

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 XXI	Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1967	Nº 99
---------	--	-------

S U M A R I O

EDITORIALES	3
VICENTE SALAS VIU: Carlos Lavín y la musicología en Chile	8
CARLOS LAVIN: Criollismo Literario y Musical	15
Romerías chilenas	50
La Música de los Araucanos	57
JORGE URRUTIA BLONDEL: Carlos Lavín, compositor	61
MANUEL DANNEMANN R.: Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín A.	85
COLABORAN EN ESTE NUMERO	89
CRONICA:	
Actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile	90
Conciertos de Cámara	91
Ballet Nacional Chileno	93
x Festival de Música Chilena	93
Música en el Norte y Sur del país	95
Temporada de Opera Municipal 1966	100

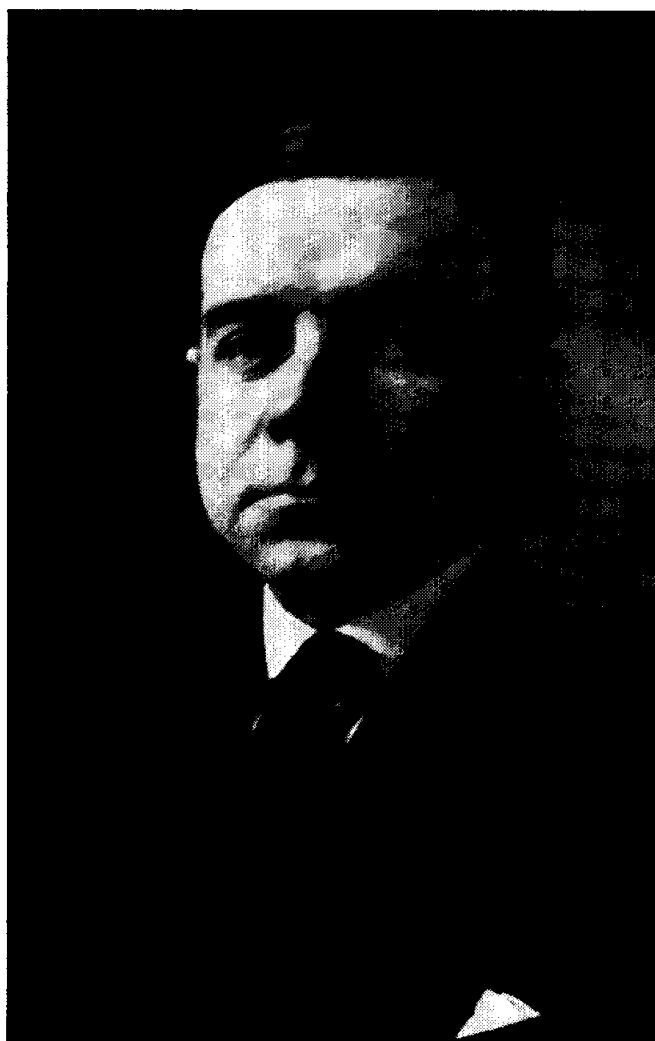
Noticias	101
Jacques Chailley piensa en voz alta	105
La música en las colonias españolas	108
Indice de Veinte Años	109
Notas del extranjero	109

NECROLOGIAS:

Adolfo Allende Sarón (1892 - 1966), por Eugenio Pereira Salas . .	111
Palabras para Hans Loewe, por Agustín Cullek	112
Juan Correa	112
Violeta Parra	112
Pablo Hernández Balaguer	113

HEMOS RECIBIDO	113
--------------------------	-----

NOTA: Los artículos dedicados al compositor don Carlos Lavín han sido seleccionados y preparados por el Instituto de Investigaciones Musicales.



CARLOS LAVIN

Editoriales

SEMBLANZA DE CARLOS LAVIN

Corrían los primeros años de nuestro siglo. La vertiente científica ocupada de nuestra cultura aborígen había dado ya brillantes frutos en la obra de Philippi, Guevara, Medina, Augusta y otros. La llegada del doctor Lenz a nuestro país y su extraordinaria labor orientadora, desde sus cátedras del Instituto Pedagógico, condujeron a la sistematización y profundización de la disciplina. Junto al sabio alemán formaron un núcleo selecto Ricardo E. Latcham, Aurelio Oyarzún y Martín Gusinde. En esta etapa propicia y abierta a toda clase de inquietudes nacionalistas, aunque lejos aún de la comprensión pública, apareció un joven aficionado a la música, que buscó en las expresiones de llamada genéricamente raza araucana, elementos aprovechables para su composición artística, y medios de contacto con los factores históricos, psíquicos y sociales que contribuyeron a la gestación de nuestra actual nacionalidad. Autodidacta decidido, inició una trayectoria sólo interrumpida por la muerte, caracterizada por un singular individualismo y un entusiasmo a toda prueba, que lo llevó muchas veces a caminos encontrados y a dispersiones imprevisibles.

En 1922 se cumplen sus deseos de visitar los centros intelectuales y artísticos de Europa, gracias a una comisión encomendada por el Gobierno chileno. Fueron doce años de constante aprendizaje: las lecciones de Mauss, en Sociología, en la Sorbona, y las de von Hornbostel, en la Universidad de Berlín, abren horizontes nunca imaginados para la continuación de las inquietudes de quien, desde ese momento, como lo expresara uno de sus íntimos amigos, comprende que la visión de la patria necesita de instrumentos metodológicos, sólo posibles de encontrar en el viejo continente. Sus peregrinaciones se extienden a España, Rumania y Grecia, y, al mismo tiempo, con lentitud y tesón, se entrega a la elaboración de las obras musicales que lo hacen sentirse más cerca de los motivos indígenas que constituyeron su motivo de partida. Entre 1929 y 1934, su producción es acogida en festivales y conciertos, destacando las *Lamentaciones huilliches*, que le producen una de las más grandes satisfacciones de creador, a raíz de las encomiásticas críticas berlinesas. La *Suite andina* y los *Mitos araucanos* son consagrados por la edición de Max Eschig, de París. El sabor a gloria comienza a ser gustado por este empedernido solitario, que aún no se resuelve a regresar a su lugar de origen.

En estos instantes de la existencia de Carlos Lavín, tan brevemente reseñados a lo largo de estas líneas, puede afirmarse que su posición adopta perfiles definitivos: un espíritu eminentemente europeo, en particular barcelonés; una búsqueda de los fenómenos humanísticos y un personalismo apa-

rentemente severo, pero generoso y encauzador, son las constantes con que surge su figura inolvidable en la década del cuarenta, en que se reincorpora a los organismos nacionales, principalmente al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Empieza, entonces, su vagar físico por Chile, que ya había recorrido espiritualmente desde su lejanía y añoranzas europeas. Sus cuadernos de viaje, recortes de prensa, colaboraciones enciclopédicas, artículos especializados y las monografías publicadas por esta revista, nos hablan elocuentemente de sus andanzas innumerables; pero, pese a la enorme cantidad de material recogido, la gran diseminación de sus experiencias y la irreprimible búsqueda de nuevas vetas, le impidieron cristalizar en una obra de macizo volumen, todo el saber que se presentía en sus trabