da son los o - son los o - jos de mi ne - gra

b'

la vi - da que mees - tán que mees - tán ha - cien - do se - ña

b'

la vi - da quees a - que quees a - que - llo que re - lum - bra

a''

e - se fa - rol quea - lum - bra ay ay ay por to - das par - tes

b''

pue - de ser queal - gún dí - a ay ay ay la luz me fal - te

a

la luz me fal - te si ay ay ay yo no sé don - de

cuando la lu - na sa - le ay ay ay yel sol sees - con - de

an - da yel sol sees - con - de ay ay ay yo no sea - don - de.

la descrita más arriba, ajena a la familia de ésta, cuyos miembros se inician con desplazamiento dentro de un semicírculo, en la forma ya indicada. En el ejemplo que nos preocupa comprobamos claramente dos períodos, ambos

Ej. N°4

REFALOSA

J. = 102

Zambaay que le da zamba no le ha da - o na zamba yay que le

due - le zam - ba no le due - le na le rei le rei si a rei

le rei le rei no zam - baay que le da zam - ba no le ha dao

(Interrumpida)

en un compás de 6/8. El primero, está compuesto por las frases abb, abb que desarrollan una cuarteta de cueca, baile del cual toman también el *rasgueo* y el *tañado* de la guitarra. Insólitamente, se da paso a un estribillo de *refalosa*, sin que la intérprete caiga en vacilaciones, no obstante el cambio de métrica de los versos y del *tempo* mucho más rápido. Otra versión de dicho estribillo aparece en la zamba chilota "Dicen que no caben", grabada por Margot Loyola en el disco ya citado de la Antología del Folklore



El poeta Manuel Maturana. Fundo El Naranjo



Mayordomo de la Hacienda "Los Cóndores"



Yolanda González, cantora de Tilama, con su familia



“Ruedecilla” de cantores en Tilama, formada por Sergio Montero, Héctor González, Manuel Hidalgo y Daniel Hidalgo. Hacienda Tilama

cuyo interés aumenta por la distancia de los aproximados mil trescientos kilómetros que median entre ambas provincias.

Cabe añadir que este ejemplo, interrumpido por su intérprete al darlo a conocer durante una de las Semanas del Folklore Musical Chileno organizada por el Instituto de Investigaciones Musicales, no nos faculta para generalizar sobre su naturaleza, práctica y dispersión, pues sólo lo hemos conocido por intermedio de Adelina Tapia.

V. LOS CANTOS

En el párrafo sobre el desarrollo de la procesión, en el capítulo 1, dimos cuenta del cultivo de las *tonadas*, de las *glosas* y de los *versos*, que fuera de su inclusión en ella, también se hacen presentes en las diferentes fiestas religiosas y profanas, situación esta última que examinaremos ahora.

En lo referente a los llamados *cantos de libros*, estos himnos religiosos no son usuales únicamente en la procesión de la Virgen de Palo Colorado, sino en otras celebraciones católicas, como la de la Cruz de Mayo y las Misiones propias de localidades rurales. Su nombre genérico proviene de su circulación impresa, la cual ha contribuido a su conservación tradicional, y hoy están incorporados al patrimonio común, confiriéndoles sus cultores el mismo grado folklórico que el de las otras formas cantadas aludidas. Estos himnos religiosos introducidos por los sacerdotes españoles desde fines del siglo pasado, son comunes a los países hispanoamericanos.

LA TONADA.

En términos generales, la familia musical *tonada* funciona en la zona de nuestro estudio de una manera similar a la imperante en todo el territorio nacional (17). Sin embargo, surgen importantes particularidades locales, cuya descripción se hace necesaria.

Es notable la dualidad temática, expresada en lo amoroso y en lo religioso, tópico este último subdividido en composiciones sobre la pasión de Cristo y la Virgen del Carmen. En el primer sector percibimos una preeminencia de textos conservados en forma bastante completa, sin estrofas truncas ni indiferenciadas de otras *letras*. Los motivos son, en gran parte, finos y delicados, dichos con una lengua poética de estilo eminentemente lírico. La métrica conserva el empleo de la ya clásica *cuarteta* octosílaba, complementada por estribillos de variada extensión, pero nunca de mayor medida que las estrofas. Estas alusiones acerca del metro también son válidas para los temas religiosos.

A continuación consignaremos algunos ejemplos del primer grupo, iniciándolos con el que tiene una estructura general poco común, pero cuyo cuarto verso de cada copla tiene una distribución bimembre de elementos iguales, fórmula excepcional en nuestras *tonadas*, de los que arranca el primer verso de la estrofa siguiente, encadenamiento frecuentísimo en la versificación de este género; siempre que repita el cuarto verso en toda su extensión.

COGOLLO:

*Qué linda estás, Carmelita,
fuente de agua cristalina,
donde resucitan muertos,
y los enfermos se alivian.*

Norberta Astudillo de Gaete,
Lucila Gaete Astudillo.
El Manzano.

En cuanto a la denominación técnica de *glosa*, cábenos aseverar que sólo hemos encontrado esta voz en la zona comprendida por este trabajo, sin que sepamos de su uso en ninguna otra del país, uso que habría desaparecido por completo en hispanoamérica, y en España, desde el siglo XVII, según la opinión del más autorizado estudioso de la poesía tradicional americana, el argentino Juan Alfonso Carrizo (18).

Si bien la mayoría de las *glosas* prefieren temas *a lo divino*, casi todas ellas se cantan en fiestas y ceremonias, religiosas o profanas, razón por la que existen otras *a lo humano*. Sin embargo, resalta el absoluto desconocimiento de acepción que todos nuestros informantes demostraron acerca de este vocablo, sobre la base de su naturaleza formal, y, además, la total inactividad por la que atraviesa en nuestros días su composición literaria y musical, seguramente interrumpida no después de mediados del siglo pasado. Las únicas vigentes son las de vieja herencia peninsular, en contraste con los procedimientos *glosadores* propios del género *verso*, utilizados con el mismo vigor de antaño en las creaciones recientes. La imprecisión llega al extremo de aplicar el término hasta a textos carentes de ella; casi todas las especies recogidas adolecen de imperfecciones en su fórmula métrica y de alteraciones en el orden de la misma; reducidos ejemplos perfectos, desarrollan una cuarteta de cabeza, o bien repiten un mismo verso básico, como último de cada estrofa, sin la subordinación del tipo anterior (19).

Nuestra próxima ejemplificación contiene un estribillo interno, constituido mediante intercalaciones a lo largo de los versos fundamentales, los que colaboran al estilo lírico de esta *glosa* al repetirse en la forma como puede observarse en la primera estrofa transcrita.

*Tengo de mandar a Lima,
allá va, allá va,
y de presente una rosa
y arí arará.
Tengo de mandar a Lima,
allá va, allá va,
y de presente una rosa
y arí arará.
Entre medio de ellas nace
un clavel que se deshoja
allá va, allá va,*

*entre medio de ellas nace
allá va, allá va,
un clavel que se deshoja
y arí arará.*

*Rosita tiene en el huerto
que dé dos clases de rosas,
entre medio de ellas nace
un clavel que se deshoja.*

*Cuando salgas a los campos,
no te asustes ni te enojés,
que es un agua cristalina
y un clavel que se deshoja.*

*Del tronco nacen las ramas,
desde las ramas, las hojas,
y entre medio de ellas nace
un clavel que se deshoja.*

COGOLLO:

*Señores y señoritas,
disculpen mi mala voz,
mientras más cuidado pongo
parece que lo hago peor.*

Norberta Astudillo de Gaete,
Lucila Gaete Astudillo.
El Manzano.

Otro cauce religioso se materializa en las *tonadas al nacimiento del Niño Dios*, o *villancicos*, de acuerdo con la nomenclatura general. Los recolectados, se distinguen por su contenido, ora de ternura, ora de gravedad reflexiva, marginándose de la línea jocosa inspirada por ofrecimientos de obsequios domésticos, a menudo no consumados por toda suerte de contingencias, y que da la tónica en nuestro folklore.

*Albricias, señores míos,
y en el portal de Belén;
dando la Virgen sus pasos,
y albricias que va a nacer.*

*Para darnos salvación
va a nacer el Rey Divino,
que ha de morir en la cruz
para sufrir su destino.*

*demos infinitas gracias
a Jesucristo y María.*

*En dos horas, un minuto;
me encumbro a la más altura,
me pasé a la otra vida
para hablar con Salomón
y mi hermano Carmelito
y también traigo memoria
para contar lo que vi:
hablé con los angelitos;
había santas gloriosas,
volaban los pajaritos;
vi un buque con alitas
ahí me quedé elevada ...*

En la región se recitan y cantan *romances* religiosos y profanos, pero sin acompañamiento instrumental, lo que les impide mantener su calidad de miembro de la familia musical *tonada*, al contrario de lo que acontece en nuestro folklore en general.

Hemos eludido insertar alguno de los textos más divulgados del romancero local, dada su amplia dispersión hispanoamericana y nos circunscribiremos a un ejemplo que incuestionablemente refunde dos composiciones distintas, a juzgar por la simultánea ruptura métrica y temática, desde el quinto verso, ruptura corroborada por el trozo que trae de él Julio Vicuña Cifuentes, titulado *La Doncella*, en sus *Romances populares y vulgares* (20).

*En el portal de Belén
se pasea una doncella,
vestida de azul y blanco,
reluciente como estrella.*

*En el cielo hay un peral
cargado con peras finas,
en el gancho más cargado,
se apean las golondrinas;
San José lo está cuidando
para la Virgen María.*

*El resto del mediodía
se pierde la mejor niña,
salió la madre a buscarla,
como una loca perdida;
al cabo la vino a encontrar
conversando con María.*

Nelson Paz, 7 años.
Los Cóncores.

La sinonimia de procedencia andaluza entre *romance* y *corrido*, respetada a lo largo del territorio, no rige en las tierras de la Virgen de Palo Colorado, por cuanto en ellas la segunda palabra sirve para designar o una poesía breve y estragada, o un decir ocurrente.

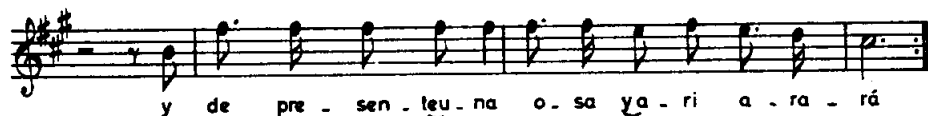
Ej. N°5

GLOSA

Afinación transpuesta por segunda



Fórmula rítmica de la guitarra



Musicalmente imita la *tonada* melódica, aunque con frecuencia se produce una subdivisión del compás, sin alteración de *tempo*, en el estribillo.

Ej. N.º 6

TONADA

Por ha.ber te ma.do tan - to he per.di.do el co.ra.zón he per.di.do el
co - ra - zón 1. Por ya 2.
cau.sa de tus en - ga - ños he de per - der la ra.zón he de perder
la ra - zon. ESTRIBILLO
Suspén.dete dar.do por qué me hie.res no seas in -
gra - to con quien te quie.re. In. gra - to por que con - sien.tes ol.vi.dar a
quien te quie - re ol.vi.dar a quien te quie - re.

llo que pasa de uno de *tonada* a otro de *cueca*, y en el interludio. La arbitrariedad rítmica del *esquinazo*, a nuestro juicio, es el efecto de un desajuste entre melodía y acompañamiento, comprobado en numerosas interpretaciones registradas, el cual desaparece en el interludio, al adquirir el *rasgueo* y el *tañado* un ritmo muy similar al de las *lanchas*, pudiéndose reafirmar el influjo de éstas. En el caso específico del presente *esquinazo*, es el *toquido* de la *danza* el que figura entre las estrofas, lo que se traduce en un ritmo de 2/4, excepcionalísimo en la familia *tonada*, cuyo paradigma es el 6/8, generalmente determinado por el acompañamiento instrumental rasgueado, y el modo mayor (21), caracteres que alcanzan y unifican a los miembros ya descritos.

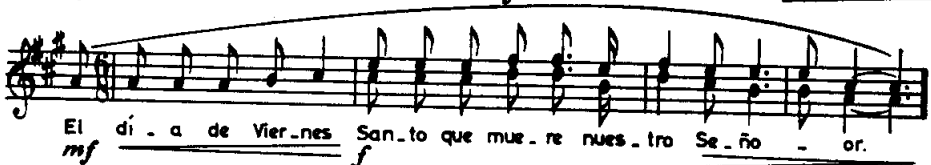
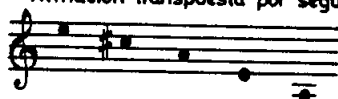
En la melodía tampoco hallamos una modalidad diferente a las de las provincias centrales: el ámbito promedia una *sexta* y la interválica predominante comprende *segundas* y *terceras* y ocasionalmente, *cuartas* y *quintas*.

Una marcada excepción la constituye el ejemplo N° 5, por abarcar desde un *Mi* en primera línea hasta un *La* sobre la pauta, y por sus intervallos de *octava*.

Ej. N° 7

GLOSA

Afinación transpuesta por segunda



Fórmula predominante: acompañamiento

(métrica varía entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$)
en forma irregular

Fórmula predominante: interludio instrumental



Melodía aparente



La afinación más empleada es la que llaman *por segunda* (Ejs. N.os 5 y 7) —*por transporte*, en otros lugares—, pero también utilizan las que obedecen a los nombres de *por la prima* (Ej. N° 8), *por solfa* o *tercera alta* —La, Re, Fa#,

Ej. N.º 8

ESQUINAZO



Prin-ci-pio por sa-lu - dar - te, nuestra Ma - dre mis - te - rio - sa.

Prin-ci-pio por sa-lu - dar - te, nuestra Ma - dre mis - te - rio - sa.

Tiene la flor más her - mo - sa, rosa her - mo - sa y fra - gan - te, *gliss.*

tie-ne la flor más her - mo - sa, rosa her - mo - sa y fra - gan - te.

Acompañamiento: fórmula predominante



etc...

Atinación y 12 postura "por la prima"

29 postura

Interludio:



etc...



Tañado

o bien

La, Do# con omisión de la sexta cuerda— y *por falso* o *por guitarra* —afinación normal—, todas ellas correspondientes a la guitarra, limitada comúnmente a las funciones de *tónica* y *dominante*, y con *tañado* en los interludios. Raro es el uso del acordeón en este género.

Pese a la supremacía numérica de cultores masculinos, señalada en el capítulo segundo, en la tonada prevalece la interpretación de la mujer. La ten-

dencia a las notas altas y la emisión nasal, en ella, rasgos propios del folklore chileno, se manifiestan de un modo extremo en la comuna de Los Vilos, prueba de ello es el ejemplo N° 5, en el cual la primera voz alcanza un La agudo, desacostumbrado en nuestras cantoras.

Estas dos voces en *tercera*, como la de la citada ilustración, no son escasas en el campo de nuestro estudio, dándose también entre los hombres, aunque en menor escala. Pero lo común, de acuerdo a los cánones nacionales, es el canto solista en ambos sexos, y nunca hemos encontrado el mixto. La morfología tampoco contiene elementos de diferenciación local: subsiste un período único, eminentemente ternario, constituido por una frase a, repetida, por b, y a' con texto poético de b, de ocho compases de duración cada una, y menos a menudo de cuatro.

Los intérpretes de los ejemplos transcritos, en el mismo orden de éstos, son: Norberta Astudillo de Gaete y Lucila Gaete A., de El Manzano; Yolanda González de Hidalgo, de El Quelón de Tilama; Beatriz Martínez de Martínez, de El Manzano; Alfredo Olivares, de El Sifón.

El verso.

La existencia de verdaderos y poderosos focos geográficos de producción y conservación de poesía cantada, sujeta a una métrica de décima espinela, las más de las veces sobre la base de la glosa de una cuarteta, narrativa por excelencia, y con la politemática más rica de nuestro folklore, ha sido establecida principalmente gracias a las investigaciones de los últimos diez años, algunas de las cuales han cristalizado en obras publicadas, de riguroso planteamiento y abundancia ilustrativa (22).

A estos núcleos podemos sumar, con toda justicia, la comuna de Los Vilos, cuyo índice cualitativo y cuantitativo del ejercicio poético, la sitúa en un nivel relevante, obtenido a causa del aislamiento conservador de varias localidades, descollando Los Cóndores, El Manzano, Los Maquis, El Naranjo y Tilama, y del privilegiado aliciente que significa la larga, fervorosa y anual procesión de la Virgen de Quilimarí, primerísima mantenedora y activadora de la práctica del *verso*, reforzada por su implicancia con *velorios de angelito*, celebración de la Cruz de Mayo y toda clase de reuniones festivas.

Ninguno de los *fundamentos* o asuntos básicos del denominado también *canto a lo pueta*, está excluido del vasto repertorio de los cantores comarcanos, como puede desprenderse de nuestro ejemplario, contrastantemente pequeño con la inmensa cantidad de textos circulantes en la región, y en los cuales se cumple la norma general de los campos de secano: predominio de versos *a lo divino* por la pasión de Cristo, y *por historia*, en particular los concernientes a los personajes del Antiguo Testamento. La preceptiva de los cultores en todos los aspectos del canto, su terminología y finalidades guardan consonancia con la impuesta en todo Chile desde los remotos tiempos de la conquista española.

Hemos estimado conveniente agregar un corto número de *brindes* al final de los ejemplos de rigor, con el propósito de dejar constancia de estas breves y jocosas composiciones, cuyo estilo y contenido son los mismos que la caracterizan en todas las otras partes donde se recitan, por cuanto nunca poseen complementación musical.

La más saliente de las peculiaridades del *canto a lo pueta* en el área

estudiada es su invariable sujeción a un pie rítmico, hasta ahora siempre confirmada por las interpretaciones y explicaciones de nuestros informantes, los cuales, al formar una ruedecilla, suelen, facultados por esta razón, tararear colectivamente y al unísono la melodía escogida, despertando extrañeza en los oídos habituados a la salmodia estrictamente individual, coexistente con la anterior en aquellas otras regiones donde el verso está vigente.

La ya aludida riqueza temática obtiene un eficaz medio de expresión en la diversidad de *entonaciones*, circunscritas, por lo que sabemos, sólo al elemento masculino.

Ej. N.º 9

VERSO

Cuan - do yo es - tea - go - ni - zan - do.

yes es - ta ra - zón muy cier - ta

en - tre - go mi tris - te cuen - ta

que Dios me ha de es - tar to - man - do.

Con u - na ve - la a - lum - bran - do

mien - tras se en - fri - a mi cuer - po

mien - tras me ve - rán muer - to

de - ján - do - me des - ver - tir

me ve - rán co - mo in - fe - liz

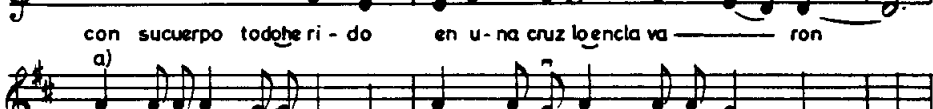
yen u - na mor - ta - ja en - vuel - ta.

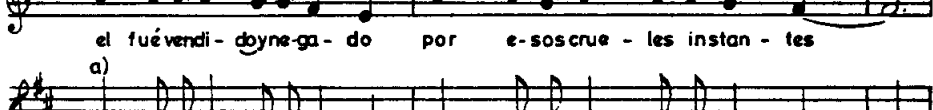
Si comparamos estas *entonaciones* con las de los núcleos geográficos centrales, como Casablanca, Melipilla, Aculeo, San Vicente de Tagua Tagua, Santa Cruz, advertiremos en ellas una mayor vivacidad, la cual no les impide conservar en el *verso a lo divino* un carácter consonante con el tema, en mucho logrado por repeticiones de segmentos de frases descendentes, sólo variados en las *caídas*, visible en los ejemplos N.os 9 y 10, evidentemente similares.

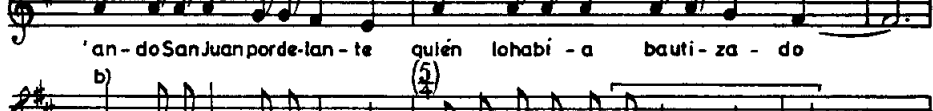
Ej. N.º 10 **VERSO POR PADECIMIENTO**

(6) a) 
 Cuando Jesús lo toma - ron pri - sio-ne-ro los ju di - os

b) 
 con su cuerpo todo heri - do en u - na cruz lo encla va - ron

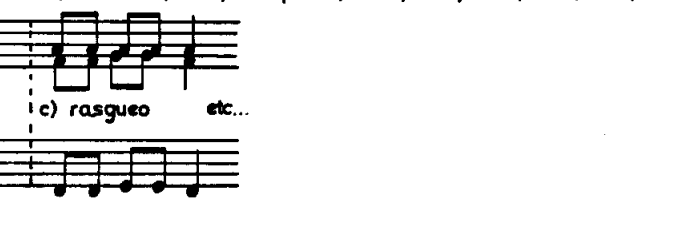
a) 
 el fué vendi - do y ne - ga - do por e - sos crue - les instan - tes

a) 
 'an - do San Juan por de - lan - te quién lo ha bí - a bauti - za - do

b) 
 en u - na cruz enclava - da que do - lor pa - ra un aman - te

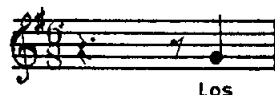
Preludio en 3 secciones, con esbozo de melodía en la sección media y figuración rítmica habitual en las secciones extremas.

a) rasques con figuración rítmica  b) esbozo de melodía en la II cuerda de la pauta su - 

perior  c) rasqueo etc... 

Estas deducciones no competen al ejemplo N° 11, enriquecido por una movilidad notablement más acentuada.

Ej. N° 11 **VELSO POR PADECIMIENTO**



Los



De gran importancia es el uso de melodía en la guitarra, sea ésta *rasgueada* o *punteada*, y en ocasiones a través de toda la ejecución, duplicando la voz cantante o llevando otra acompañante en la segunda cuerda (Ej. N° 10). Las afinaciones no difieren de las de la *tonada*, en especial las aludidas *por la segunda* y *por la prima*.

La morfología se rige por las mismas normas básicas que configuran el género dondequiera que se cultive en la actualidad (23).

Verso por creación

I

Trajo Dios al primer hombre
al paraíso a habitar,
para poderlo llamar
Adán le puso por nombre.
El dijo: "Nadie se asombre,
porque cayó en el error".
Le permitió el Salvador
hablando a su santa diestra,
por sus semejanzas vuestras
plantó una planta el Señor.

II

Sobre la tierra quedó,
dijo el profeta David,
se considera feliz
adonde Adán habitó.
Un fruto le prohibió
donde estaba su trabajo,
se ven poderes muy bajos
sin auxilios ni alimentos;
dejó Dios el firmamento,
le costó mucho trabajo.

III

En el huerto del Edén
Adán era cuidador,
y le dijo el Creador:
"Aquí has de permanecer
de todos frutos comer,
menos del que te prohíba".
La serpiente ofensiva
con manzana lo engañó,
donde el Señor mandó
con las raíces para arriba.

IV

A las sombras de la higuera
Adán dormía inocente,
lo puso el Omnipotente
para hacerle compañera.
Eva su esposa primera
y como herencia les trajo
conocieron el trabajo
la ruina y el desengaño;
por eso el hombre camina
con los ganchos para abajo.

CLEMENTE GUERRERO
Guangualí

Virgen Santa del Carmelo

I

Virgen Santa del Carmelo,
espejo sin mancha alguna,
más hermosa que la luna
puerta franca para el cielo.
Tu misericordia espero,
te pido con dulce anhelo,
soi escala para el cielo
soi antorcha y claridad,
Virgen Santa inmaculada
del ejército chileno.

II

Soi casta, soi candorosa,
soi alfa, soi omega,
del agricultor labriega
principio y fin de las cosas.
Carmelita milagrosa
que soi del triste consuelo,
ampárame en este suelo,
soberana y gran señora
porque soi la protectora
del ejército chileno.

III

Virgen del real santuario
que haré yo para salvarme,
dame, Señora del Carmen,
tus santos escapularios.
Préstame tus relicarios,
te pido con dulce anhelo,
soi escala para el cielo,
antorcha y claridad,
Virgen Santa inmaculada
del ejército chileno.

IV

Yo te adoro, Madre mía,
porque soi la americana,
aurora de la mañana,
alba risueña del día.
Humilde devota mía,
trono real del Nazareno,
ampárame en este suelo,
protectora y soberana,
vos que soi la capitana
del ejército chileno.

CLEMENTE GUERRERO
Guangualí

Verso por la Virgen

I

Blanca, la Virgen María,
 blanco, el Señor San José,
 blanca, la divina fe,
 blanca, la suma alegría.
 Blanca es la luz del día,
 blanco son los serafines,
 blancos son los querubines,
 blanco es el Papa de Roma,
 blanca, el alba cuando asoma,
 blanca, la Virgen divina.

II

Blanca sea en su ternura,
 blanca siempre y sin pecado,
 blanco, el Señor a su lado,
 blanco sufrió su amargura.
 Blanca siempre Virgen pura,
 blancas las puertas del cielo,
 blancos, los sagrados velos
 que taparon al Señor
 blanca, su Santa Pasión,
 blanca, la estrella de **Beno***

III

Blanca, la reina del cielo
 con su coro angelical
 blanco es el palacio real
 que el Señor tiene en su reino.
 Blanco, Jesús Nazareno
 blanca, la sagrada historia,
 blanco, el Señor, en memoria,
 blanca, la suma alegría,
 blancas son las tres Marías
 y las puertas de la gloria.

IV

Blanco nació Jesucristo
 en el portal de Belén,
 blanco así fueron también,
 blanco quedó por escrito.
 A mi padre San Benito
 blanca alegría le dio,
 blanco, el gallo que cantó,
 al nacimiento de Jesús,
 blanca, la divina luz,
 blanco, el Niño que nació.

*Venus

Despedida

Que linda la Carmelita,
 blanca pluma voladora,
 blanca, la Virgen María,
 blanco, el Señor que la adora.
 Blanca, la sagrada historia,
 blanca, la túnica del padre,
 blanca, el alba cuando sale
 al amanecer el día,
 blanco, el verso y la despedida,
 blanca, el alma cuando nace.

CLEMENTE GUERRERO
 Guanguali

Verso por la Virgen de Palo Colorado

I

Buenas noches, Virgen Pura
 de la iglesia parroquial,
 hasta el santo tribunal
 entras con linda hermosura.
 Madre de las creaturas
 de este mundo halagüeño;
 el Señor, con todo empeño,
 Madre a usted la ha consagrado,
 de ver cómo la han hallado,
 a las ocho me dio sueño.

II

A donde tiene su trono
 estando allí colocada,
 Virgen más purificada,
 milagro del Nazareno.
 En este suelo chileno
 eres reina del país;
 el bautismo recibí
 de la Santa Madre Iglesia,
 estando yo en pureza
 a las nueve me dormí.

III

Por manos de un leñador
 habiendo sido encontrada,
 la Virgen inmaculada
 por milagro del Señor,
 fue tanta la admiración
 al hallar la Soberana,

la Madre de tanta fama
nos ha dejado este ejemplo;
la trajeron a su templo
a las dos de la mañana.

IV

Entre castillos dorados,
donde estaba la pureza,
la Virgen, con su grandeza,
se halló en Palo Colorado.
En ese árbol sagrado,
donde estabas muy feliz,
llegando a Quilimarí
eres tú Nuestra Señora,
y siendo la protectora,
desperté pensando en ti.

Despedida

Que linda estás, Carmelita,
blanca pluma voladora,
ruégale a Dios que te dé
el cielo y la santa gloria,
yo la tengo en la memoria
de la corte celestial,
donde iremos a parar,
donde está aquel Dios divino,
si luego llegamos al trino
Dios nos ha de perdonar.

CARLOS SAAVEDRA
El Naranjo

Verso por Diluvio

I

El diluvio que Dios mandó
fue en toda la tierra entera,
sólo una gran arca de madera
que flotando se salvó.
Noé en ella se encerró
con toda clase de pares,
pasó las dificultades
y la inundación crecía
y la nave parecía
sirena de inmensos mares.

II

Día y noche sin cesar,
cuarenta días llovió

la gente al cielo clamó
no hallando dónde escapar.
Principió el arca a flotar
en aquella gran creciente,
y murió toda la gente,
sin haber apelación,
y el arca fue salvación,
perla fina del oriente.

III

Primero el cuervo soltó,
Noé con gozo y agrado,
al hallar tanto ahogado
para el arca no volvió.
Comiendo ojos se quedó,
sin recelo y sin temor,
la paloma con primor
la largó y trajo una rama,
por esa razón se llama
oliva y preciosa flor.

IV

Noé con su conjunto
salió alegre del arca,
con su familia patriarca
y toda clase de brutos.
Plantaron de todos frutos
en el nuevo continente,
al grandioso Omnipotente
lo alabaron con gran fe,
y por eso el arca fue
consuelo del ser viviente.

DANIEL HIDALGO
Tilama

Verso por el agua y el fuego

I

El agua con el fuego están
en argumento mayor,
el agua dice que el Señor
la dejó para bautizar
respondió el fuego alegar,
escribe por lo que ordena,
que si algún bautismo hubiera
en alguna oscuridad,
han de buscar con verdad
fuego para encender vela.

II

El agua dice que ha tenido
mayor y varios empleos,
y el que la tome al deseo
no podrá ser mal dormido.
Dice el fuego: "Yo he prendido
al más vicioso inhumano,
el litigio te lo gana
porque tengo una virtud,
porque de una prontitud
yo hasta en los palos salgo".

III

El agua dice que sin ella
no podrá haber un bautismo,
responde el fuego lo mismo
y se convierte en estrella.
El agua, como pura y bella,
dichosa en sus santos óleos;
dice el fuego, en un velorio,
en un sacramento cruel,
que si no fuera por él,
no hubiera matrimonio.

IV

El agua dice que no tiene
memoria en lo que faumenta*,
o de no, saque la cuenta
y verán lo que contiene.
Luego el fuego se previene,
con intención de ganar,
pronto para contestar,
como la acción lo precisa,
cuando se dice la misa
lo primero en el altar.

CLEMENTE GUERRERO
Guangualí

Verso por Sabiduría

I

Tocaba el arpa David
cantando con alegría,
en sus cantares decía:

*Alimenta.

"en el reinato de aquí
un sacerdote verís
forma de un Dios moderable,
este es mi cuerpo cobarde,
para cantar con cantores,
para hacer improvisadores
afina bien tus alambres".

II

El rey David y Salomón
fueron los poetas primeros,
y del pueblo consiguieron
que aquel sabio fuera autor,
músicas de la mejor
son las músicas de Audeo;
para cumplir sus deseos
con alegría y contento,
al tomar el instrumento,
hácele bien el postureo.

III

El salmo cuarenta y dos,
el que en la misa se ordena,
al toque de una vihuela,
Corotildo lo cantó.
Por escrito lo dejó
porque así fue su deseo,
Atalogios y Caldeos
lo determinaban así,
el arpa del rey David
hay que tocar con los dedos.

IV

Corotildo lo cantaba,
música de su deleite,
eran fatigas de muerte
lo que en su cuerpo encontraba.
El órgano sonaba,
en la gloria se halla estable,
le dijo el Eterno Padre
cuando se encuentra penoso:
"Toca un punto glorioso
en ese guitarrón grande".

LUIS ORLANDO HIDALGO
El Quelón de Tilama

*Verso Autorizado**Verso por Nacimiento*

I

Venga el sabio más **plumario**
que haya estudiado en la Grecia,
no me vence mi agudeza,
ni cantor como otros varios.
Se presenten cien contrarios
para poderme atajar,
los tengo que avasallar
si me quieren combatir,
yo no me he de rendir
más que me venga a matar.

II

Aunque venga el Padre Eterno,
yo lo tengo que hacer darse
y capaz de humillarse
al demonio del infierno.
Tengo todo mi gobierno
en un libro grande escrito,
mis sentidos tengo listos,
sin la menor turbación,
por no bajar de opinión,
yo de muerto, resucito.

III

Venga el sincero romano,
y si ha vuelto a renacer
que yo le sabré poner
el silabario en las manos.
Venga el autor soberano,
con su poder infinito,
con arrojar un maldito,
a mí no me han de vencer,
si me quieren conocer,
yo soy el mismo maldito.

IV

Venga el más agudo poeta
si quiere cantar conmigo,
ha de ser lo que yo digo
supuesto que lo desea.
A sí mismo se torea
al ver que lo oigo nombrar,
el cantor que iba a cantar
con el sabio más nombrado;
quedaron todos asombrados
que hizo el infierno temblar.

LUIS CÉSPEDES
El Ajial

I

Cuando los reyes supieron
que nació el **Unipotente**,
le trajeron tres presentes
y de la Arabia vinieron.
Ricas flores le ofrecieron
de la esencia más fina,
de la Arabia **Paletina**,
donde los reyes venían,
de regalo le traían
naranja, limón y lima.

II

Se le hincó a los pies Melchor
y le presentó el regalo,
y al mismo Dios, por sus manos,
le echó la bendición.
De que nació el Redentor,
un rey quedó en esperanza;
con un coro de alabanza,
le presentan ese día,
un regalo pa María:
lima, limón y naranja.

III

Unos humildes pastores
que cuidaban su rebaño,
le trajeron su regalo,
de presente, ricas flores
de diferentes colores,
de una lejana distancia;
trascendía la fragancia
que le llevaban al Señor:
nardo y claveles de olor
de los jardines de Francia.

IV

A la luz de los albores,
donde nació el bello Infante,
se vio en el cielo, al instante,
arco de bellos colores.
Abrieron todas las flores
de la esencia más fina,
de la Arabia **Paletina**,
donde los reyes venían,
de regalo le traían
verde nardo y clavelina.

ALFREDO OLIVARES
El Sifón

Verso por Padecimiento

I

Jesús, sentenciado a muerte,
por sentencia de Pilatos,
y sufrió crueles maltratos
porque El murió inocente.
Con un dolor en la frente
cuando lo están coronando,
dijo el Señor, suspirando:
"Ensangrentado me he visto".
A limpiarle el rostro a Cristo,
tres palomas van volando.

II

Una sogá a la garganta
le pusieron a Jesús,
cuando cayó con la cruz
con fatiga se levanta.
Lo suben a la cruz alta;
triste dijo el Señor: "Muero
enclavado en el madero".
Y siente con voz extraña,
a hacer la cruz y la **peaña**,
también van tres carpinteros.

III

Después que Cristo murió
el sol perdió su carrera,
no puede girar la tierra,
todo el mundo se enlutó.
Cuando el Divino expiró,
los santos cantan victoria;
se enlutó hasta la gloria
de ver la muerte a Jesús;
en el árbol de la cruz
tres canarios cantan gloria.

IV

Esta sagrada pasión
que pasó este soberano,
al penetrarle las manos
los clavos de la pasión.
Al divino Redentor
hiel y vinagre le dieron,
enclavado en el madero
que tiembla hasta el crucifijo;
de ver la muerte de Cristo
las aves se enmudecieron.

ATILIO GONZÁLEZ
Los Cóndores

*Verso por astronomía**

I

Principiaré por la luna
preguntando, en un tesón,
dame la contestación
sin haber duda ninguna.
Decime ¿cuál es la cuna?,
dime en tu conocimiento,
si camina muy violento,
y en el eje donde vira,
y cuando se acerca gira
decime, ¿qué movimiento?

II

Con luces **luminadoras**
en tan alta elevación
y hace su rotación
entre las veinticuatro horas.
Esto dijo sin demora,
de los montes, ¿qué manera,
al sol le sirve de lumbrera?,
contéstame con tus brillos,
¿qué cantidades de anillos,
Saturno tiene en su esfera?

III

A mi retirada distancia
un blanco ciclo plateado,
un rayo de sol dorado
le da calor en templanza
le siguen las alabanzas,
la luz purificadora,
de caricia asesora
y sólo porque refleje,
cuando da una vuelta al eje,
¿cuánto tiempo se demora?

IV

Júpiter también está,
un astrónomo asegura,
en su elevada altura
mostraba su claridad.
Gira con velocidad
con tan desigual carrera,
oscurece de tal manera,
se oscurece en un instante,
puede marcharse adelante
para dar la vuelta entera.

MANUEL HIDALGO
El Quelón

*Cfr. Uribe E., Juan. Cantos a lo divino
y a lo humano en Aculeo, p. 170.

Verso por agricultura

I

De San Isidro se sabe
que fue un sembrador profundo
sembró lo que ofrece al mundo
de toda simiente y ave
por la escritura se sabe
que en la Primavera hay sol,
un luminoso arbol
trae el agua mayor prisa
por eso que en la hortaliza
el ajo picó en la col.

II

Los evangelistas fueron
otros cuatro sembradores
los evangelios doctores
ellos la cosecha hicieron
la semilla que trajeron
fue de mayor agasajo
el Jordán aguas abajo
riega su nuevo plantel
estando presente Esequiel
la col picó en el ajo.

III

San Isidro fue el primero
que sembró la verdad pura
habló en la sagrada escritura
un idioma verdadero
fue dote de un chacarero
pasó de abrijo a crisol
siendo el terreno mejor
San Marco se lo bendijo
y es por eso que yo elijo
entre caracol y col.

IV

San Lucas sembró el terreno
como el Señor le ordenaba
como en el misal se hallaba
sembró su ser mar sereno.
La tierra le abrió su seno
en lista puso el trabajo
San Juan, al último, trajo
probanza de poca fe
sembrando cosecharé
entre caracol y ajo.

MANUEL MATURANA
El Naranja

*Verso por la agonía**

I

Cuando la terrible muerte
me venga a llevar a mí,
sin poderme resistir,
he de morir solamente.
Con mi cara transparente,
que no me han de conocer,
se han de poner a leer,
cuando yo esté en agonía;
con cuatro luces prendidas,
el caso es que me han de ver.

II

Cuando yo esté agonizando
y es esta razón muy cierta;
entrego mi triste cuenta,
que Dios me ha de estar tomando.
Con una vela alumbrando,
mientras se enfría mi cuerpo,
mientras me verán muerto,
dejándome desvestir,
me verán como infeliz
y en una mortaja envuelto.

III

Sin tener sangre en mis venas
me han de ver moribundo;
yo saliendo de este mundo,
pasaré a la vida eterna.
Al doble serán mis penas
cuando me falte el aliento;
con un Señor en el pecho,
los huesos descoyuntados,
me han de ver amortajado
y en la sepultura, muerto.

IV

Me sacarán de mi casa
en una angarilla atado,
en hombros ajenos cargado,
en un viaje sin esperanza.
Vean qué triste mudanza
ésta que voy a tener,
los santos me han de valer,
que Dios lo ha determinado,
que siendo de Dios creados
polvo y tierra hemos de ser.

ALFREDO OLIVARES
El Sifón

*Cfr. Uribe E., Juan. Cancionero de
Alhué, pp. 104-105.

Verso de angelito

I

Angel que estás en la joya
en el altar, tan bonito,
aquí está tu cuerpecito
y tu espíritu, en la gloria.
Los ángeles por victoria,
hoy gozan de la fragancia
y de Dios las alabanzas,
de sus favores y sus dones,
cantaré lindas canciones,
ángel vestido de gracia.

II

Angel de Dios unitrino,
que dichoso Dios te guarde;
ruega por tu padre y madre
y también por tus padrinos.
Nos enseñará el camino
en la hora de la muerte,
con una luz muy decente
y su velita encendida,
angelito de María
ruega por mí, diariamente.

III

Angelito de mi querer,
del mundo te fuiste ya,
en el valle de Josafat
nos volveremos a ver;
si el Señor nos da poder
para llegar a su casa,
si la virtud nos alcanza,
angelito de los cielos,
ángel del bello consuelo,
eres trono de alabanza.

IV

Angel de la luz tan bella,
angelito tan dichoso,
angelito venturoso,
más bonito que una estrella.
Angel, hazme tú una seña
para mirar las grandezas,
de Dios, la alta fineza,
ahí en el palacio real,
que en el coro celestial
con los ángeles conversa.

SAMUEL SALINAS
Guangalí

Verso por literatura

I

Tan pronto como amanece
el resplandeciente día
el ave con su porfía
sus cánticos nos ofrece.
Dándonos consuelo crece,
en las selvas **frutíferas**
la brisa suave y ligera
va perfumando la tierra,
y nuestro planeta encierra
valles y hermosas praderas.

II

Vaporiza el mar y empañá
cuando se halla despejado,
que saliendo los nublados
a toda la tierra baña.
El cielo limpio empañá
con sus nubes invernales,
los días primaverales
alegre trina el jilguero,
adornan el orbe entero
lagunas y manantiales.

III

En el bosque el cazador
su arma útil prepara
le hace el punto y dispara
al pajarillo cantor.
Por el medio del espesor
cae al suelo en casos tales
herido y sin dar señales
de vivir para volar,
y sin que pueda cruzar
ríos, arroyos, raudales.

IV

El céfiro matinal
el que sopla suavemente
las tempestades regimiento
va recorriendo el rosál.
Deja el ave de trinar
cuando ya la noche reina,
y llega la primavera
canta con mucha viveza,
y sube con ligereza
elevada cordillera.

MANUEL HIDALGO
El Quelón

*Verso por lo buscado**

I

Busca el ave la semilla,
para tener alimento,
busca el **rodante** aposento
y el médico, medicina.
Busca el marinero guía
para poder salir bien,
busca el lobo donde correr,
para aumentar la carrera,
y como ha nacido de ella,
busca el hombre a la mujer.

II

Busca el pueta el guitarrón,
busca el minero la mina,
busca el templado a las niñas
y el veleidoso traición.
Busca el guapo, la opinión,
donde tener enemigo,
busca el pobre un buen alivio
para aumentar su fortuna,
busca el estudiante el libro
y el muerto, la sepultura.

III

Busca el agua la corriente,
busca el nublado la mar,
busca el viento donde parar
y el arroyo la vertiente.
Busca diversión la gente
para poderla pasar,
busca el bruto donde pastar,
el loco, su **disfardo**
para pasar **divertío**,
busca el **taure** dónde jugar.

IV

Para poder conversar,
busca el ignorante ciencia,
busca el tomador sus vicios
y el peón donde trabajar.
Busca el pouco donde cazar,
el chico, la travesura,
busca el pintor la pintura
hasta que le vea el fin,
busca el flojo donde dormir,
y el leso, donde hablar lesuras.

MANUEL MATURANA
El Naranjo

*Cfr. Uribe E., Juan. Cantos a lo divino
y a lo humano en Aculeo, pp. 155-156. Can-
cionero de Alhué, p. 99.

Verso por casamiento

I

Ayer conseguí permiso
de mi padre y de mi madre,
porque ya pienso casarme
y dejar todos los vicios.
Yo tengo a mi beneficio
cuatro músicas de viento,
fuera de otros instrumentos,
que forman el aparato;
para poder gustar harto
lo invito a mi casamiento.

II

Una vaca asada al horno
esto es para el desayuno,
cien carneros y diez torunos,
para formar el adorno.
De lo demás no propongo,
porque es muy buen alimento,
capones tengo doscientos,
nadie tendrá que agraviarse,
el que quiera alimentarse
lo invito a mi casamiento.

III

Papas nuevas, cien carretas,
con cuatrocientos repollos;
tengo mil quinientos pollos
para formar la cazuela.
Una casa también buena,
que ya se la lleva el viento
para que queden contentos
y no tengan qué desear,
hasta el que quiera bailar
lo invito a mi casamiento.

IV

Diez barriles de buen vino;
aguardiente cuatro arrobas,
chicha nueva de Malloa,
pa servirle a los padrinos.
A los parientes y amigos
los invito en un momento;
chiquillas tengo por cientos,
nadie tendrá que admirarse,
y hasta el que quiera casarse,
lo invito a mi casamiento.

Despedida

Oigan todos los señores
y todos los convidados,
vengan sin ningún cuidado
a esta fiesta de nombre.
Ahora es bueno que logren,
cada cual traiga su asiento,
harto trago, instrumentos,
chiquillas y comestibles,
traigan harto para servirles,
lo invito a mi casamiento.

ALFREDO OLIVARES
El Sifón

Brindes

I

Brindo, dijo un abogado,
por más leyes que el maldito,
yo, presentando un escrito,
quedo vuelto al otro lado,
Brindo por ser estudiado
y mis leyes pilatunas,
la cuestión, en una en una,
las gano y hago progreso,
brindo por todos los **lesos**
con ellos hago fortuna.

II

Brindo, dijo un zapatero,
por la lezna y la escubilla,
por martillo y la cuchilla,
por suela, perfil y cuero.
Las taquillas las prefiero,
el clavador, firmemente.
Yo soy obrero decente,
alegador en mi plana,
si se me ofrece mañana
calzo al mismo Presidente.

III

Brindo, dijo un labrador,
por el despacioso seno;
yo doy cultivo al terreno
a costa de mi sudor.
Pronuncio el brindis de amor,
como el plantel lo figura,
pruebo la advertencia pura
y, al fin, cuando termino,
y en todo lo que explico,
brindo por la agricultura.

IV

Brindo, dijo un militar,
por el tambor y corneta,
si me tocan la retreta,
tengo que lista pasar.
Yo, viendo un prodigio hablar
sobre de la obligación,
brindo por la obligación,
comandante y oficiales,
coroneles, generales,
que son dignos de atención.

V

Brindo, dijo un tontorrón
porque dicen que soy **leso**
porque como pan y queso
en cualquiera reunión.
Brindo por la buena unión
que a veces suelo tener,
cuando me pongo a beber
me tomo uno y otro vaso,
les pego de **guaracazo**
cuando voy a **remoler**.

MANUEL MATURANA
El Naranjo

CONCLUSIONES

1. El folklore religioso es el fenómeno cultural predominante en la comuna de Los Vilos. Su manifestación más representativa y de mayor influjo es la procesión de la Virgen de Palo Colorado.

2. En consecuencia, el comportamiento folklórico produce una vigorosa homogeneidad sociológica, reforzada por las condiciones geográficas, económicas y educacionales.

3. El folklore profano mantiene las características generales del vigente en las provincias centrales.

4. Distintivas son las especies musicales *las lanchas* y *la danza*, y *la glosa* en lo que concierne al uso de su nombre. Estos bailes influyen directa o indirectamente en el folklore musical restante, de acuerdo con la penetración religiosa en la conducta tradicional de la zona.

5. La frecuencia y pureza de los hechos folklóricos evidenciada a lo largo de la ruta de Ntra. Sra. de Quilimarí se deben a condiciones de aislamiento y de equilibrio en las relaciones de los habitantes.



No podríamos cerrar esta monografía sin referirnos a nuestros compañeros del Departamento de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales, Luis Gastón Soubllette y Tomás Lefever y a la profesora del Conservatorio Nac. de Música, Sra. Ma. Ester Grebe. A ellos debemos las notaciones musicales de nuestros ejemplos y valiosos consejos sobre diferentes materias.

GLOSARIO

Alabanzas. Oración matinal cantada.

A lo humano. Tema básico de la poesía folklórica que abarca todos los actos de la vida del hombre y de animales personificados.

Brinde. Breve composición festiva que incluye alguna forma del verbo brindar y alusiones a oficios y cuestiones amorosas.

Caída. Cadencia musical conclusiva.

Fundo. Propiedad agrícola extensa.

Guaracazo. Golpe violento dado con un rebenque u objeto similar.

Letra. Texto poético.

Parabienes. Canto de bodas

Plumario. Hombre cuyo saber se descubre por el uso de la palabra escrita.

Tañado. Efecto de la percusión sobre la caja armónica de la guitarra.

Toquido. Ejecución de la guitarra.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- | | |
|---|--|
| <p>16. Antología del Folklore Chileno, tercer fascículo. Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Stgo., septiembre de 1963.</p> <p>17. BARROS A., RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. Introducción al estudio de la tonada. Revista Musical Chilena, año XVIII, Nº 89, Stgo., julio-septiembre de 1964.</p> | <p>18. CARRIZO, JUAN ALFONSO. Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina, capítulo VI, título I. Publicaciones de Estudios Hispánicos. Imp. Patagonia, Buenos Aires, 1945.</p> <p>19. DANNEMANN, MANUEL. La glosa en el folklore musical chileno. Trabajo presentado en la II Conferencia Interamericana</p> |
|---|--|

- de Etnomusicología. Universidad Indiana, Bloomington, U.S.A., 1965.
20. VICUÑA CIFUENTES, JULIO. Romances populares y vulgares. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.
21. BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. Op. cit., 17.
22. BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. La poesía folklórica de Melipilla. Revista Musical Chilena, año XII, Nº 60, Stgo., julio-agosto de 1958. El guitarrón en el departamento de Puente Alto. Colección de Ensayos, XII. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Stgo., 1961.
23. BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. Op. cit., 22.
- URIBE ECHEVERRÍA, JUAN. Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Ed. Universitaria, S. A., Stgo., 1962. Cancionero de Alhué. Ediciones de la Revista Mapocho, tomo II, Nº 3, Stgo., 1964.
- GREVE VICUÑA, MARÍA ESTER. La estructura musical del verso folklórico; estudio crítico de sus elementos modales y otros arcaísmos. Tesis inédita para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología, Stgo., 1965.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. Investigadores del folklore chileno. Ambos son miembros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile e integrantes de la Agrupación Folklórica Chilena que ha logrado gran fama en Chile y en el extranjero.

Sus trabajos de investigación son publicados tanto en la "Revista Musical Chilena" como en órganos extranjeros especializados en folklore.

FERNANDO GARCÍA. Compositor chileno con una importante producción de obras sinfónicas, sinfónico-corales, de cámara y para el cine. Ha sido profesor de Armonía, Teoría, Historia de la Música y Análisis de la Composición. Actualmente ocupa el cargo de Jefe del Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

ALEC ROBERTSON. Autor, crítico musical, conferenciante y conocido crítico de la radiotelevisión británica. Se formó en la Royal Academy of Music de Londres. Es organista y maestro de capilla. Entre sus obras merecen mencionarse las siguientes: "The Interpretation of Plainchant"; "Sacred Music"; "Catholic Church Music"; "Contrasts"; "The Arts and Religion"; "More than Music"; "Schubert's Songs"; "How to Listen to Music", etc.

AURELIO DE LA VEGA. Compositor cubano cuya obra es ampliamente conocida en los EE. UU. y el continente. Actualmente es profesor Asociado de Música en el Colegio del Estado del Valle de San Francisco, en Northridge, California, EE. UU. En el Laboratorio de Música Electrónica establecido en el Departamento de Música de esta institución ha compuesto algunas obras de música electrónica. Su más reciente composición, *Interpolación*, está escrita para clarinete solo, con o sin acompañamiento de sonidos electrónicos pregrabados.

CRONICA

Temporada de Primavera y otros conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile

Primer concierto

Bajo la dirección del compositor, flautista y director de orquesta, David Van Vactor, la Sinfónica de Chile se presentó en el Teatro Astor, el 3 de septiembre, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Riesco: Cuatro Danzas*; *Van Vactor: Sinfonía Breve* (primera audición); *Liszt: Totentanz*, (primera audición) con la participación solística del pianista canadiense Malcolm Troup y *Brahms: Tercera Sinfonía en Fa Mayor, Op. 90*.

Al referirse a este concierto, el crítico Egmont, en "El Siglo", dice: "Cuatro Danzas del compositor chileno Carlos Riesco se cuentan entre las mejores y más espontáneas escritas por este compositor nacional. El director y la orquesta captaron en buena forma el espíritu de las danzas latinoamericanas de Riesco y ofrecieron de ellas una decorosa versión... La Sinfonía Breve, compuesta hace poco por el director de orquesta Van Vactor tiene concisión y riqueza en el pensamiento musical, originalidad y está formalmente construida... "Totentanz" de Liszt, se oye un tanto añejo de pirotecnia pianística. Troup ejecutó con fuego, imaginación y colorido su parte, colaborando en su labor eficazmente la orquesta".

Segundo concierto

El maestro argentino Antonio Tauriello tuvo a su cargo este concierto realizado el 24 de septiembre. El programa consultó: *Beethoven: Leonora Nº 3, Op. 72*; *Schubert: Sinfonía Nº 5*; *Ginastera: Pampeana Nº 3* y *Falla: Interludio y Danza de la Vida Breve*.

En "El Mercurio", el crítico Vicente Salas Viú, al referirse a este concierto, escribió: "En la segunda parte, el director se transformó y con él la calidad interpretativa de la orquesta. La "Pampeana" Nº 3 de Ginastera se nos brindó en una versión admirable de fuerza rítmica, de exacta disposición de planos sonoros, en su muy rica y variada paleta, y con expresión intensa... El concierto se cerró con el "Interludio y Danza" de "La Vida Breve", de Manuel de Falla. Antonio Tauriello y la Orquesta Sinfónica de Chile imprimieron a estas páginas la emotividad y frescura que conservan, como si el tiempo (el mucho tiempo corrido desde las

primeras muestras del impresionismo sinfónico hasta hoy), no existiese para ellas...".

Tercer concierto

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Culléll, ejecutó el 3 de octubre el siguiente programa: *P. H. Allende: Tonadas Nº 10 y 11*; *Falla: Noche de los Jardines de España*, solista Flora Guerra; *Grieg: Peer Gynt, Suite Nº 1* y *Ravel: Bolero*.

Sobre este concierto escribió Vicente Salas Viú en "El Mercurio": "... Agustín Culléll se ha destacado como uno de los jóvenes directores de orquesta chilenos con mayores méritos. Lo acreditó así la versión que nos ofreció de "Noches en los Jardines de España", de Manuel de Falla, sobre todo en el primer tiempo, interpretado con rara perfección por el director, la solista y la orquesta... Flora Guerra demostró una buena comprensión de la obra y tanta expresividad en sus largas frases en "Estilo jondo" andaluz como segura técnica...".

Función de Gala en celebración del vigésimo quinto aniversario de la promulgación de la Ley Nº 6.696 que creó el Instituto de Extensión Musical.

El 2 de octubre, en el Teatro Municipal de Santiago, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el Instituto de Extensión Musical en una función de gala, celebraron la creación del Instituto a través de la promulgación de la Ley Nº 6.696, culminación de un proyecto presentado por parlamentarios de todas las tendencias y que estableció una entidad sobre cuya base se hizo factible primeramente la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro de la Universidad de Chile, el Coro de Cámara de Valparaíso, la Revista Musical Chilena, Premios por Obras a la composición nacional, los Festivales bianuales de Música Chilena, el Cuarteto Chile y el Cuarteto Santiago y que, en suma, abrió un amplio campo a la cultura chilena y ha permitido enriquecer la educación artística a lo largo de todo el país.

Inició la función de gala el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Constantino Jaime, con el Himno Nacional

y después se cantaron obras de los compositores chilenos Alfonso Letelier, Pedro H. Allende y Domingo Santa Cruz.

La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Agustín Culléll, tocó las *Tonadas* Nº 10 y 11 de Pedro H. Allende y *La Muerte de Alsino* de Alfonso Leng. El Ballet Nacional Chileno presentó el ballet *Capicúa* ⁷/₄ con coreografía de Patricio Bunster y música de Dave Brubeck.

En el mismo Teatro Municipal se realizó una exposición retrospectiva de las actividades del Instituto de Extensión Musical durante estos veinticinco años.

Asistieron a esta función personeros gubernamentales, musicales y universitarios, además de parlamentarios que hace 25 años firmaron la ley que creó el Instituto.

La Sinfónica de Chile actuó en Viña del Mar, conjuntamente con el Coro Filarmónico Municipal, en el "Réquiem" de Mozart, el 11 y 12 de octubre.

Bajo la dirección de Fernando Rosas, y durante el 2º Festival de Coros de las Américas que se celebró en Viña del Mar entre el 9 y el 12 de octubre, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro Filarmónico Municipal de Santiago interpretaron el "Réquiem" de Mozart, el 11 y 12 de octubre, en el aula Magna de la Universidad Santa María.

Ultimo concierto de la Temporada de Primavera

La Orquesta Sinfónica de Chile viajó a Rancagua para ofrecer un concierto a los obreros del Sindicato de la Braden Copper. La orquesta dirigida por Juan Pablo Izquierdo ejecutó el siguiente programa: *Tschaikowsky: Suite Cascanueces*; *Weber: Concierto para clarinete*, solista Juan Correa y *Liszt: Los Preludios*.

Conciertos Educativos de la Orquesta Sinfónica de Chile.

En el Gimnasio Maccabi, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció cuatro conciertos educativos para alumnos de primer y segundo ciclo los días 27 y 29 de octubre, 3 y 5 de noviembre. Estos conciertos contaron con el auspicio del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación y se realizaron en colaboración con la Asesoría de Educación Musical de la Dirección de Educación Secundaria y el Centro de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales.

Los conciertos para el primer ciclo, bajo

la dirección de Juan Pablo Izquierdo, tuvieron el siguiente programa: *Haendel: Obertura de los Fuegos de Artificio*; *Haydn: Sinfonía Nº 92 "Oxford"* y *Tschaikowsky: Suite Cascanueces*.

Los conciertos para el segundo ciclo, bajo la dirección de Agustín Culléll, incluyeron: *Vivaldi: Concerto Grosso "L'Estro Armónico" en Re Menor, Op. 3 Nº 11*; *Leng: La Muerte de Alsino* y *Grieg: Suite Peer Gynt Nº 1*.

Introducción al Jazz.

El Instituto de Extensión Musical auspició el 29 de octubre el concierto que el Sindicato Profesional Orquestal organizó para dar a conocer la labor que realiza dentro del campo de la música de jazz con su "Big Band", "The Grecos Quartet" y "Nahuel Jazz Quartet".

Se inició el concierto con *Sweet Georgia Brown* (Bernie-Casey-Pinkard); *Smiles* (J. W. Callahan-L. S. Roberts) y *Who's sorry now* (Snyder-Kalmar-Ruby), interpretados por un grupo de instrumentistas: Luis Aránguiz, trompeta; Mike Mardones, clarinete; Mario Escobar, saxo tenor; Héctor Reyes, trombón; Luis Córdova, batería; Nibaldo Rodríguez, contrabajo y Gustavo Salinas, piano.

The Grecos Quartet, integrado por: Oscar Acevedo, saxo alto; Nelson Gamboa, contrabajo; Waldo Cáceres, batería y León Scheinwald, piano, ejecutaron las siguientes obras: *Count your change* (Paul Horn); *Spectacular* (León Scheinwald) y *Stolen moments* (Oliver Nelson).

El Nahuel Jazz Quartet que integran: Mario Escobar, saxo alto; Jaime Farfán, batería; Alfonso Barrios, contrabajo y Omar Nahuel, piano, ejecutaron: *It's a blue world* (Wright-Forrest); *Green Haze* (Miles Davis) *Influencia do jazz* (Carlos Lyra).

Finalmente la Orquesta bajo la dirección musical de Mike Mardones y Luis Retamal tocó: *Concert to end all concerts* (Stan Kenton con orquestación de Pedro Ramírez); *Ballad for Banny* (Oliver Nelson) *Collaboration* (Stan Kenton-Pete Rugolo); *Summertime* (George Gershwin en arreglo de Luis Retamal) y *Sweetheart of Sigmund Freud* (Shorty Rogers).

Conciertos Populares y en Sindicatos de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Durante el mes de noviembre, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció conciertos populares en la Plaza Huemul bajo la dirección de Agustín Culléll; en las Escuelas de Ingeniería, de Especialidades y de Cultura Po-

pular Aguirre Cerda, bajo la dirección de Fernando Rosas; en el Sindicato de Salinas y Fabres, en el Hospital J. J. Aguirre y en el Teatro Municipal, siempre bajo la dirección del maestro Rosas.

Para colaborar en el Concurso CRAV para instrumentistas y cantantes 1965, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Agustín Culléll, actuará en los dos conciertos de selección y en el concierto de premios.

Conciertos de Cámara

Orquesta de Cámara de Munich en el Teatro Municipal.

Bajo la dirección de Hans Stadlmair se presentó la Orquesta de Cámara de Munich con un programa que incluyó: *Haendel: Concerto Grosso Op. 6, Nº 10 en Re menor; Haydn: Concierto en Do Mayor para violín y orquesta*, solistas Werner Grobholz; *Respighi: Antiche Danze ed Arie, Suite Nº 3* y *J. S. Bach: Concierto en Re Mayor para tres violines y orquesta*, solistas: Werner Grobholz, Berthold Goetschel y Manfred Schweirger.

La Orquesta de Cámara de Munich fue creada en 1959 por Christoph Stepp quien la dirigió hasta 1956. Desde entonces este conjunto es dirigido por Hans Stadlmair y lo integran quince instrumentistas de cuerda de alta jerarquía. La fama de la Orquesta de Cámara de Munich es actualmente extraordinaria y sus grabaciones para distintos sellos europeos han difundido mundialmente sus versiones.

Federico Heinlein, en su crítica de "El Mercurio", dijo: "La calidad de los elementos que la integran pudo comprobarse en cada obra del selecto programa... El conjunto hizo gala de disciplina y cultura colectivas, llamando especialmente la atención la suavidad de ataque y de corte en cualquier frase... Brillaron todas las virtudes expresivas de la espléndida agrupación de cuerdas, en la que los instrumentos graves poseen la misma jerarquía que los violines".

Actuaciones de Gerhard Lenssen en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El notable artista alemán Gerhard Lenssen, el hombre ópera, estrenó con éxito versiones unipersonales de "Auge y hundimiento de la ciudad de Mahagonny" de Brecht-Weill; "La Viva" de Orff y, además, ofreció una conferencia sobre "La obra didáctica de Orff", un informe en palabra, imagen y sonido.

Sobre las actuaciones de este artista, dijo Federico Heinlein en "El Mercurio": "Los dotes y facultades de Lenssen crean un espectáculo fascinante. Su naturaleza proteica

se proyecta en múltiples variantes de mímica y timbre; su asombrosa musicalidad, a través de la imitación acertada de orquesta y canto. Una admirable nitidez fonética realza el impacto de su interpretación, entregada en idioma original...".

Recital de Mariana Grisar y Ruby Ried.

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, las pianistas Mariana Grisea y Ruby Ried ofrecieron un recital a dos pianos con obras originales Mozart y Schumann, y adaptaciones de obras de Schoenberg y Mozart. En esta ocasión la actuación de las valiosas artistas no estuvo a la altura de su justo renombre.

Recital de Philip Lorenz.

El pianista germano-norteamericano Philip Lorenz actuó en el Instituto Chileno-Alemán en un recital en el que tocó obras de Mozart, Brahms, Scriabin, Schönberg, Chopin y Ravel. Demostró un estimable conjunto de virtudes en ciernes y buenos propósitos que, seguramente, no tardarán en hacerse realidad.

Recitales del violinista italiano Luigi Gamberini.

El joven violinista italiano Luigi Gamberini que realizó una gira por algunos países latinoamericanos fue invitado por el Instituto Chileno-Italiano de Cultura y por la Embajada de Italia para ofrecer una serie de conciertos en Chile.

A fines de septiembre actuó en un concierto para el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, acompañado al piano por María Iris Radrigán, en el que tocó obras de Haendel, Tartini, Bach, Paganini y Ravel.

Realizó además una gira que se inició en Iquique visitando Antofagasta, Valparaíso, Talca, Chillán y Concepción y en Santiago actuó también por televisión. En todos estos conciertos lo acompañó la pianista chilena, miembro de Juventudes Musicales Chi-

lenas, María Iris Radrigán. Puso fin a sus actuaciones en la capital con su actuación en la inauguración de la hermosa sala de conciertos del Instituto Chileno-Italiano de Cultura.

En cada uno de los conciertos que le escuchamos, el joven violinista Gamberini demostró notoria responsabilidad artística en sus ejecuciones, pudo apreciarse la seriedad de su preparación técnica y buena expedición mecánica. Es poseedor de un sonido vigoroso, brillante y de calidad, tiene un enfoque serio y justo de los estilos y una musicalidad emotiva que se destaca muy específicamente en los cantables que vierte con nobleza y elevación espiritual.

María Iris Radrigán demostró buen ajuste e identificación con los conceptos interpretativos del joven violinista.

Conciertos en la Biblioteca Nacional.

La labor de difusión a través de conciertos gratuitos de cámara ha continuado en la Biblioteca Nacional con los recitales de Zdenka Liberón, soprano, acompañada por Sergio Valenzuela, piano; de Fernando Ansaldi, violín y Frida Conn, piano; del concierto ofrecido por la contralto Magda Mendoza, la clarinetista Beverly Siebert, el violinista Manuel Díaz y la pianista Pauline Jenkin; el recital de la soprano Clara Oyuela, acompañada al piano por Rudolf Lehmann; recital del cellista Roberto González acompañado al piano por Oscar Gacitúa a base de obras de G. B. Sammartini, Brahms y Prokofieff y el Homenaje a Alexander Scriabin en el cincuentenario de su muerte, en el que el pianista Mitrofan Zverev ejecutó Estudios, Mazurkas, Preludios, Poemas, la Sonata-Fantasia Op. 18 y la Sonata Nº 3, Op. 23.

La Opera en la "Sociedad de Arte Escénico Municipal".

En el Teatro Cariola se realizó un temporada de Opera con la presentación de "Il Trovatore" y "La Traviata" de Verdi y "Madame Butterfly" de Puccini, y "Andrea Chénier" de Giordano, bajo la dirección general de Juan Casanova y Enrique Giusti y de la maestra concertista, Marta de la Quintana. Esta temporada contó con los auspicios de la Ilustre Municipalidad de Santiago y la colaboración de la Orquesta Filarmónica Municipal y el Ballet de Arte Moderno.

La crítica en general ha destacado que se trata de "espectáculos particularmente desintegrados, amorfos, desequilibrados, que han dejado una impresión de improvisación" (Cecchi, en "Ercilla").

Por su parte, Vicente Salas Viú, en "El Mercurio", al hacer el balance de esta temporada, escribió: "...En primer lugar, la temporada lírica del Teatro Cariola ha demostrado una vez más que en Santiago existe un abundante, fiel y entusiasta público aficionado a la ópera. Existen también cantantes de ópera —insisto en esto, verdaderamente "de ópera"—, en un gran número, lo que permitiría realizar una selección para integrar, con elementos más que suficientes, un buen elenco nacional para ofrecer con dignidad las óperas del repertorio romántico. No carecemos tampoco, gracias a la labor de varios años del Curso de Opera del Conservatorio, de cantantes jóvenes con voces admirables y buena formación técnica y escénica que permitirían en Chile abordar las múltiples e interesantes manifestaciones de este elevado género musical, desde el "Pelleas y Mélisande" hasta las creaciones contemporáneas de última hora. ¿Por qué se sigue en la vida musical chilena por el desdichado camino que vamos, en cuanto a la ópera, desde hace tantos años...? Lo que no es admisible, a la altura lograda por la cultura musical del país, es que las cosas sigan como están, para vergüenza de todos. No se puede dejar un año tras otro a la improvisación y a la capacidad de sacrificio de los cantantes chilenos, que es mucha, un aspecto de la importancia que éste tiene en la música del pasado, del presente y, con toda seguridad, del futuro".

Recital de Hernán Würth en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El tenor Hernán Würth, acompañado al piano por Rudolf Lehmann, interpretó, el 26 de octubre, el ciclo de canciones "Die Winterreise" de Franz Schubert, Op. 89.

La Agrupación Folklórica Chilena presentó "El Encuentro de la Tierra".

La Agrupación Folklórica Chilena que dirige Raquel Barros, institución que se dedica a la investigación, difusión y enseñanza del folklore nacional desde 1952, durante el mes de octubre presentó, en varias funciones, una síntesis del folklore chileno que abarcó desde el baile de los chunchos del Norte Grande hasta las danzas de la Isla de Chiloé en el extremo sur del país.

Los cuatro cuadros presentados se denominaron: "El Hombre de Greda": inspirado en las gredas de Talagante y en el que se dieron a conocer interesantísimas versiones de las danzas el "sombbrero", la "refalosa",

la "sajuriana" y la "cueca"; "El Hombre de la Pampa" con bailes y cantos de chunchos; "El Hombre de los Mitos" que incluyó algunas de las vernáculos leyendas de la Isla de Chiloé tales como "El Pacto" (con el demonio) y el posterior "Velatorio en Vida" con sus oraciones y danzas: la "zamba", "trastrasera", "segurilla" y la "periconna" y, finalmente, "El Encuentro del Hombre" en una casa de canto con canciones, versos del vino chileno, brindis, payas, el vals popular, "mazamorra" y cueca.

Temporada de Primavera de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica

El 27 de octubre se inició en el Salón de Honor de la Universidad Católica la temporada de conciertos de primavera de la Orquesta de Cámara bajo la dirección de Fernando Rosas. En esta ocasión el programa consultó las siguientes obras: Haendel: Suite de la Opera "Berenice" (primera audición); J. S. Bach: Concierto en Fa menor para piano y orquesta, solista: Frida Conn; Tartini: Concierto para violín y orquesta (primera audición), solista: Carlos Alonso y Telemann: Suite Don Quijote (primera audición).

Recital de Canto de Silvia Soubllette dentro de la Temporada de Cámara de Primavera de la Universidad Católica.

El 10 de noviembre, la soprano Silvia Soubllette, acompañada por el Conjunto de Música Antigua, cantó canciones de los siglos XIII al XVI. El programa incluía anónimos franceses del siglo XII y obras de Dufay, Attaingnant, Hassler, Dowland, anónimos españoles y obras de Frescobaldi y Händel.

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El cuarto concierto de abono del año ofrecido por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, y auspiciado por los Institutos alemán, italiano, francés e inglés, se realizó en la sede del Instituto Chileno-Alemán de Cultura el 16 de noviembre, con el siguiente programa: Vivaldi: *Sinfonía Nº 1* (Primera audición); J. S. Bach: *Concierto en La menor para violín y orquesta*; Joh. Christian Bach: *Concierto en Do menor para clavecín y orquesta* y Mozart: *Serenata en Sol mayor K. V. 425*.

Giras al Sur del país

Recitales de Hanns Stein en Punta Arenas y Cerro Sombrero.

El tenor Hanns Stein, acompañado al piano por Galvarino Mendoza, realizó una gira al extremo sur del país para ofrecer conciertos de cámara y educacionales en Punta Arenas y Cerro Sombrero en Tierra del Fuego. El programa de estos conciertos incluyó obras de Morley, Anónimos, Schubert, Schumann, Wolf, Sergio Ortega y Hans Eisler.

Ramón Bignon en gira por la zona sur.

El contrabajista Ramón Bignon acaba de realizar una amplia gira por las principales ciudades de la zona sur en colaboración con el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El programa ejecutado incluyó obras de B. Marcello, Caix de Hersvelois, Guevara Ochoa, Pakob, Apythohrrh y Misk.

Transcribimos, a continuación, párrafos de la crítica de Valdivia del Dr. A. Goldschmitt: "... Bignon —y esto pone su personalidad de músico de mayor relieve aún—

es más músico que virtuoso: su intención es siempre dar una expresión personal, extraer una significación emocional de la idea formal de una obra y de sus elementos, apropiarse del estilo en forma seria y personal, pero sobriamente y sin colocarse en primer plano de la interpretación. Su virtuosismo está al servicio de la idea musical de la obra. En materia de línea estilística, de fraseo, matización, continuidad en el desarrollo de la forma, este intérprete dio el ejemplo de superación y profundización expresivas de su instrumento. Esto, Bignon lo atestiguó particularmente en la presentación de las dos obras preclásicas en las cuales el solista logró caracterizar el auténtico color timbrístico de antiguo instrumento grave... El pianista Galvarino Mendoza supo adaptarse con notable ductilidad y sentido de músico a su diversificada tarea de acompañante, dialogador y conductor dentro de los distintos estilos. Tocó con moderación en los recursos, limpieza, disciplina rítmica y de sonido hasta llegar también a la interpretación pasajera de solista".

El solista Ramón Bignon, organizador en 1955 de la Orquesta Filarmónica de Chile

con Juan Matteucci, fue en 1957 el único representante de América Latina en el Workshop auspiciado por la American Symphony Orchestra League; en 1959 ganó por concurso el puesto de primer contrabajo solista de la Orquesta Sinfónica de Chile y este

año, junto a un grupo de instrumentistas nacionales, está organizando el "Grupo XI de Música de Cámara", conjunto que por su composición promoverá importantes innovaciones en la programación de la música de cámara.

Orquesta Sinfónica Infantil de La Serena

El 3 de noviembre se presentó por primera vez en Santiago, en el Teatro Municipal, la Orquesta Sinfónica Infantil de la ciudad de La Serena, integrada por sesenta niños —cuyas edades fluctúan entre los 8 y 14 años—, todos ellos miembros de la Escuela Experimental de Música y Conservatorio Regional de Música de La Serena. La Orquesta Sinfónica de Niños es el primer conjunto de esta índole que existe en el país y su creación se debe a la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena, institución rectora de toda la actividad musical de esa ciudad y en la zona desde hace quince años, y al Conservatorio Regional de Música dependiente de la Universidad de Chile. Esta visita a la capital fue organizada por el Sr. Ministro de Educación, don Juan Gómez Millas.

Hace escasamente un año, la Sociedad Sebastián Bach de La Serena, por motivos económicos, tuvo que disolver su Orquesta Filarmónica; su nuevo presupuesto fiscal la obligó a modificar sustancialmente su acción. Dejó, por lo tanto, de organizar conciertos, reemplazando esta labor por un gran impulso a la docencia y aprovechando el aporte técnico de los pocos instrumentistas profesionales que quedaban en la ciudad.

Fue así como Jorge Peña Hen, profesor y director del Conservatorio Regional, fundador de la Sociedad J. S. Bach y creador de la fenecida Orquesta Filarmónica, comenzó a poner en práctica una idea acariciada durante años. En mayo de 1964, tras una rápida selección de niños que estudiaban en las cuartas preparatorias de cinco distintas escuelas primarias, en un 30% provenientes de hogares de escasos recursos económicos, inició el desarrollo musical sin restricciones de este grupo, impartiendo una enseñanza basada en los nuevos métodos musicales modernos, de tipo práctico, y que produjera a corto plazo músicos activos. Los niños comenzaron a tocar instrumentos permitiéndoseles escoger ellos mismos el instrumento que deseaban tocar y llegando poco a poco a familiarizarlos con la teoría, el solfeo y la ejecución del instrumento elegido.

En diciembre de 1964, después de sólo

siete meses de estudio, la Orquesta Sinfónica de Niños ofreció su primer concierto en La Serena. Los niños formaron además de la Orquesta conjuntos de cámara: cuartetos, quintetos, dúos y tríos de distintos tipos instrumentales y un conjunto de jazz. Los resultados fueron tan magníficos que pocos meses después, en mayo de 1965, gracias al apoyo del Intendente de la Provincia y otras entidades locales, el Ministerio de Educación decretó la creación de la Escuela Experimental Urbana de Primera Clase, integrada al plan común de enseñanza primaria. Esta Escuela cuenta, hasta el momento, con dos Cuartas Preparatorias y una Quinta Preparatoria en las que se reunieron a todos los alumnos que desde el año pasado estudiaban música según el plan de extensión docente ideado por Jorge Peña Hen. Cuarenta y tres niñas y treinta y tres muchachos ingresaron a esta Escuela Experimental después de un examen de admisión que sólo exige condiciones ritmo-auditivas y afinación. Durante las mañanas los alumnos tienen clases como en cualquier otra escuela primaria del país y en el curso de la tarde, hasta las cinco, estudian música y hacen la práctica de su instrumento. Los profesores trabajan en cada hora con sólo seis alumnos; la enseñanza se encuentra a cargo de siete profesores del Conservatorio Regional de Música y abarca la enseñanza de diecisiete instrumentos además de teoría y solfeo.

Desde el punto de vista sociológico el experimento ha sido tan importante como en el musical; estos niños, hijos de obreros en su inmensa mayoría, han logrado enriquecer el bajo nivel educacional de sus padres y es frecuente ver a las madres ir a la escuela a escuchar a su hijo tocar obras de Haendel, Corelli y Vivaldi.

El concierto ofrecido por estos niños en el Teatro Municipal fue uno de los acontecimientos del año musical. Pequeños conjuntos instrumentales tocaron obras de Haendel, Corelli, Boccherini, Bartok y Peña Hen y la orquesta de sesenta jóvenes instrumentistas tocó obras de Tchaikowsky y Strauss.

Vicente Salas Viú, en su comentario en

"El Mercurio" dijo sobre la Orquesta de Niños de La Serena: "...Fue particularmente emocionante en este concierto admirar la entrega a la música, la participación en el fenómeno musical de todos y cada uno de los pequeños ejecutantes. Al lado de esto, la seguridad que demostraron acredita por igual el acierto en la delicada labor pedagógica realizada por sus profesores. Es verdad que los chilenos (los niños chilenos en este caso) poseen excepcionales condiciones para el cultivo de la música. Orientar bien estas condiciones, extraer de ellas lo mucho que se obtuvo en la presentación de esta Orquesta, por supuesto se debe en absoluto a quienes de ello se preocuparon. Los profesores Jorge Peña, Nella Camarda, Lautaro Rojas, Osvaldo Urrutia, Pedro Vargas, Edín Hurtado, Rosaura Arriagada y Emilio Matata merecen grandes elogios. Un paso de indudable importancia en la educación por la música y para la música de los niños chilenos ha sido dado por las instituciones de enseñanza musical de La Serena. Son amplios los horizontes que con él se abren. La presentación de la orquesta de Niños de La Serena constituye un ejemplo que no debe ser olvidado".

LABOR DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE OSORNO

Durante 1965 el Centro Universitario de Osorno inició una actividad regular de conciertos con una primera temporada oficial de la Orquesta Filarmónica de Osorno y una temporada de Música de Cámara, las que contaron con la ayuda de la I. Municipalidad que, en noviembre de 1964, puso término a los trabajos del Teatro Municipal de Osorno.

Entre junio y noviembre de 1965 hubo 20 conciertos sinfónicos realizados en las ciudades de La Unión, Río Bueno, San Juan de la Costa, Osorno, Puerto Varas y Puerto Montt, además de 7 conciertos de cámara efectuados en Osorno.

La primera temporada oficial de la Orquesta Filarmónica Osorno contó con el auspicio del Departamento Coordinador de Centros Universitarios de la Universidad de Chile y de la I. Municipalidad de Osorno y fueron organizados, preparados y dirigidos por el maestro David Serendero, director titular de la Orquesta, y secundado por el Consejo Administrativo de ésta.

Los seis programas preparados por la Orquesta Filarmónica Osorno y dirigidos por David Serendero, fueron tocados en Osorno

y luego repetidos en las ciudades vecinas a precios populares en algunos casos y gratuitos en otros. La programación incluyó las siguientes obras: Corelli: Concerti Grossi, Op. 6 N.ºs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11; Mozart: Concierto para violín K. V. 218 en Re mayor, Tres Marchas K. V. 408, Andante para flauta y orquesta K. V. 315 en Do mayor, Concierto para flauta y arpa K. V. 299 en Do mayor; Concierto para fagot K. V. 191 en Si bemol mayor, una Diversión Musical K. V. 522; Boccherini: Concierto para violoncello en Si bemol mayor; Kelemen: Pequeña música para orquesta de cuerdas; J. S. Bach: Concierto Brandenburgo N.º 5 en Re mayor, Obertura N.º 2 en Si menor, Concierto para dos violines en Re menor, Selecciones de la Cantata N.º 4 "Christ lag in Todesbanden"; Van Vactor: Pastoral y Danza para flauta y cuerdas.

En estos conciertos actuaron los más destacados instrumentistas nacionales especialmente invitados por el Centro Universitario de Osorno, tales como Alberto Dourthé, Jorge Román, Elvira Savi, Guillermo Bravo, Isabel Bustamante, Ramón Bignon, Fernando Ansaldi, Patricio Bravo, Mario Prieto, Jaime de la Jara, César Araya y muchos otros. La temporada contó, además, con la cooperación del Coro del Centro Universitario y Coro de la Iglesia Evangélica Alemana, dirigidos por Ursula Taetzner.

Además de la Temporada Oficial en la que los escolares gozaron de un descuento del 50%, la Orquesta Filarmónica Osorno ofreció el 5 de noviembre un concierto especial gratuito para escolares con comentarios del director Serendero.

La Orquesta Filarmónica ofrecerá Conciertos de Navidad entre el 18 y 23 de diciembre los que contarán con la actuación solista de la organista y cembalista Ursula Taetzner y que se realizarán en: la Iglesia Evangélica de Valdivia; una gira por la isla de Chiloé con conciertos en Ancud, Castro y Chonchi; un concierto en el Colegio Alemán de La Unión, terminando con un concierto en el Teatro Municipal de Osorno.

Con esta temporada de Navidad las actuaciones de la Orquesta durante 1965 ascenderán a 26 actuaciones entre las provincias de Valdivia a Chiloé.

Incluimos a continuación algunos juicios críticos sobre la labor de este conjunto.

Roberto Luna en LA PRENSA del 13 de junio de 1965 (Osorno):

...Y el caso de la Orquesta Filarmónica ha sido bien claro: obtuvo un éxito consagra-

torio en su concierto del 3 de junio, el que volvió a repetirse el domingo siguiente, y los comentarios de quienes asistimos indiferentemente al primero o al segundo, son todos de la misma dimensión: el conjunto es ahora, lo que cada uno de sus integrantes siempre han deseado que fuera... El presente ofrece otro cariz: el de la superación, por el camino recto de la técnica y de la disciplina. En este afán, la Orquesta cuenta con el factor más positivo, como es una buena y eficiente dirección. El señor David Serendero es un valor y una personalidad recios, que ha tomado en sus manos el corazón que es la Orquesta en su conjunto, y haciendo las veces de cirujano lo modelará a su antojo, justamente para que el organismo siga viviendo.

Rodolfo Barril en EL LLANQUIHUE del 6 de junio de 1965 (Puerto Montt):

...En general consideramos que la ejecución de estos dos Concerti Grossi alcanzaron un nivel bastante alto. Naturalmente que fue notorio el esfuerzo desplegado por el director David Serendero para conseguir los mejores afectos y resultados con los medios humanos y técnicos con que cuenta... Mención aparte merece la destacada actuación que le ha cabido al joven y eficiente director David Serendero. Se trata incuestionablemente de una adquisición muy valiosa obtenida por la Filarmónica de Osorno. Es un valor joven, de experiencia y que une a una batuta muy dúctil un serio y acabado conocimiento de su oficio. Con él al frente podemos esperar, sin temor a equivocarnos, grandes adelantos y gratas sorpresas en el conjunto osornino.

Alfonso Letelier en LA PRENSA del 9 de agosto de 1965 (Osorno):

...El grupo de fervorosos músicos osorninos, que con algunos elementos de refuerzo venidos de Santiago para este concierto completó un conjunto muy homogéneo, puede exhibir un notable progreso técnico. A nuestro juicio, esto se debe primero a la conciencia que se advierte en ellos de ajustarse a la dirección interpretativa de su director y luego a la comprensión de la responsabilidad que les cabe ante la comunidad como portadores de un elemento cultural y formativo de primera importancia, como es la música. Por otra parte, David Serendero —joven músico licenciado en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile con la máxima calificación, y también con-

ciente del deber que a su generación le corresponde a lo largo del país, viniendo de este modo a tomar la dirección de la Orquesta de Osorno— ha logrado imprimir el entusiasmo requerido al conjunto y al público, para que vislumbremos un brillante futuro a la actividad musical de esta ciudad y de esta zona.

Dr. Albrecht Goldschmidt en LA PRENSA del 4 de septiembre de 1965 (Osorno):

El jueves pasado se efectuó el cuarto concierto de la Orquesta Filarmónica Osorno. Que este movimiento, basado en iniciativas espontáneas, haya tomado cuerpo en corto tiempo —oportunamente apoyado por diferentes reparticiones públicas y autónomas— y que haya logrado milagrosamente despertar en el árido suelo cultural osornino el vivo interés musical con un público permanente, suponía naturalmente la existencia de ciertas premisas en el orden artístico (técnico) como fruto de esos esfuerzos. Esto se debe únicamente a la impulsadora actuación del joven director chileno David Serendero quien, a pesar de todos los obstáculos, provocara y mantuviera un afán y entusiasmo admirables en el reducido elemento "amateur" disponible que, en toda la Historia Musical de Chile, representa un hecho excepcional... El director Serendero sorprende por su elevado nivel técnico, didáctico y estético-conceptual, por su personalidad artística llena de dinamismo y, como caso único entre los chilenos, por sus inconfundibles rasgos de un temperamento espiritual de gran sensibilidad, además de poseer sólidos conocimientos de estilo; es un conductor cuyo talento lo capacita para poner remedio instantáneo a pasajeros decaimientos de ejecución por la energía de su imponente sugerencia.

Conciertos de Cámara.

Como dijimos anteriormente, la Temporada de Cámara constó de siete conciertos realizados en Osorno. Inició la temporada Hanns Stein acompañado al piano por Galvarino Mendoza con un recital en el que el tenor cantó obras de Butterworth, Dvorak, Ortega y Schumann. El segundo concierto estuvo a cargo del Cuarteto de Cuerdas "Nueva Música" integrado por jóvenes instrumentistas del Conservatorio Nacional de Música de Santiago: Francisco Rettig, Jorge Cruz, Santiago Adán y Carlos Beyris, quienes ejecutaron cuartetos de Becerra, Beethoven, Haydn y Mozart. Un recital de David Serendero, violín y Elvira Savi, piano, correspondió al

tercer concierto, en el que estos artistas interpretaron obras de Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Blacher, Debussy y Brahms. Continué la temporada con el recital del contrabajista Ramón Bignon y el pianista Galvarino Mendoza al que ya nos referimos en otra parte de esta Crónica. El quinto concierto correspondió al recital del violinista Rubén Moncada y la pianista Marta Piña con obras de Corelli, Beethoven, Vivaldi, Schubert, Boccherini, Seitz y Paganini-Kreissler. El Sexto Concierto estuvo a cargo del Cuarteto Santiago, conjunto que interpretó obras de Schubert, Becerra y Dvorak y el Quinteto de Vientos de Juventudes Musicales Chilenas puso fin a la temporada con un concierto en el que interpretó obras de Danzi, Milhaud, Rossini y Hindemith.

Coro universitario.

En julio de 1965 se organizó el Coro del Centro Universitario de Osorno, bajo la dirección de la profesora Ursula Taetzner. El Coro está preparando diversas obras "a capella" para ofrecer conciertos en toda la región, pero su primera actuación ya se realizó en el mes de noviembre, al actuar junto al Coro de la Iglesia Evangélica de Osorno en la Cantata Nº 4 de J. S. Bach.

Conjunto Folklórico.

En octubre de 1965 se organizó, también, un Grupo Folklórico del Centro Universitario de Osorno, bajo la dirección de la profesora Flora Inostroza de Lopetegui, el que comenzará a actuar durante 1966.

Escuela de Música.

A comienzos de 1965 se abrió la Escuela de Música del Centro Universitario de Osorno, cuyo objetivo primordial es la preparación de los futuros músicos profesionales que la zona necesita. En este primer año, la Escuela de Música se dedicó a los estudios básicos musicales con cursos de violín, viola, violoncello y contrabajo en la sección cuerdas y oboe y clarinete en el departamento de vientos. Existen además cursos de Iniciación Musical; dos cursos de Teoría y Solfeo para menores y adultos, y un curso de primer año de Armonía. En 1965 la Escuela de Música tuvo 72 alumnos aunque el número de postulantes con aptitudes fue muchísimo mayor, pero por falta de medios materiales no se pudo ampliar la matrícula. Se estudia la posibilidad de contratar para 1966 a un mayor número de profesores a fin de ampliar los departamentos ya existentes y crear, además, la carrera de Pedagogía en Música.

Entrevista al compositor norteamericano Roger Sessions

Como informamos en nuestro número anterior, el compositor Roger Sessions realizó una visita a Chile dentro de una gira latinoamericana auspiciada por el Departamento de Estado. Visitó nuestro país especialmente invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

El director de la *Revista Musical Chilena*, señor Samuel Claro, entrevistó al compositor; a continuación damos a conocer algunas de sus opiniones:

—Esta gira ha sido para mí una gran sorpresa porque aunque conocía detalles de la vida musical Latinoamericana, aquí me he enfrentado a la magnífica vitalidad de los compositores jóvenes. Estas seis semanas han sido extraordinariamente interesantes. En el Instituto Torcuato Di Tella tuve la oportunidad de dictar un curso sobre "La música y el hombre", a los jóvenes becados del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en el que recalqué que en esta época nuestra en la que tanto se especula sobre teorías abstractas es necesario no olvidar que la música la escriben seres humanos pa-

ra otros seres humanos, y que sólo esta música es la que se convertirá en patrimonio del hombre.

Al referirme a la formación del joven compositor, el Sr Sessions, agregó:

—El gran peligro es el tratar de madurar demasiado pronto. La enseñanza de la composición debe, ante todo, ser muy flexible y la formación musical que se le proporciona actualmente al joven compositor no siempre lo adecúa para hacer lo que realmente desea. Son muchos los que actualmente captan este problema y es por eso que presiento que en el futuro habrá una reacción benéfica.

Con respecto a la educación en nuestros países, dijo:

—Mucho me ha interesado conocer en Chile el problema de la enseñanza musical en los niveles primarios y secundarios y me ha impresionado el alto nivel técnico que he observado acá, otro tanto puedo decir de mis experiencias en Argentina. Realmente aquí me he encontrado con muchas cosas dignas de aprenderse.

Luego, al hablar de las tendencias de los compositores norteamericanos y sus colegas del sur, comentó:

—Conozco mucho más profundamente, como es natural, las tendencias de mis compatriotas, aunque el problema de las definiciones es siempre tan complejo. En Estados Unidos se escribe música de todo tipo y en todos los lenguajes y con respecto a los compositores de esta parte del continente no he tenido, realmente, el tiempo suficiente para darme cuenta cabal de todo lo que se está haciendo, pero he escuchado muy buena música en cada uno de los países visitados.

Sobre el problema del distanciamiento entre el público y el compositor contemporáneo, el señor Sessions, comentó:

—No debemos olvidar que el problema de público es un fenómeno del siglo diecinueve porque, por ejemplo, en la época de Bach, no había problema de público. En nuestro siglo veinte el público que escucha música es inmenso gracias a la radio y al disco; los auditores actualmente son millones. En los siglos anteriores el público musical estaba constituido por músicos que amaban la música, en cambio, ahora, la música es propiedad de todos, o sea de los no músicos, y se ha convertido en un gran negocio. La dinámica del comercio también se ha aplicado a la música. La esperanza es que en el futuro el distanciamiento entre público y compositor se haga cada día menor. Naturalmente que el realismo socialista no es la solución porque después de haber vivido durante un mes en la Unión Soviética me

di cuenta que allí no se está haciendo la mejor música, aunque sí aceptaron lo que yo escribía en un comienzo; o sea música de hace cuarenta años atrás.

—No obstante —continuó diciendo— cuando yo mismo escuché obras de Schönberg, en un comienzo me pareció que esa era música para cien años más; no lograba comprenderla totalmente, ahora, en cambio, su lenguaje me es cristalino. Cuando yo era pequeño los últimos Cuartetos de Beethoven no eran comprendidos tampoco, pero ahora todos los aceptan.

Puso término a esta breve charla refiriéndose a su música:

Después de la ópera "Moctezuma" escribí la Quinta Sinfonía, un Salmo para soprano y orquesta y la última obra terminada es la Sonata para piano. Actualmente estoy trabajando en mi Sexta Sinfonía. Las cinco sinfonías fueron escritas entre 1927 y 1964; mis dos cuartetos en 1936 y 1951 y el quinteto en 1958. El cambio importante en mi producción tuvo lugar después de la música incidental "The Black Maskers" para la obra de Andreiff; siguió un período de amarga crítica en el que me liberé de muchas cosas. Mi música era considerada austera. No obstante, la evolución ha sido lenta y, de pronto, casi por necesidad y con toda naturalidad, escribí música dodecafónica. Mi Sonata para Violín es dodecafónica, pero uso la serie como medio de expresión y no como regla; gobierno la serie y no me dejo gobernar por ella. En la actualidad, la técnica es la libertad.

APLICACION DEL FOLKLORE A LA MUSICA RELIGIOSA (FORO)

Las disposiciones adoptadas por la Iglesia hacia una renovación de las formas del culto, incluso las litúrgicas, de acuerdo con la intensificación que el espíritu cristiano experimenta en nuestros días —intensificación que, a la vez, implica una renovación de sus esencias— han producido intentos de aplicación del folklore criollo hispanoamericano a las ceremonias religiosas, logrados con desigual fortuna. En nuestro país, este movimiento se ha tomado con tal radicalismo y entusiasmo que, en cortos meses, se han producido y divulgado por la imprenta y el disco, no sólo aplicaciones del folklore musical chileno de carácter religioso a aquellos fines, sino, y principalmente, del folklore profano. Además de llegar en dichas adaptaciones hasta la suprema manifestación de la liturgia, la Misa, en su ya muy divulgada formulación, dentro y fuera de Chile, como "misas criollas".

La suplantación, en cierto modo, pretendida de la música tradicional de la liturgia cristiana, el canto llano, por aquellas adaptaciones folklóricas; el no muy estimable criterio que ha presidido en algunos casos la realización de éstas adaptaciones, produjo justificada inquietud entre los músicos y las instituciones musicales chilenas de mayor responsabilidad, fuera de la que pudo suscitar entre los fieles.

El Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, desde un punto de vista estrictamente musical, aunque tampoco pudiera desconocer el contenido espiritual unido a esta especie de música, creyó que era su deber manifestar su opinión ante un fenómeno de tanto significado. En un principio, pensamos los que aquí trabajamos, en los dominios de la musicología como en los de la investigación folklórica, expresar esta opinión en público, sin otro interés que el de exponer un criterio orientador ante tantas desorientaciones producidas y polémicas suscitadas. Puestos a ello, muy pronto se nos hizo claro lo mucho más eficaz que sería, en vez de exponer simplemente un criterio nuestro (por autorizado que pudiera ser conforme a lo específico de nuestra labor de muchos años como organismo universitario), ir a una reunión de los diversos sectores y personas interesadas en estos hechos para intercambiar ideas y llegar, si ello fuera posible, a una coordinación de criterios. Con este fin, convocamos a un foro, que tuvo lugar los días 26 de junio y 8 de julio, en la

sala de conferencias del Ministerio de Obras Públicas; foro al que invitamos a la Comisión de Música Litúrgica del Arzobispado de Santiago, a los compositores que habían elaborado música religiosa basada en el folklore nacional, a los investigadores e intérpretes de este folklore y, en general, a cuantas personas pudieran interesarse en el fenómeno producido y en sus derivaciones.

La oportunidad con que convocamos al foro expresado lo demostró el calor con que fue acogido, el nivel que alcanzaron los debates, las repercusiones que tuvo en los medios religiosos, musicales y otros representativos de la cultura del país.

Se acordó, entre las decisiones finales del Foro sobre el folklore aplicado a la música religiosa, la publicación de las ponencias presentadas y de un resumen de las principales intervenciones, ya que no de conclusiones que, en contra de nuestros deseos, no se alcanzaron.

La presente publicación corresponde al compromiso que el Instituto de Investigaciones Musicales adquirió. Esperamos haberlo cumplido con acierto.

Vicente Salas Viú.
Director del
Instituto de Investigaciones
Musicales.

EXPOSICIONES DE LOS CONCURRENTES

RAQUEL BARROS. *"Motivo para la incorporación del folklore en la Música Sagrada Chilena."*

Son tres estos motivos:

1º Aprovechamiento del folklore en razón al fácil acceso que a él tienen todos los fieles, con el fin de una participación más efectiva de ellos en el culto, puesto que los individuos doctos de la comunidad quedarían presuntivamente ajenos a la música polifónica y al canto gregoriano.

2º La adopción de las lenguas nacionales en los textos litúrgicos y paralitúrgicos hace buscar una solución que resuelva el problema de la diferencia de prosodia entre el latín y el castellano.

3º La aparición de misas inspiradas en el folklore en otros países despierta el interés por ellas en Chile (misa luba, misa criolla argentina, etc.).

Los tres motivos expresados son plausibles por la necesidad de buscar nuevos medios de incorporación de los fieles a la liturgia. Pero es indudable que es difícilísimo conjugar las especies folklóricas con las necesidades litúrgicas. Sobre esto, podemos señalar tres grados:

1) La Música Folklórico-Religiosa Chilena, o sea, la que tradicionalmente cultiva el pueblo en los santuarios nortinos (ejes), o en manifestaciones ocasionales o periódicas (Novenas, Cruz de Mayo, Navidad, Velorios): a) Hemos podido comprobar que muchas de estas músicas tienen un alto grado de religiosidad y de pureza folklórica; por ejemplo, la de la Virgen de Palo Colorado que cuenta con el apoyo del sacerdote. b) Que el interés que la Iglesia ha tomado en algunas de ellas ha redundado en un mayor cultivo folklórico, en mayor dignidad de las ceremonias y en un espíritu religioso más acentuado entre los intérpretes. (Puchuncaví); c) El conocimiento que tienen los poetas de la Biblia es, en muchos casos, bastante profundo. Tanto más cotizado es un "pueta" cuanto mayor este conocimiento, lo que hace que su difusión aumente por dicho medio. Es por ello que el Instituto de Investigaciones Musicales, por el interés que en el folklore le cabe, hace ver la conveniencia de que la autoridad eclesiástica oriente, intensifique y realice estas expresiones religiosas populares.

2) El segundo grado tendría relación con el himnario, en el cual figura una cantidad de cantos congregacionales de origen hispánico, no siempre de la mejor calidad en cuanto a música, que en parte se han folklorizado. Es en esta segunda parte donde podría ser incorporada una proyección del folklore a textos que podrían tener la métrica corriente en la poesía folklórica, pero con las siguientes limitaciones: a) El folklore, las más de las veces, es regional y no nacional; por lo que la música folklórica de Chiloé o la de La Tirana no servirían sino para integrar aquellas comunidades para lo cual esas manifestaciones tienen vigencia. Por ello, podría existir en algunos casos un himnario regional; b) La música religiosa debería tomar su inspiración del folklore religioso en razón de su naturaleza y de sus fines. El fin de la música religiosa no es el de amenizar las ceremonias religiosas sino el de intensificar los sentimientos que las originan, por lo que no hay que buscar como fin hacerlas más entretenidas; c) El folklore religioso no es un elemento integrador de las grandes ciudades, para las cuales el "canto a lo divino" o los "bailes de chinos" son

elementos exóticos. Podría serlo en un futuro no muy cercano.

3) En tercer grado consideramos la prosa litúrgica, especialmente el ordinario de la misa, problema que será planteado por Juan Amenábar*.

El Instituto de Investigaciones Musicales desea también presentar a la consideración de los aquí reunidos, la necesidad de establecer un voto, por el cual el canto llano eclesiástico y la polifonía religiosa construida sobre aquél, se conservaran por la Iglesia, cuando menos en determinados templos donde se mantuvieran íntegras esas manifestaciones, por su suprema expresión religiosa tanto como por su altísimo valor musical.

Juan Leman. "Uso de los instrumentos en la música litúrgica".

El uso de los instrumentos en la Iglesia depende esencialmente del timbre y del tratamiento instrumental.

Su Santidad Pío x, en la Encíclica Motu Proprio, de 1903, acerca de música sagrada y otras Encíclicas de Pío xii confirman al órgano como el instrumento predilecto en el culto católico. Dado que la función de los instrumentos en la música sagrada es la de apoyar el canto, no debe tener nunca por objeto la música instrumental lo maravilloso o lo sensacional. Tan sólo cumple la función de apoyo al canto. Debe tenerse en cuenta sobre todo que éste enfatiza el texto. En cuanto al uso de partes instrumentales, las Encíclicas lo aprueban sólo para acompañar partes del Propio de la Misa.

Sabemos que, a través de la costumbre, se establecen las relaciones. Por lo tanto, todo instrumento que no cree asociaciones con lo profano puede ser acogido.

Aparte del órgano, podrían, y de hecho han podido, participar en el culto otros instrumentos. Entre ellos, la guitarra, siempre que se tratara en acordes y hasta en rasgueos sobrios, que no recuerden la rítmica de lo festivo-popular. El uso de una guitarra amplificada con micrófono sería tal vez preferible al de varias tocando al unísono.

Para terminar, se puede afirmar que el uso de los instrumentos en la música sagrada dependerá exclusivamente del fenómeno asociativo que ellos produzcan con lo religioso o profano, lo que indudablemente va

*Un reciente viaje de Raquel Barros ha permitido comprobar en Chiloé la existencia de prosa cantada que probablemente ofrecería alternativas para el ordinario de la misa.

ligado a las costumbres, al significado de las cosas.

Juan Amenábar. "El Ordinario de la Misa y el "zapato folklórico"."

La Misa como composición musical se refiere sólo al Ordinario: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei. Se descarta el Propio.

Al hablar de "zapato folklórico" quiero decir marco, molde o forma, y hacer, además, referencia al modismo popular: meter algo en un zapato chino; es decir, meter forzosamente. En todo caso, mi posición sería favorable a la aplicación del folklore en la liturgia. Pero debería tomarse en cuenta:

1) Que el Ordinario en su forma actual no permite la aplicación del folklore, por cuanto el texto litúrgico está redactado en prosa.

2) Que las normas impartidas por la Iglesia y tratadas además muy recientemente en el Segundo Concilio Vaticano, exigen, en cuanto a la música del culto, un respeto absoluto por el texto. La música debe realzar el sentido del texto y nunca provocar interferencias que empañen su claridad y comprensión por parte de la asamblea de fieles que asisten al acto litúrgico.

3) Que el folklore musical, por su origen y funciones, es de carácter estrófico; es decir, medido en versos rimados y con elementos repetitivos. Resulta muy difícil amoldar el texto litúrgico no rimado a las citadas formas estróficas.

Las soluciones, de tomarse la música folklórica tal cual se presenta, serían forzadas. Esto es, que el texto litúrgico debería ser sometido a un molde musical de lo que resultaría toda clase de transformaciones o modificaciones indeseables; de las cuales, las más importantes serían: a) Repeticiones inútiles; b) Frases y exclamaciones agregadas; c) Interpolaciones; d) Recortes; e) Mala pronunciación o acentuación de frases y palabras; f) Inversiones sintácticas. (Pone como ejemplo concreto la Misa Criolla Argentina (Credo)). El compositor eligió para esta parte una Chacarera trunca, ritmo alegre y muy danzable. En el pasaje en que el creyente expresa los padecimientos de Cristo y se refiere a su sepultura, pone en boca del coro un jubiloso "La, la, la, la-la". Esto demostraría que, en definitiva, el camino seguido en la Misa Criolla no beneficiará ni al folklore ni a los propósitos pastorales de la Iglesia y ni siquiera al propio compositor. Para terminar cita la Cláusula 121 del

Capítulo VI del Decreto sobre Liturgia del Concilio Vaticano Segundo que dice: "Compongan los compositores verdaderamente cristianos obras que presenten las características de verdadera música sagrada y que fomenten la participación activa de toda la asamblea de fieles".

Intervención del Padre Tolosa.

Voy a limitarme al aspecto que, en las últimas tentativas de la música folklórica de América, se ha tomado menos en cuenta. Es justo pensar que quienes componen música destinada al culto se han preocupado de saber qué es el culto o por lo menos tratan de conocer las leyes que rigen la liturgia católica.

Haciendo abstracción de cualquier ensayo hecho hasta ahora, voy a resumir brevemente los principios generales que deberían integrar una música que quiere estar al servicio del culto católico.

El problema se plantea en dos planos: 1º Respecto a ciertos principios litúrgicos, que ya tienen sesenta años de existencia y que han empezado a ser redescubiertos por algunos, con motivo del Segundo Concilio Vaticano, quiero referirme a aquél al cual todo en la liturgia se supedita, incluyendo las artes. Es el principio pastoral. La liturgia, como realización concreta, bajo signos, de la acción salvadora de Dios, al reactualizar el Misterio de la Pasión y Resurrección de Cristo está destinada al hombre. Al hombre total que comprende inteligencia, sentido estético y aun subconciencia. Todo en la liturgia tiene que tender a que cuantos forman parte de la asamblea de fieles puedan dar a Dios un culto racional. Es necesario que esa asamblea sirva a Dios, no sólo con la meditación y elevación del espíritu, sino también con todo aquello que es facultad del hombre; sobre todo, con la palabra. Dios nos ha salvado por Su Palabra y la Iglesia (que continúa la obra de Dios en la tierra) es la Iglesia de la Palabra. En el momento en que la Iglesia deje de servir a la Palabra, habrá dejado de existir. La liturgia debe de entenderse, por lo tanto, al servicio de la Palabra. Dios nos habla a través de la Palabra y por medio de ella nos transmite su impulso. Pero, como la palabra de Dios es tan eficaz, jamás puede volver a El, vacía. Exige entonces la respuesta del hombre. En este doble movimiento, de arriba hacia abajo y viceversa, consiste toda la liturgia y en ese mismo movimiento debe ser incluida la actividad consciente y racional del hombre.

Ahora bien, ¿cuál es el papel de la mû-

sica en este fenómeno? Sabemos que en muchas lenguas es difícil distinguir cuando se está cantando y cuándo se está hablando. Un recitativo litúrgico, el más simple (como es el que acompaña a una oración), o un recitativo más adornado (como podría ser el Canto del Prefacio para el Padre Nuestro), ¿es canto o una especie de lenguaje más elevado o sublime? Será muy difícil poder distinguir dónde termina la palabra hablada y dónde comienza la palabra cantada.

2) Para resolver los problemas planteados es justo que nos ubiquemos en un plano concreto, histórico. La Iglesia primitiva nace de la Iglesia judía. La Iglesia judía tenía un doble culto: uno, solemne, con acompañamiento de orquesta y coros en gran escala. Era el culto del Templo. En torno a este Templo se forma toda una generación de poetas y músicos. Pero hay un solo Templo, el de Jerusalem. Fuera de Jerusalem no había liturgia de Templo. Existía sólo la liturgia sinagoga, que excluía a los instrumentos y que se parece extraordinariamente a lo que hoy en la Iglesia Católica llamaríamos una "celebración de la Palabra" o un oficio sin canto de una Iglesia Evangélica. La Iglesia Católica continuó, no la tradición del Templo, sino la de la Sinagoga, de modo que puede afirmarse que el uso de la música en los comienzos de la Iglesia Católica fue bastante moderado. Nos consta por San Pablo y, sobre todo, por testimonios ajenos al Nuevo Testamento, que los primitivos cristianos solían cantar himnos. Los exégetas han logrado rastrear algunos de estos himnos, ya sea en el Apocalipsis o bien en las epístolas de San Pablo y, al ser analizados éstos en lo estilístico, se establece que no se trata de himnos asimétricos, sino rítmicos, pero prosa. ¿Qué música empleó esta Iglesia primitiva? Necesariamente la música judía de la comunidad matriz de Jerusalem, comunidad que usaba todavía el arameo. Las otras comunidades, que adoptaron el griego desde sus comienzos, difícilmente tomaron tal cual las melodías judías. Sólo en forma muy lenta esta nueva Iglesia irá formando su repertorio. ¿Hasta dónde la utilización de temas musicales extraños influirá en el desarrollo y formación de la tradición musical cristiana? La pregunta es muy difícil de contestar por falta de fuentes y de documentos. Sin embargo, hasta el siglo XI, podemos seguir ininterrumpidamente la formación de un repertorio que es lo que conocemos como "canto llano" o canto gregoriano, el cual constituye la única expresión musical de la Iglesia que ha sido fiel hasta

ahora al principio fundamental de la liturgia, que consiste en estar al servicio de la Palabra. Toda la música posterior tomó la Palabra y la puso a su servicio. Se puede decir que, en la misma medida en que el pueblo fiel se aleja de los Misterios que se celebran, la música se cree independiente de la Palabra. Ya no interesa que los fieles comprendan cada una de las palabras, ya que se le dicen en una lengua que no entienden. Todo el movimiento floreciente de la polifonía, de la monodía acompañada y de la música del siglo XVIII hasta fines del siglo pasado, está sustentado sobre leyes musicales y no litúrgicas. Por todo esto, el problema que ahora plantea el uso del folklore en el culto no es nuevo, en modo alguno, para la Iglesia Católica y, en este sentido, se debe decir que las composiciones escritas sobre música folklórica no contribuyen en nada a solucionar el grave problema que hoy tenemos y que se refiere a la necesidad de hacer cantar a una comunidad cristiana palabras determinadas, que no son nuestras, sino de la Iglesia, que es la comunidad de Cristo. La Iglesia quiere encontrar una solución que no ha llegado por el momento. Más aún, se está cayendo en los mismos errores (por ignorancia culpable) en que cayó la música occidental desde el siglo XII en adelante; en este último por incomprensión de la lengua. Ahora contamos con una liturgia comprensible en lenguaje y continuamos sin comprenderla porque la música viene a distorsionarnos el texto. Esta afirmación parecerá tal vez demasiado severa, pero es la verdad. Por ningún motivo debemos volver con el idioma castellano a un estado de cosas que antes lamentábamos con el latín.

Para terminar, se puede decir que el católico actual observa una actitud obedencial y reverencial. Está demasiado acostumbrado a que le citen leyes y decretos, conformándose con eso. Lo que ahora nos exige el movimiento litúrgico es comenzar a trabajar en el espíritu de las disposiciones de la Iglesia. La mayor junta de esas disposiciones consiste, como lo establecieron muy bien J. Leman y J. Amenábar, en ciertas normas, que yo diría negativas, que expresan mejor lo que no se debe hacer que lo que es justo que se haga.

El camino por recorrer es todavía muy largo. Roma habló y la labor comienza ahora con la colaboración de todos.

Intervención de don Vicente Bianchi.

Con cierto temor ocupo esta tribuna, debido a la severidad manifestada por los miem-

bros de la Mesa. Y ya estoy por reer el que mi misa no es misa tampoco. Quiero explicar ahora cómo nació mi obra. Se produjo en forma muy sencilla. Hace ya mucho tiempo, tuve oportunidad de escuchar la Misa Luba y, últimamente, la Misa Criolla Argentina. No me había decidido hasta entonces a componer una misa, por cuanto no se adaptaba el texto latino a la aplicación de música folklórica chilena. Pero, cuando apareció la Misa Argentina, se nos abrieron las puertas. Mi misa no es propiamente una obra folklórica, sino de música popular contemporánea, sencilla. No tiene mayor elaboración puesto que mi intención era que el pueblo la cantase. Sus ritmos son de la Zona Central que, para mí, representan los de carácter más ampliamente nacional. La armonía es de corte clásico, con cambios fáciles y giros elementales que hagan posible su ejecución en guitarra por cualquiera. No hay armonías complejas, ni polifonía, ni contrapunto.

Respecto a la adaptación de la música al texto, me vi forzado a usar las repeticiones, dada la forma tan definida que presentan nuestras danzas de la zona central. Tales como la refalosa y la cueca.

Como su título lo dice, se trata de una misa "a la chilena", a la manera nuestra. El objetivo fue el de participar en forma activa en este nuevo campo religioso y nacional. Fue una manera también de insinuar sugerencias y estimular proyecciones. Con seguridad, muchas misas se van a componer después de ésta y sus autores lo harán en mejor forma que yo. Entre las últimas misas aparecidas, deben citarse una misa mejicana y otra brasileña, que muy luego conoceremos aquí.

Respecto de mi misa, y dadas las felicitaciones que por ella recibí, estaba hasta hace poco bastante satisfecho de los resultados. Mi misa no pretende competir con otras, ni menos aún con la música sagrada propiamente tal. Sólo he querido contribuir a los propósitos de la Iglesia de volver a lo sencillo, al canto comunitario, a la participación del pueblo en la liturgia. Una participación que le permita expresarse en su propio idioma y en su propia música.

Exposición de don Raúl de Ramón.

Comienza por aludir a los problemas planteados y a sus posibles soluciones. En Chile, dice, no tenemos mucha experiencia sobre estos asuntos. Sólo sabemos que se han escrito algunas misas como las de Vicente Bianchi, Angel Parra y la mía. La de Angel

Parra sostiene una posición parecida a la mía. Este joven compositor ha llamado a su obra "Oratorio para el pueblo", ya que sus palabras no coinciden con las del texto de la misa. En cuanto a lo que se ha dicho hasta el momento; sobre todo, lo dicho por Juan Leman, marca una posición demasiado severa con respecto al empleo de los instrumentos musicales en el culto. Los instrumentos tienen un desarrollo que no puede detenerse al quedarse en un período determinado. Naturalmente, el órgano tiene una sonoridad y un carácter que superan los de la guitarra; ésta no puede competir con aquél. Pero quien sabe si diez guitarras o cien pudieran hacer variar el criterio actual. No me parece que Dios haya elegido en forma exclusiva al órgano para la música religiosa, prescindiendo del resto de los instrumentos. Me parece que son los hombres quienes eligen los instrumentos para dirigirse a la divinidad.

Estoy de acuerdo con la posición del Padre Tolosa de que no se debe caer en los antiguos errores. Pero tampoco por este temor se justifica no hacer nada.

En mi caso particular, he escrito o imaginado entonaciones y he pretendido representar con ellas distintas regiones de Chile, ya que, en mi opinión, se debería componer misas de todas las regiones del país para que la gente de esos mismos lugares llegue a cantarlas espontáneamente con el tiempo. Cuando se trata de poner al alcance del pueblo la música religiosa por medio de una misa folklórica, se puede tomar la música de distintas regiones del país, de las regiones en las que existe una música que pueda adaptarse fácilmente a la misa, y no tomar aquellas músicas que tendrían que adaptarse en forma forzada.

Al ponerme en contacto con las palabras de la misa, comprendí que eran de una gran sencillez y comprendí también que los hombres habían escrito misas para expresarse a sí mismos. Yo entonces he querido componer una misa cuya música esté de acuerdo con la sencillez de las palabras del texto y que, a su vez, recoja un sentimiento de adoración a Dios, siempre dentro del marco de la música folklórica chilena. Hemos conocido hasta ahora las misas Luba y Criolla que, por su falta de natural adaptación de la música a las palabras, dificultan la comprensión de estas palabras.

Lo que he escuchado de lo que se ha escrito en Chile por Bianchi y Parra, me parece que se ubica en un plano de bastante mayor sencillez que los ejemplos antes citados.

La obra que yo he escrito podría considerarse como la obra de alguien que está más cerca del folklore que de la pauta, de la música escrita. Aunque se piensa que ambas cosas deberían ser una sola, muchas veces están un poco encontradas. Lo que se ha hecho en Chile, aparte de ser muy escaso, creo que sólo constituye algunos hitos en un largo camino que aún nos queda por recorrer y del cual somos pioneros. El juicio sobre lo que se ha hecho está reservado, no para los aquí presentes, sino para la gente de un tiempo por venir, la cual, si canta estas misas, significará que las ha autorizado, y si no las canta, indicará que lo que hemos hecho ha sido sólo un esfuerzo más por acercarnos musicalmente a una palabra tan sencilla como es la de la misa.

Exposición del Padre Ugarte.

Expone que debe tratar en primer término una cuestión de fondo, para él fundamental. El Evangelio de San Juan dice que "el Verbo se hizo carne". Y esta carne es Cristo, un hombre. No simplemente una expresión oral o verbal, sino un hombre. Con todas sus manifestaciones, sentimientos y actitudes. El sentido bíblico de Palabra no es sólo de expresión oral sino de algo más: palabra creadora que se cristaliza en lo creado.

A continuación alude a las diversas expresiones de la religiosidad que pueden ser recogidas por la música y a la medida en qué la música puede contribuir a que sea más activa la participación del pueblo en los actos litúrgicos. Respecto al uso de los instrumentos en las Iglesias y sobre la supremacía del órgano sobre los otros instrumentos en el culto, presenta el caso de algunas parroquias, como la suya, en las que no se podría usar el órgano por demasiado costoso y hasta por razones prácticas tan elementales como que un instrumento tan grande no cabría en espacio tan pequeño. Por otra parte, el órgano no facilita la expresión comunitaria. Incluso dificulta que los fieles más sencillos se integren al oficio y canten con decisión.

Aparte de lo expuesto, el Padre Ugarte manifiesta que estima excesivas las críticas que se han dirigido a los compositores de misas folklóricas. Como los propios compositores han expresado, con estas misas se han dado algunos pasos y se ha fijado una pauta para el empleo de giros y ritmos folklóricos que, con el tiempo, harán posible que se llegue a la formulación de un tipo de misa que pueda ser cantada por una masa grande de fieles.

Por su conocimiento de la gente sencilla,

piensa que el hecho de llevarles el canto gregoriano no permitiría su incorporación a la comunidad litúrgica. En cambio, si se le da al hombre del pueblo una música que lo mueva a manifestar su entusiasmo, se logrará mucho más. El disponer de un intenso contacto con las gentes del pueblo, como él lo tiene por el ejercicio de su función sacerdotal, le ha llevado a forjarse el criterio manifestado. Podrá ser discutible, pero desea que conste como una proposición más entre las que se han expuesto.

Termina agradeciendo a los que han compuesto misas sobre el folklore nacional y haciendo votos porque no sean estas misas los últimos ensayos que ellos acometan.

Intervención de don Jorge Urrutia Blondel.

El tema debatido puede considerarse desde tres puntos de vista: litúrgico, folklórico e intrínsecamente musical. Como el primero se ha tratado ya abundantemente, desea referirse a los otros.

Así, ampliando el aspecto "proyecciones" del folklore musical, recuerda que en el de Chile obviamente no se encuentran originalmente trozos con el texto litúrgico de la misa. Todas las tentativas para "componerlos", como integrantes de las llamadas "Misas Folklóricas", deben considerarse forzosamente composiciones estilizadas y típicas "proyecciones". Estas composiciones estilizadas pueden hacerse en dos planos de expresión estética y técnica: el de la música "popular" y el de la "cultura". Esta última no interesa para el caso; puede ser muy libre y está dirigida a la "élite" de un público de conciertos. No tiene consecuencias para la gran masa. Aquella escrita en un plano de música "popular" tiene en cambio todos los inconvenientes del pseudofolklore: desfigura al auténtico, conduce al confusiónismo y aumenta el ya extenso repertorio del género. Y todo esto en forma inútil, pues de los debates se desprende que no tienen aplicación litúrgica efectiva en la misa. En relación más indirecta con el tema mismo, pero de permanente interés para la comunidad, cree necesario agregar que ese gran repertorio de música folklórica falseada (al que se agrega ahora el del género "Misas") ya está ahogando perniciosamente al auténtico. Propone una urgente mesa redonda destinada a tratar específicamente este tema.

Contestando una intervención del Sr. de Ramón, agrega que, en realidad, existe un importante número de canciones religiosas en nuestro folklore musical. Mucho más legítimo y aceptable sería su aprovechamiento

de la liturgia misma de la misa; lo cual supone gran trabajo y destreza técnica. Bastante más fácil sería su adaptación a la "paraliturgia". Cree, efectivamente, que para este último caso, los expresivos "Versos a lo divino" serían los más adecuados. Puede in-

tentarse, tratando de superar algo tan fundamental como es su estructura métrica, basada en la Décima, que le da nombre y carácter. Pero en la Misa misma, el problema se torna insoluble, ya que el texto del "ordinario" no está en verso.

NOTICIAS

Gira del Coro de Cámara de Valparaíso para participar en el Festival Coral Universitario de Nueva York

En los primeros días de septiembre partió a Perú, Panamá y Estados Unidos el Coro de Cámara de Valparaíso, dependiente del Instituto de Extensión Musical. Bajo la dirección del maestro Marco Dusi actuó en Lima en tres conciertos en el Teatro Municipal, la Universidad de San Marcos y la Sala Alcedo, y luego en Panamá en la Universidad Central, plantel al que fue especialmente invitado. El conjunto que viajó bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, inició sus presentaciones en Estados Unidos, en Washington, con dos conciertos oficiales organizados por el Embajador Tomic, los días 16 y 17 de septiembre. El primer concierto se realizó en el Salón de las Américas, en la Unión Panamericana y el segundo, en el Auditorium del Departamento de Estado.

Inmediatamente después, el Coro de Cámara de Valparaíso se trasladó a Nueva York, para participar en el Festival Coral Universitario de Nueva York, en el Lincoln Center, en el que actuaron seiscientos coristas de trece países de América, Europa y Asia.

El Coro de Cámara de Valparaíso ofreció conciertos a base de un repertorio compuesto por obras corales de autores chilenos e internacionales, antiguos y contemporáneos.

A continuación transcribimos algunos párrafos del informe presentado por el maestro Dusi al Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile:

"Después de realizado el Festival Coral Universitario de Nueva York, cada coro extranjero tuvo que realizar una gira que organizó el mismo festival para los coros participantes. Al Coro de Cámara de Valparaíso le cupo cumplir con las siguientes presentaciones: concierto en la Universidad de Columbia; en el Rockefeller Center de Nueva York; en el Pabellón de los Estados Unidos y en el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York; concierto en la Catedral Nacional de Washington; en la Universidad de Howard; en las Naciones Unidas; en Susquehanna University; en la United State Military Academy de West Point; en Tufts University; en el Symphony Hall de Boston; en Brown University; en el St. Rose College y en la Universidad de Cornell. En resumen diecisiete conciertos oficiales y siete actuaciones menores en cuarenta días de gira. En esta programación

merecen mención especial, conjuntamente con el Festival, los conciertos de la Unión Panamericana y Departamento de Estado... nuestro concierto en la Universidad de Cornell, con motivo de la inauguración del Año Académico Latinoamericano... el concierto en la Catedral Nacional de Washington, que fue patrocinado por las esposas de los Presidentes Johnson, Kennedy y Eisenhower para financiar el Kennedy Memorial, e importante fue, por su significado, la breve actuación en la Sala de Sesiones de las Naciones Unidas... Grato es presentar este informe con la satisfacción de haber cumplido dignamente la honrosa misión que se nos encomendó; la de representar el arte musical chileno... Por último, deseamos expresar a Ud., señor Decano, que el Coro de Cámara de la Universidad de Valparaíso, cumplida esta tercera gira internacional de conciertos, ha realizado más de cien conciertos en el exterior y ha obtenido el reconocimiento de la crítica musical de Alemania, Austria, Argentina, Brasil, España, Francia, Holanda, Italia, Estados Unidos, Panamá, Perú, Uruguay y Yugoslavia".

A continuación transcribimos algunos párrafos de las críticas hechas al Coro de Cámara de Valparaíso durante esta gira:

"El Comercio", Lima, 4 de septiembre, 1965: "...El Coro de Cámara de Valparaíso, notable conjunto vocal que se encuentra cumpliendo una gira internacional que ha de culminar en los Estados Unidos con motivo del Festival Coral Mundial Universitario, certamen al que les ha sido encomendado la representación oficial de su país. Esta circunstancia habla ya con elocuencia de la calidad del elenco visitante, máxime, si se considera la nutrida y valederamente cualitativa de la actividad coral chilena, cuyas manifestaciones, entre grupos profesionales, universitarios, obreros, etc., alcanza sin exageraciones al doble millar... La segunda parte del programa fue tal vez la mejor entrega de la noche, siendo de anotar la nobilísima inspiración de Schidlowsky y su feliz tratamiento del texto hebreo (Im Eschikajeij Jerusshaleim)".

Crítica de Michael Steinburg: "Siete Coros inician el Festival": "...El Coro de Cámara de Valparaíso, Chile, bajo la dirección de Marco Dusi. El conjunto demostró de inmediato sus serias ambiciones cantando Distler en alemán, Ravel en francés, un Salmo Judío de Schidlowsky y una obra chilena, muy bien. El Salmo sugiere a Randall Thompson en hebreo, pero con interesantes efectos corales, con efectos melódicos inter-

lizados en las distintas voces (aunque en nada se parece a Webern)...".

Crítica de Robert Dumm en la que se refiere a la inauguración del Festival: "Chile estuvo representado por el Coro de Cámara de Valparaíso, integrado por voces masculinas y femeninas que demostraron madurez y similar hegemonía. Demostraron su cosmopolitanismo eligiendo obras de Distler, Ravel, Schidlowsky y Becerra".

"Washington Post", 17 de septiembre, 1965: "...El concierto se inició con obras de compositores chilenos: Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz y León Schidlowsky. Escuchar esta música resultó muy agradable porque el canto fue equilibrado con riqueza de tonalidades, pero el contenido de las canciones valía menos que el espíritu con que fueron interpretadas. Los rápidos cambios armónicos en "Las Flores del Romero" de Orrego Salas mantuvieron alerta al auditorio. Las "Adivinanzas" de Falabella eran evocaciones rápidas, de sentimientos alegres, aunque demasiado intelectuales en el fondo para tocar a la niñez. Después de excesiva polifonía fácil, las armonías incisivas de "Im Eschkajeyi Jerushaleym" resultaron ser un buen contraste. Cantaron con intensidad y una cualidad doblada y elevadora... La tranquilidad y facilidad con que cantaron 'Dieu! Qu'il fait bon regarder' de Debussy fue una rica mixtura vocal y "Nicollette" de Ravel fue cantada con gracia, impulso y alegría...".

"The Providence Journal", 6 de octubre de 1965, dice Ruth Tripp: "Bajo el auspicio del departamento de música de la Universidad de Brown, Marco Dusi, dirigió el coro mixto de 40 voces, en un programa que demostró inteligente entrenamiento y discriminación musical... el público quedó convencido de la agradable calidad del canto, la excelente dicción en todos los idiomas y la habilidad de los cantantes para proyectar el sentimiento de cada obra... Hubo exquisito refinamiento en el Madrigal de Monteverdi; profundidad en las dos canciones de Brahms; mucha imaginación en "Nicolette" de Ravel y el más puro impresionismo en la obra de Debussy...".

"The Boston Herald", 4 octubre de 1965, dice Robert Taylor: "...Todos los coros sudamericanos demostraron inadecuada dirección, fluctuando desde la adecuada de los chilenos hasta la grotesca del Brasil. El Coro de Cámara de Valparaíso, no obstante, fue el que se las ganó a todos. La interpretación de Vorspruch de Distler fue un modelo de delicadeza y aunque las sopranos tienen pro-

blemas de afinación, el coro demostró ser un conjunto de profunda formación técnica...".

Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica en Lima.

El Conjunto de Música Antigua de la U. Católica de Chile viajó a Lima especialmente invitado por la Universidad Mayor de San Marcos para participar en el Festival de Música de Cámara que se realizó en septiembre en esa capital. El conjunto que dirige Silvia Soublette, presentó un repertorio que consultó únicamente música colonial latinoamericana y en especial de Chile y Perú.

Roberto Bravo tocó en Zelazowa Wola, en la casa que vio nacer a Federico Chopin.

El joven pianista chileno, Roberto Bravo, conjuntamente con un grupo de pianistas de diversas nacionalidades, laureados en concursos internacionales, interpretaron en la casa de Chopin las obras del genial compositor polaco. Roberto Bravo que participó en el Concurso "Chopin" y que se encuentra becado por el Gobierno de Polonia, tuvo otra importante actuación en el Festival de Duszyniki en el que interpretó el Concierto en Mi menor para piano y orquesta de Chopin.

Federico Heinlein visitó EE. UU. invitado por el Programa de Intercambio Cultural del Departamento de Estado.

El compositor, profesor del Conservatorio Nacional y crítico musical de "El Mercurio", Federico Heinlein, durante su visita a EE. UU., especialmente invitado por el Programa de Intercambio Cultural del Departamento de Estado, no sólo visitó los centros musicales más importantes de ese país sino que, además, se puso en contacto con compositores norteamericanos, profesores y musicólogos. El señor Heinlein, a través de esta gira por EE. UU., escuchó a los más importantes conjuntos orquestales, corales y operísticos del país.

Convenio entre la OEA y la Universidad de Chile.

A fin de presentar el borrador de un convenio sobre las actividades relacionadas con la educación musical viajó a Santiago el Sr. Rafael Squirru, Director de Asuntos Culturales de la OEA. Este Convenio entre la OEA y la Universidad de Chile tiene por finalidad el otorgamiento de una serie de becas por parte del Departamento Cultural de la Or-

ganización de Estados Americanos a estudiantes de música y compositores jóvenes del continente para que vengan a Chile a trabajar en el Instituto Interamericano de Educación Musical, que acaba de ser incorporado a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

El Instituto Interamericano de Educación Musical se dedica a la preparación académica superior de especialistas en educación musical, capacitándolos para desempeñar las funciones propias de profesores de música, directores de conservatorios, asesores, supervisores y también para iniciar y continuar estudios de investigación musical.

Gira del Cuarteto Santiago a Lima.

Invitados por la Universidad Mayor de San Marcos, el Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión Musical, inauguró los Festivales de Música Latinoamericana de Lima. Además del concierto inaugural, el Cuarteto ofreció un concierto educacional y un concierto fuera de programa. En cada una de estas ocasiones tocó obras de compositores chilenos y del repertorio.

La crítica periodística fue extraordinariamente elogiosa.

Al regresar a Chile ofrecieron conciertos en Antofagasta, organizados por el Centro Universitario de la Universidad de Chile, también en Vallenar, La Serena y Ovalle. Inmediatamente después, el Cuarteto Santiago se dirigió al sur del país iniciando la gira en Talca, organizada por el Centro Universitario de dicha ciudad; dos conciertos en Concepción; un concierto en Temuco, otro en Valdivia y Osorno, terminando la gira en la ciudad de Puerto Montt.

León Schidlowsky viaja a Europa.

A principios de octubre se dirigió a Europa el Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, especialmente invitado por varios países europeos para establecer contactos e intercambios entre el Instituto y organismos musicales del viejo mundo.

II Festival de Coros de América.

Entre el 9 y el 12 de octubre se celebró en Viña del Mar el II Festival de Coros de América en el que participaron 4.500 coristas del continente. Inmediatamente después se celebró en Santiago un Congreso Interamericano de Música Coral con participación de delegados de toda América.

El Festival contó con el auspicio oficial del Gobierno y de las Municipalidades de Valparaíso y Viña del Mar. La ceremonia oficial tuvo lugar en el Estadio Sausalito con la participación de 115 coros nacionales y del exterior. Este Festival fue organizado por la Federación Nacional de Coros de Chile que preside Mario Baeza.

Ballet de Arte Moderno en gira al sur del país.

El Ballet de Arte Moderno de la Municipalidad de Santiago realizó a fines de octubre una gira por el sur del país, visitando Talca, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno.

Ballet Nacional Chileno realizó gira a Argentina.

El Ballet Nacional Chileno visitó a fines de octubre las ciudades de Mendoza y San Juan en las que ofreció presentaciones de los últimos estrenos del conjunto en Chile.

Coro de la Universidad de Chile en Argentina.

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minnoletti, visitó las ciudades argentinas de Mendoza, Santa Fe, Paraná y Rosario en las que ofreció conciertos que tuvieron gran éxito de público y de crítica.

Obras de Brncic, Letelier y Rivera, becados chilenos del Instituto Di Tella, obtienen gran éxito en Buenos Aires.

Como parte de la celebración del 5º aniversario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, dirigido por el maestro Alberto Ginastera, se realizó una serie de conciertos con obras escritas durante este año por sus compositores becarios.

Entre los becarios seleccionados para 1965 y 1966 se encuentran tres jóvenes compositores chilenos: Gabriel Brncic, Miguel Letelier y Raúl Rivera, quienes presentaron una obra cada uno en esta serie de conciertos.

"La Nación" de Buenos Aires del 1º de octubre, al comentar las obras de los jóvenes becarios, dice: "Las obras escuchadas... han puesto de manifiesto la presencia, en buena proporción, de talentos auténticos, de personalidades considerables, encauzadas con tino

y con firmeza... Si se estableciera... una escala de valores, nos inclinaríamos a situar en primer lugar al costarricense Benjamín Gutiérrez, por su "Música para siete instrumentistas" en la que hay substancia, imaginación, destreza, buen gusto y musicalidad—virtud básica— dentro de un bien entendido modernismo. Muy cerca de esa obra y como ella destinada a pasar a los repertorios, ubicaríamos al Sexteto del guatemalteco Jorge Sarmientos... a la Sonata II para piano del chileno Enrique Rivera, recia, rigurosa, pianística y reveladora de claridad de conceptos y lucidez organizativa y al Divertimento para conjunto de cámara, del también chileno Miguel Letelier en el que se aprecia fluidez, ingenio, elegancia e inquietud en la búsqueda de combinaciones timbricas... En esas cuatro obras creemos se encuentra lo mejor de cuanto este breve ciclo ha puesto a nuestro alcance.

"Como realizaciones estimables habrá de conceptuarse la Passacaglia para órgano, del chileno Gabriel Brncic, donde, empero, nótese un conocimiento quizás más teórico que práctico de los recursos lógicos del instrumento... Ambas sesiones transcurrieron, por lo que a interpretación se refiere, en muy alto nivel... sobresalientes aptitudes pianísticas en Carla Hübner—chilena y esposa del compositor Rivera—; no común capacidad como organista en Miguel Letelier...".

En el diario "La Prensa" del 1º de octubre, el crítico enjuicia las obras de los compositores chilenos diciendo: "De entre ese total de obras hubo una netamente diferenciada que pareció señalar ideas. Si bien no siempre originales, el concepto, la imaginación y la sostenida inventiva para desarrollar el extenso trabajo lo señalaron con rasgos de individualidad. Se trata de Passacaglia, para órgano, del chileno Gabriel Brncic, de 23 años, que con una serie de Dallapiccola y sin exceder el marco convencional adoptado, supo extraer consecuencias nuevas del instrumento... El chileno Miguel Letelier, de 26 años, hizo escuchar su Divertimento para orquesta de cámara, de un libre serialismo y de espíritu superficial que justifica el título de su composición, no excesivamente extensa... La Sonata II del chileno Enrique Rivera, que nació en 1941, es un trabajo elaborado cerebralmente; construido con ese rigor que a veces el arte no necesita. Pero, a pesar de ello, de entre la rígida estructura forjada por el autor surge el germen expresivo que denota la presencia del músico. Y eso es ya bastante...".

Carla Hübner becada por Claudio Arrau.

La pianista chilena Carla Hübner que durante su permanencia en Buenos Aires se encontró con Claudio Arrau, obtuvo una beca para estudiar con el pianista chileno en Nueva York durante 1966.

En Buenos Aires actuó en la inauguración del IV Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto di Tella, ejecutando *Piano Variations* del compositor norteamericano Charles Wuorinen, obra compuesta en 1963. La prensa argentina, al referirse a la actuación de Carla Hübner en esta oportunidad, dijo: "Tribuna Musical": "Carla Hübner, en la obra de Wuorinen, consiguió dar, gracias a su absoluto dominio del instrumento y comprensión de la obra, una versión expresiva y profunda, demostrando también notables condiciones como intérprete". En "Clarín": "Encargada de la versión fue la notable pianista Carla Hübner, quien realizó la interpretación con soltura y comprensión estilística. Y "Argentinisches Tageblatt": "La obra, que buscaba contrastes, fue ejecutada por la pianista Carla Hübner de una manera extraordinariamente colorida, rica en cambios y llena de temperamento, que uno estaría curioso por escuchar a esta artista en otras ejecuciones".

En el Festival de Música Americana, con obras de becarios del Instituto di Tella, Carla Hübner ejecutó la parte pianista del "Sexteto" para piano y quinteto de vientos del guatemalteco Jorge Sarmiento; "Parámetros" para piano, saxófono y percusión, de la argentina Graciela Paraskevaldis; la Sonata II de Enrique Rivera y "The silent firefly" del norteamericano Walter Ross. Sobre sus actuaciones dijo "La Nación": "A varios de los compositores y a algún intérprete visitante, se unieron para la ocasión algunos de los mejores elementos de nuestro medio. Cupo, por lo tanto, apreciar, sobresalientes aptitudes pianísticas en Carla Hübner...".

Antes de partir a Nueva York, Carla Hübner participó, además, en un programa de Radio Nacional, auspiciado por la Embajada de Chile, ejecutando obras de P. H. Allende y de Enrique Rivera, como parte de un ciclo dedicado a la música chilena, y en el Instituto di Tella ofreció un recital titulado "Música del siglo XX para piano" en el que incluyó obras de Debussy, Scriabin, Schönberg, Leng, Gandini, Graciela Paraskevaldis, Rafael Aponte, Charles Wuorinen y Enrique Rivera.

Conferencia de Miguel Letelier sobre música chilena del siglo xx.

Miguel Letelier ofreció en la Residencia Universitaria "Santa Teresa de Jesús" en Buenos Aires, una conferencia sobre música chilena del siglo xx, la que ilustró con obras de Leng, Alfonso Letelier, Botto, Becerra, Rivera y una propia.

Conciertos organizados por Extensión Artística Educacional y Juventudes Musicales chilenas en 1965.

La actividad de conciertos educacionales se inició el 21 de abril en la Sala Valentín Letelier y continuó hasta el 27 de octubre con un total de 25 conciertos que contaron con comentarios de la profesora Cema Acuña. En las Escuelas Universitarias, entre junio y octubre, se realizaron 8 conciertos de cámara y 3 en colegios y liceos, además de las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile durante el mes de noviembre, y 18 conciertos de cámara en salas céntricas e Institutos culturales binacionales. En el Canal 9 de T. V. de la Universidad de Chile, Extensión Artística Universitaria organizó 6 conciertos.

Juventudes Musicales Chilenas organizó dos temporadas de conciertos de cámara; la primera en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura con 6 conciertos y cuatro conciertos en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. En el Instituto Cultural de Providencia se ofrecieron 14 conciertos en los que participaron jóvenes intérpretes afiliados a JMCH y el Quinteto de Vientos de Juventudes Musicales ofreció 33 conciertos en Santiago y provincias entre abril y noviembre de 1965.

En el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso, Juventudes Musicales de Vía del Mar organizó 7 conciertos de cámara.

Durante este año, los socios de JMCH y estudiantes en general gozaron de franquicias para los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile; Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical; Ballet Nacional Chileno y los más importantes espectáculos teatrales de la temporada.

Carlos Isamitt, Premio Nacional de Arte en Música 1965.

El compositor, pedagogo, folklorista, investigador y pintor don Carlos Isamitt, fue agraciado el 17 de noviembre —en el momento de cerrarse esta edición— con el Premio Nacional de Arte en Música

El Jurado que discernió el Premio estuvo presidido por el Rector de la Universidad de Chile, don Eugenio González, e integrado por el compositor don Alfonso Leng, en representación del Ministerio de Educación; el compositor y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, por la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile; por don Celso Garrido, por la Asociación Chilena de Compositores y por don Carlos Botto, por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

La *Revista Musical Chilena* dedicará en 1966 un número completo a la personalidad y dilatada obra del maestro Isamitt.

Diez Preludios para Piano de Carlos Botto.

La Editorial del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, dentro de la serie "Compositores de Chile"; acaba de editar los 10 Preludios para piano del compositor Carlos Botto en una hermosa edición. Esta como otras para piano de compositores chilenos puede pedirse directamente a la Editorial del Instituto de Extensión Musical, Compañía 1264, Santiago-Chile.

XIX Festival Coral de la Asociación de Educación Musical de Chile.

Entre el 15 y el 23 de octubre se efectuó el XIX Festival Coral organizado por la Asociación de Educación Musical de Chile, la Asociación Coral Chilena y las Asesorías de Educación Primaria y Secundaria del Ministerio de Educación Pública.

El acto inaugural tuvo lugar en el Teatro Municipal y en él hicieron uso de la palabra el señor visitador general de Asignaturas Técnico-Artísticas del Ministerio de Educación, don Leonidas Pizarro; la vicepresidenta de la Asociación de Educación Musical, señora Rosa Garnitz y el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz.

En el primer programa participaron el coro y conjunto instrumental de la Escuela Vespertina, coros seleccionados de Educación Primaria, de Educación Secundaria Particular y Fiscal y grupos folklóricos.

En los días sucesivos del Festival hubo presentaciones en la Biblioteca Nacional del folklore en la educación Secundaria y Profesional, de coros de provincias y extraescolares; en el Teatro de los Padres Franceses de las actividades de Educación Musical en el primer, segundo y tercer grado de la es-

cuela primaria y de la educación secundaria y profesional.

El acto de clausura se realizó en el Auditorium Maccabi, el 23 de octubre, con la participación de coros seleccionados durante la semana y con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile que interpretaron la Cantata "Alejandro Nevsky" de Prokofiev.

La Asociación de Educación Musical, entidad creada en 1946, inició sus Festivales Corales anuales en noviembre de 1947 y por Decreto Supremo de 1951 se les instauró permanentemente. La Asociación ha realizado, en sus diez años de vida, Jornadas Pedagógico-Musicales, la Convención de Educación Musical de 1948 y el II Congreso Nacional de Educación Musical, además de los Festivales anuales a los que ya nos referimos anteriormente. Dentro de las publicaciones realizadas hasta la fecha merecen mencionarse el Boletín Pedagógico-Informativo "Educación Musical" (1946-1958); el Cancionero de "Noche Buena"; su importante colaboración a los tres volúmenes de "Cantos para la Juventud de América" y artículos e informaciones en esta publicación.

La Asociación de Educación Musical ha colaborado en la organización de ciclos y cursos en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile; en Cursos de Perfeccionamiento para profesores; en la creación de la Escuela Vespertina de la Universidad de Chile y participó activamente en la I y II Conferencia Interamericana de Educación Musical.

Noticias del Conservatorio Nacional de Música: Alumnos Becados.

Durante 1965, los siguientes alumnos del Conservatorio Nacional de Música obtuvieron becas para proseguir cursos de perfeccionamiento en el extranjero: Roberto Bravo, ganador del Premio CRAV para pianistas en 1964, viajó a Polonia para participar en el Concurso Chopin obteniendo una beca para proseguir sus estudios en dicho país; Octavio Bustos, alumno de guitarra fue becado por el Consejo Directivo de Música de Santiago de Compostela, España, país en el que proseguirá sus estudios; los jóvenes compositores Grabriel Brncic, Miguel Letelier y Enrique Rivera fueron becados por dos años para continuar sus estudios de composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires; Patricio Cadiz, alumno de la cátedra de violín, fue becado por la Academia Internazionale di Musica de

Camera de Roma, Italia; Gustavo García, alumno de la cátedra de violín, becado por el Gobierno alemán para proseguir estudios superiores; Carla Hübner, pianista, becada por Claudio Arrau para proseguir altos estudios en Nueva York. Las cantantes: Magda Mendoza y María Teresa Reinoso han sido becadas por el Gobierno de Alemania Federal como también los alumnos de canto Fernando Lara y Fernando Barrera. Iván Núñez, alumno de piano, se encuentra en EE. UU., becado por la OEA; Ana María Politzer, alumna de musicología y piano se encuentra becada en Viena; Carmen Rojas, alumna de la cátedra de órgano, fue becada por el Gobierno de Francia para proseguir sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de París; Livia Barth, alumna de musicología, se encuentra becada en EE. UU. en la Universidad de Michigan.

Profesoras becadas en EE. UU.

La señora María Ester Grebe, profesora de Análisis de la Composición, obtuvo la beca Fulbright para proseguir investigaciones en la Biblioteca del Congreso de Washington.

Ruby Reid, profesora de piano complementario, se encuentra en EE. UU. con una beca de la OEA para proseguir cursos de perfeccionamiento en piano y clavecín.

Margarita Herrera Rivanera ofrece recital

Margarita Herrera Rivanera, licenciada en interpretación superior de piano del Conservatorio Nacional de Música, ofreció un recital el 18 de octubre en el auditorium de la Biblioteca Nacional, con obras del Padre Soler, Beethoven, Debussy, Fco. Mignone y Chopin.

María Elena Guíñez regresa a Chile después de cuatro años en el extranjero.

La soprano María Elena Guíñez, esposa del compositor Miguel Aguilar, ha regresado a su ciudad natal, Concepción, después de cuatro años de residencia en Europa. En la Academia de Viena hizo un curso de un semestre; en la Academia de Santa Cecilia de Roma otro de cinco meses y dos semestres en la Musik Hochschule de Colonia. En Viena estudió Lied con el maestro Erick Werba y ópera con el maestro Josef Witt; en Roma siguió los cursos de ópera italiana con el maestro Tulio Serafin y música antigua con Giorgio Favaretto.

Durante el resto de su estada en Europa, María Elena Guíñez fue contratada para can-

tar en el Teatro Municipal de Ulm (Alemania), teatro en el que cantó los siguientes papeles: La Condesa en "Las Bodas de Fígaro" de Mozart; Marta, en "Marta" de Flotow, y Lauretta en "Gianni Schicci" de Puccini, además de un recital en la que la acompañó el director de la ópera, Dr. Harald v. Goertz.

De la Ópera de Ulm pasó contratada al Teatro de la Ópera de Colonia por un año. Allí cantó en: "Las Bodas de Fígaro", "Las Walkyrias", "Hänsel y Gretel" y en la ópera contemporánea de Friederich Rademacher, "Tartarín de Tarascón", en la que cantó el papel de Baia, la protagonista femenina.

Posteriormente, en el Teatro de la Ópera de Ginebra cantó Norina en "Don Pascuale" de Donizetti.

Realizó grabaciones de música contemporánea para la televisión de Hamburgo y la Radio de Colonia con obras de Webern, Hindemith y Koch.

Dentro del campo de la música clásica, cantó en Colonia y Bonn "Dido y Eneas" de Purcell y en muchas ciudades alemanas participó en conciertos en los que cantó "La Pasión según San Juan", "La Misa en Si menor" de J. S. Bach; "La Misa de la Coronación" de Mozart, ofreció numerosos recitales y participó en conciertos de ópera con orquesta. También dio innumerables conciertos de música moderna.

En Bélgica participó en el Concurso Internacional de Canto y fue agraciada con el 2º Premio Internacional.

El 16 de octubre, a raíz de su regreso a Chile, la Municipalidad de Corahue, su pueblo natal, la nombró Hija Ilustre de la ciudad en una emotiva ceremonia.

Investigaciones de Jorge Urrutia Blondel sobre música folklórica ritual de San Pedro de Atacama.

Ampliando investigaciones anteriores sobre danzas rituales folklóricas, en diversos puntos de Chile, el profesor Jorge Urrutia B., miembro del Instituto de Investigaciones Musicales, fue comisionado últimamente por dicho organismo para realizar algunos trabajos relacionados con este aspecto en la loca-

lidad de San Pedro de Atacama. Como se sabe éste es un importante centro nortino (provincia de Antofagasta), de gran tradición en varios aspectos, así como de enorme importancia para la arqueología chilena.

Allí descaba también el profesor Urrutia recoger material y completar informaciones para su vasta obra en preparación que titula: "Folklore ritual danzado en Chile", donde sintetiza todas las investigaciones que realizó desde Arica hasta Calera en los diversos santuarios, durante sus manifestaciones folklórico-religiosas.

Un capítulo sobre San Pedro de Atacama no podía faltar, por cuanto esta hermosa e interesante Villa celebra todavía en forma muy pura e incontaminada las fiestas en honor al Santo Patrono, alrededor del 29 de junio. Anteriormente a esta fecha, en días posteriores, pero sobre todo el mismo día de la celebración principal, pudo recoger importante material grabado y fotografiado, hacer anotaciones y adquirir algunos instrumentos locales. En su labor, que también se extendió a otros aspectos de música folklórica, contó con la inapreciable y amistosa colaboración del distinguido arqueólogo Padre Le Paige, de la Sra. Ingeborg Lindberg (que dirige el Museo Arqueológico de Antofagasta) y, en general, con todas las facilidades brindadas por la Universidad del Norte. En ésta aprovechó la ocasión para dictar una conferencia, y otra en la Universidad de Chile, cuya ayuda también obtuvo.

Su labor investigadora se extendió a otros puntos de la región (Toconao entre ellos), efectuando posteriormente una nueva visita a La Tirana (cerca de Iquique) para completar lo ya recogido en una estada anterior.

Boletín Informativo de la Asociación Nacional de Compositores.

Acaba de aparecer el BOLETIN INFORMATIVO Nº 1, publicación oficial de la Asociación Nacional de Compositores, correspondiente a los meses de noviembre y diciembre del presente año. Dicho Boletín trae noticias de las actividades realizadas por la ANC, y en su editorial se señala la orientación de la nueva directiva de los compositores chilenos.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Concurso para Compositores Latinoamericanos.

Con motivo del II Festival Latinoamericano de Música, el SODRE de Montevideo llamó a concurso a los compositores latinoamericanos, ciudadanos naturales o legales de dichos países, para una obra sinfónica (o sinfónico-coral) con o sin solistas, cuya extensión sea de 20 a 30 minutos, y para una obra de cámara instrumental, con o sin solistas, en la que intervengan de cuatro a doce instrumentistas y que dure de 10 a 15 minutos.

Las obras premiadas serán ejecutadas en el II Festival Latinoamericano de Música que el SODRE realizará en marzo de 1966, fecha en que se otorgará la suma de US\$ 1.000 para la obra sinfónica premiada y US\$ 600 para la de cámara.

Décimocuarto Concurso Anual de Premios para estudiantes de composición musical.

La Broadcast Music Inc. patrocina, una vez más, el Concurso Anual para estudiantes de composición musical y otorga premios en dinero a los estudiantes de composición musical, menores de 26 años, del hemisferio occidental. Este año los premios ascienden a US\$ 17.950 y serán distribuidos en sumas que abarcan desde los US\$ 250 a US\$ 2.000, otorgados libremente por el jurado, basándose en el talento creador demostrado por los jóvenes concursantes en sus manuscritos originales, los que deben ser presentados bajo seudónimo.

La convocatoria de este año exige que los postulantes sean residentes permanentes o ciudadanos del Hemisferio Occidental, matriculados en acreditadas escuelas secundaria, facultades universitarias y conservatorios o que realicen estudios particulares con profesores establecidos y de reconocida competencia. Los concursantes deben ser menores de 26 años al 31 de diciembre de 1965. No hay límites en cuanto a la instrumentación o a la extensión de los manuscritos originales. Los estudiantes pueden presentar hasta tres composiciones, pero ningún concursante podrá ganar más de un premio.

El jurado permanente establecido para discernir los Premios a los Estudiantes de Composición Musical, está integrado por: William Schuman, presidente del Lincoln Center for the Performing Arts; Earl V. Moore, jefe del Departamento de Música de la Universidad de Houston; Claude Champagne, director del Conservatorio de Música y Artes Dramáticas de la Provincia de Quebec,

Canadá; y Henry Cowell, compositor y profesor emérito de Columbia University. Este grupo será aumentado con algunos de los compositores, editores e intérpretes destacados del mundo musical.

La convocatoria para el concurso de 1965 termina el 15 de febrero de 1966. El reglamento oficial del concurso y las solicitudes para participar en él pueden pedirse a Oliver Daniel, director, sca Project, Broadcast Music, Inc., 589 Fifth Avenue, New York, New York 10017.

III Festival Internacional de Música de Barcelona.

Entre el 25 de septiembre y el 29 de octubre se celebró en Barcelona el III Festival Internacional de Música de Barcelona, con la participación de la Orquesta Filarmónica de Viena que dirigiera Karl Böhm; el Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena que dirige Reinhold Schmidt; la Orquesta Municipal de Barcelona, director Antoni Ros Marbá, conjunto que también dirigirá el maestro André Vandernoot; los I Solisti Veneti, bajo la dirección de Claudio Scimone; el Cuarteto Parrenin; la Agrupación Coral de Pamplona, bajo la dirección de Luis Morondo; el Chor de Cámara de Barcelona, dirigido por Eugeni Gassull; el Coral Blanquerna, Coral Zaloc, Schola Cantorum Universitaria y Coral Sant Jordi y destacados solistas españoles y extranjeros.

Concurso para intérpretes y concurso de composición de la Fundación Gaudemaus de Holanda.

Para 1966 la Fundación Gaudemaus organizó el "Concurso Internacional para intérpretes de la música contemporánea", el que se realizará entre el 17 y el 24 de marzo de 1966. En este concurso pueden participar cantantes e instrumentistas menores de 35 años. Los concursantes deben enviar a Fondation Gaudemaus, Postbox 30, Bilthoven, Holanda, un programa de duración de 60 minutos como mínimo, concordante con las siguientes condiciones: todas las obras deben pertenecer a composiciones escritas después de 1900 y dos por lo menos a obras escritas después de 1950, entre las cuales dos de compositores holandeses. Habrá cinco premios con un primer premio de 3.000 florines.

Concurso para compositores 1966, organizado con motivo de la Semana Internacional de Música. Pueden competir solamente los compositores nacidos después del 1º de enero de

1929. El concurso es para obras corales, música de cámara, obras sinfónicas, música electrónica y obras para televisión. Habrá cuatro premios: uno de 2.000 florines, dos de 1.000 florines y uno de 400 florines. La Semana Internacional de la Música se realizará entre el 15 y el 22 de septiembre de 1966. Luciano Berio dirigirá el curso de análisis durante esta semana.

Current Musicology, una nueva revista de musicología.

El Departamento de Música de la Universidad de Columbia en Nueva York ha iniciado la publicación de "Current Musicology", revista semianual, planeada y editada por un grupo de estudiantes ya graduados del Departamento de Música. Esta publicación edita los estudios de musicología realizados por profesores y alumnos de Columbia, y también los de aquellos jóvenes musicólogos de otras escuelas musicales de los EE. UU.

En una sección especial se comentan los trabajos presentados para obtener el doctorado, trabajos que raramente pueden ser publicados, y que, de esta manera, lograrán ofrecer ideas nuevas y dar a conocer un material que, por lo general, cae en el olvido.

El contenido del primer número de "Current Musicology", correspondiente a la primavera de 1965, incluye una amplia reseña sobre seminarios y conferencias realizadas durante el período 1965-66 en todas las más importantes universidades norteamericanas; reseña que demuestra la amplitud de los temas abordados y que abarca desde los estudios de música medieval hasta la de nuestros días; historia de los instrumentos; problemas de las teorías musicales; métodos y técnicas de investigación, etc.

Paul Henry Lang recuerda al musicólogo Erich Hetzmann, muerto en 1963 y da a conocer opiniones de este maestro sobre Beethoven y Verdi; Edward A. Lippman, en un breve artículo, plantea los problemas de qué es musicología; Hendrik Van der Werf, dedica su artículo a las canciones de los *trouvères* y la cultura musical de la época; James McKinnon, analiza el antagonismo de los Padres de la Iglesia primitiva frente a los instrumentos; David A. Sheldon, estudia la filosofía de Teodoro Adorno, y Alfred Mann

informa sobre la situación actual de las investigaciones sobre la música de Mozart.

Una sección especial se dedica a los artículos sobre música editados en revistas no especializadas desde 1949 a la fecha.

La suscripción a esta importante nueva revista de musicología es de US\$ 3,50 por dos números y debe pedirse a: Circulation Department, "Current Musicology", Department of Music, Columbia University, New York, N. Y. 10027. USA.

Festival Interuniversitario de Música de Cámara del Instituto Superior de Música de Rosario, Argentina.

Durante el mes de septiembre se realizó en Rosario un Festival Interuniversitario de Música de Cámara con la participación de profesores, ejecutantes y directores de conjuntos de cámara de diversas universidades argentinas. Simultáneamente tuvo lugar una Mesa Redonda, en la que se discutió la importancia de la Música de Cámara en las Universidades y se echaron las bases para una labor coordinada entre las distintas universidades.

El II Festival Interuniversitario de Música de Cámara se celebrará en Córdoba en 1966.

En el I Festival se acordó elevar la cultura musical argentina a través de la música de cámara; jerarquizar la profesión de músico, creando una conciencia universitaria y social en tal sentido; formar un público musical a través de una planificación adecuada de los planes de estudio en las escuelas primarias y secundarias con clases didácticas y musicalmente preparadas, recitales, audiciones por radio y televisión y, finalmente, la formación de músicos activos que permitan la selección de alumnos primarios y secundarios con aptitudes musicales, a los cuales las universidades les otorgarían el instrumento, becas de estudio y los profesores correspondientes.

Los institutos musicales dependientes de las universidades deberán crear conjuntos de cámara estables, integrados por profesores capacitados que encaren la labor específica en sus aspectos artísticos, docente y de divulgación cultural. La formación de conjuntos de cámara a diversos niveles serán creados y en ellos profesionales y alumnos tendrán la posibilidad de practicar la música de cámara.

HEMOS LEIDO

ANUARIO. Vol. I (1965); *Instituto Interamericano de Investigación Musical*, Tulane University, New Orleans, 1965 (150 p.).

Con buenos auspicios nace el primer volumen del *Anuario*, puesto que viene a cumplir una recomendación de la Primera Conferencia Interamericana de Musicología que tuvo lugar en 1963, referente a la necesidad de que el Instituto Interamericano de Investigación Musical publicara regularmente un *Anuario* que "contenga estudios de carácter musicológico sobre la cultura musical de las Américas". Esta regularidad parece garantizada al depender financieramente de la Universidad de Tulane.

Aparece el *Anuario* treinta años después que vio la luz el primer volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*, editado por Francisco Curt Lange en Montevideo, Uruguay. Viene a ser, pues, una continuación del *Boletín* y de su concepto *americanismo musical*, esta vez presentado en los cuatro idiomas principales de ambos hemisferios americanos, inglés, francés, español y portugués. Deseáramos sí mayor control tipográfico para los artículos en español.

El volumen que comentamos incluye cuatro artículos precedidos por una introducción a modo de editorial de Gilbert Chase, director del Instituto Interamericano de Investigación Musical, titulada *Un aniversario y un nuevo comienzo* a la que siguen, siempre del mismo autor, dos notas necrológicas sobre Vicente T. Mendoza y Juan Bautista Plaza.

El primer artículo del *Anuario* consulta un estudio *Sobre las difíciles huellas de la música antigua del Brasil* por Francisco Curt Lange, donde el autor analiza la *Missa abreviada* del padre José Mauricio Nunes García (1767-1830), de la escuela de compositores de la Capitanía General de Minas Gerais. Incluye algunos facsímiles de la obra mencionada.

Albert T. Lupa, analiza, en el segundo trabajo, *El pensamiento musical de Maocio de Andrade* (1893-1945).

El artículo de fondo de este volumen, y que justifica por sí solo la aparición del *Anuario*, está a cargo del distinguido musicólogo uruguayo Lauro Ayesterán: El Barroco Musical Hispanoamericano, donde estudia los manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia), existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay.

Los importantes estudios de Lauro Ayesterán sobre el Barroco Musical en América son sobradamente conocidos y ha dedicado a ellos una laboriosa vida de investigador. Sin em-

bargo, esto no impide que Lauro Ayesterán llegue a una conclusión halagadora para aquellos que actualmente se inician en estas disciplinas. "Debe saberse —dice— que el 'corpus' de manuscritos musicales que yace en las cantorias de las iglesias del área Pacífico es muy grande: tan sólo el inventario y la transcripción de él, dará ocupación y justificará a toda una generación de investigadores" (p. 56). Señala, además, la riqueza insospechada que encierran estos nuevos descubrimientos cuando agrega: "creo que estamos en condiciones de esclarecer el curso de la música histórica de occidente y aportar una fuente nueva que con los años vendrá a refrescar las raíces ya exhaustas por los investigadores de la música en la cultura europea, volcando sobre los auditores un río de música insospechada" (p. 58).

Veinticuatro manuscritos componen la colección estudiada por el señor Ayesterán, quien examina su origen, texto literario, autores —entre los que se cuenta el muy famoso Juan de Araujo (1646-1714)— estilos y formas y, muy en especial, la notación, estableciendo importantes normas de transcripción de gran utilidad para resolver los diversos problemas paleográficos que presentan los manuscritos hispanoamericanos de la época, entre ellos, el de coloración, procedimientos cuyos orígenes se remontan al Ars Nova en el siglo XIV.

El último artículo del *Anuario* corresponde al musicólogo argentino Carlos Vega y se titula *Una Cadencia Medieval en América*. Carlos Vega, centra su estudio en el hecho de que "las colecciones folklóricas suelen mostrarnos cancioneros enteros que sólo tienen una frase cadencial para todas sus melodías con —apenas— alguna variante próxima" (p. 95). Continúa diciendo: "Tal es el caso de la cadencia que, por haberse presentado muchas veces en melodías provenzales de la Edad Media, he llamado Cadencia provenzal... Es una forma vieja, sin duda anterior a la más antigua notación cuadrada del siglo XIII, y... se trata de una fórmula no gregoriana a base de sonidos de duración medida (no escrita) e intervalos profanos, es decir, con sensible (tampoco escrita)" (p. 96). Hace un estudio de esta cadencia y sus transformaciones desde la música trovadoresca, hasta melodías folklóricas actuales, concluyendo que "fue preciso que llegara a los códices medievales para establecer, concluido el denso trámite de su lectura, que el folklore musical sudamericano de nuestros días está relacionado con la canción profana de los siglos XII y XIII". (pág.

110). Una tesis similar ha abordado recientemente nuestra compatriota M. Ester Grebe en su estudio titulado "La estructura musical del Verso Folklórico Chileno. Estudio crítico de sus elementos modales y otros arcaísmos", donde hace un interesante paralelo entre el canto popular chileno y su congénere medieval.

Concluye el *Anuario* con una selección de las resoluciones más importantes de la Primera Conferencia Interamericana de Musicología, que tuvo lugar en la Universidad de Tulane entre el 29 de abril y el 2 de mayo de 1963.

THE FRANCO CODEX OF THE CATHEDRAL OF MEXICO. Transcription and Commentaries Steven Barwilk. Southern Illinois University Press; Carbondale, Illinois, 1965. (xiii - 177 pág.).

Es éste un interesante volumen que contribuye a la divulgación de la música colonial hispanoamericana. En 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes de México creó una sección de investigación musical dependiente de su Departamento de Música. Como resultado, se inició la publicación del "Tesoro de la Música Polifónica de México", cuyo primer volumen pasó a ser *El Códice del Convento del Carmen*, editado por Jesús Bal y Gay, incluyendo diversas obras polifónicas de fines del siglo xvi y principios del xvii.

The Franco Codex representa, en la práctica, el segundo volumen de esta serie. El manuscrito, que data del siglo xvi, contiene diversas versiones polifónicas del Magnificat, escritas en 7 tonos, por Fernando Franco (1532-1585), maestro de capilla de las catedrales de Guatemala y México.

El orden de los Versos utilizado por Franco es poco usual: 1-3-5-7-9-11-2-4-6-8-10-12, lo que sugiere, en realidad, que el compositor pretendió escribir catorce versiones del Magnificat, dos en cada tono, divididas en dos grupos de versos impares y versos pares, respectivamente. No ha llegado hasta nosotros la versión que Franco hiciere del Magnificat en el tercer tono.

El más puro estilo del Alto Renacimiento se hace presente en esta obra concebida para cuatro voces mixtas, con excepción de los versos quinto y octavo, o quinto y noveno (Magnificat en el sexto tono) y del duodécimo verso, que está invariablemente escrito para seis voces, dos de las cuales siguen el procedimiento de la Fuga.

Lamentamos que el editor no haya incluido en este volumen los facsímiles de estas obras de Fernando Franco, que cumplirían el doble propósito de incrementar tanto el repertorio de material paleográfico, como el de fuentes originales de música de la época colonial de América Latina.

s. c.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1965

Nº 91. Enero-Marzo 1965

EDITORIAL, por Samuel Claro	3	GUSTAVO BECERRA. Roberto Falabella, el hombre y su obra	28
CORA BINDHOFF DE SIØREN. Consideraciones y nuevas experiencias en Educación Musical Escolar	7	JOSUE T. WILKES. Contrarréplica a una crítica por demás tardía	37
ALICIA TERZIAN. La Notación Musical Armenia	18		

CRONICA: IX FESTIVALES DE MUSICA CHILENA, PREMIOS. CONCURSO CRAV PREMIOS. ORQUESTA SINFONICA DE CHILE, ACTUACIONES EN 1964 Y CONCIERTOS AL AIRE LIBRE EN ENERO DE 1965. CONCIERTOS Y RECITALES. BALLET NACIONAL CHILENO. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO. JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS. SEMANA DEL FOLKLORE. PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL.

Nº 92. Abril-Junio 1965

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Actividades Interamericanas en los EE. UU.	3	VICENTE SALAS VIU. La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid	32
EDITORIAL, por Manuel Dannemann. II Conferencia Interamericana de Etnomusicología	8	LUIS MERINO. Los Cuartetos de Gustavo Becerra	44
ROBERT STEVENSON. La música en la Catedral de México: 1600-1750	11	LUIS ADVIS. Implicancias objetivas y subjetivas del Concepto del "Ritmo"	79

CRONICA: GIRA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE AL SUR. XXIV TEMPORADA OFICIAL DE INVIERNO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. XI TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL. TEMPORADA DE CAMARA DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL. CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA. TEMPORADA EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA. BALLET. NECROLOGIA. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO. CUATRO CENTENARIOS. INTERCAMBIO CON EL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD DE COLONIA. HEMOS LEIDO. PARTITURAS Y MATERIALES

Nº 93. Julio-Septiembre 1965

EDITORIAL, por Samuel Claro	3	JACOBO ROMANO. La concepción pianística de Arnold Schoenberg	63
RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado	6	SAMUEL CLARO. Claudio Monteverdi-Giovanni María Artusi: Una controversia musical	86
JUAN ORREGO-SALAS. Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo	25		

CRONICA: XXIV TEMPORADA DE INVIERNO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. XI TEMPORADA OFICIAL DE LA FILARMONICA MUNICIPAL. CONCIERTOS DE CAMARA. CONCIERTOS EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA. CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. CONCIERTOS EN LOS INSTITUTOS BINACIONALES. EN EL TEATRO MUNICIPAL. BALLET. COMISION NACIONAL DE CULTURA. EDUCACION. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO. MUSICA EN EL SUR Y NORTE DEL PAIS. PARTITURAS Y MATERIALES

Nº 94. Octubre-Diciembre 1965

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. XXV Aniversario del Instituto de Extensión Musical	3	Electrónica	29
FERNANDO GARCIA. Enrique Arancibia, Músico Desconocido	5	ALEC ROBERTSON. Música Religiosa Inglesa	43
AURELIO DE LA VEGA. En Torno a la Música		RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. IV Los Bailes Festivos	51

CRONICA: TEMPORADA DE PRIMAVERA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. FUNCION DE GALA EN EL XXV ANIVERSARIO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL. CONCIERTOS EDUCACIONALES. CONCIERTOS DE CAMARA. GIRAS AL SUR DEL PAIS. ORQUESTA SINFONICA INFANTIL DE LA SERENA. JUVENTUDES MUSALES CHILENAS. FORO SOBRE MUSICA RELIGIOSA. ENTREVISTA AL COM- POSITOR NORTEAMERICANO ROGER SESSIONS. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO

ANALISIS MUSICAL

GARCIA, FERNANDO. Enrique Arancibia, músico desconocido, Nº 94	5	Arnold Schoenberg, Nº 93.	63
MERINO, LUIS. Los Cuartetos de Gustavo Becerra, Nº 92	44	TERZIAN, ALICIA. La Notación Musical Armenia, Nº 91	18
ROMANO, JACOBO. La concepción pianística de		ORREGO-SALAS, JUAN. Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo, Nº 93	25

EDUCACION MUSICAL

MINDHOFF DE SIGREN, CORA. Consideraciones y nuevas experiencias en Educación Musical		Escolar, Nº 91	7
--	--	--------------------------	---

FOLKLORE - ETNOMUSICOLOGIA

BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado, Nº 93	6	Bailes Festivos. Nº 94	51
BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. Los		DANNEMANN, MANUEL. II Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Nº 92	8

ELECTRONICA

DE LA VEGA, AURELIO. En Torno a la Música		Electrónica, Nº 94	29
---	--	------------------------------	----

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

ROBERTSON, ALEC. Música Religiosa Inglesa. Nº 94	43	de México: 1600-1750. Nº 92.	11
STEVENSON, ROBERT. La música en la Catedral		SANTA CRUZ, DOMINGO. XXV Aniversario del Instituto de Extensión Musical, Nº 94	3

MUSICOLOGIA

ADVIS, LUIS. Implicaciones objetivas y subjetivas del concepto del "Ritmo", Nº 92	79	Nº 91	3
CLARO, SAMUEL. [Renovación y acento de lo humano en la ciencia de la musicología].		CLARO, SAMUEL. Claudio Monteverdi-Giovanni, María Artusi: Una controversia musical, Nº 93	86

VARIOS

BECERRA, GUSTAVO. Roberto Falabella, el hombre y su obra. Nº 91	28	92	113
CLARO, SAMUEL. Intercambio con el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia. Nº 92	118	SALAS VIU, VICENTE. La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid. Nº 92	32
CLARO, SAMUEL. [Descentralización de la actividad musical en Chile], Nº 93	3	SANTA CRUZ, DOMINGO. Actividades Interamericanas en los Estados Unidos. Nº 92	3
HEINLEIN, FEDERICO. Cuatro Centenarios. Nº		WILKES, JOSUE T. Contrarréplica a una crítica por demés tardía. Nº 91	37

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO
DE AUTORES)

ADVIS, LUIS. Implicancias objetivas y subjetivas del Concepto del "Ritmo". Nº 92	79	DE LA VEGA, AURELIO. En Torno a la Música Electrónica. Nº 94	29
BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. Nº 93	6	GARCIA, FERNANDO. Enrique Arancibia, Músico Desconocido. Nº 94	5
BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. IV Los Bailes Festivos. Nº 94	51	HENLEIN, FEDERICO. Cuatro Centenarios. Nº 92	113
BECERRA, GUSTAVO. Roberto Falabella, el hombre y su obra. Nº 91	28	MERINO, LUIS. Los Cuartetos de Gustavo Becerra. Nº 92	44
BINDHOFF DE SIGREN, OORA. Consideraciones y nuevas experiencias en Educación Musical Escolar. Nº 91	7	ORRIGO-SALAS, JUAN. Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo. Nº 93	25
CLARO, SAMUEL. [Renovación y acento de lo humano en la ciencia de la musicología.] Nº 91	3	ROBERTSON, ALEC. Música Religiosa Inglesa. Nº 94	43
CLARO, SAMUEL. Intercambio con el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia. Nº 92	118	ROMANO, JACOBO. La concepción pianística de Arnold Schoenberg. Nº 93	63
CLARO, SAMUEL. [Descentralización de la actividad musical en Chile]. Nº 93	3	SALAS VIU, VICENTE. La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid. Nº 92	32
CLARO, SAMUEL. Claudio Monteverdi-Giovanni Maria Artusi: Una controversia musical. Nº 93	86	SANTA CRUZ, DOMINGO. Actividades Interamericanas en los Estados Unidos. Nº 92	3
DANNEMANN, MANUEL. II Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Nº 92	8	SANTA CRUZ, DOMINGO. XXV Aniversario del Instituto de Extensión Musical. Nº 94	3
		STEVENSON, ROBERT. La música en la Catedral de México: 1600-1750. Nº 92	11
		TERZIAN, ALICIA. La Notación Musical Armenia. Nº 91	18
		WILKES, JOSUE T. Contrarréplica a una crítica por demás tardía. Nº 91	37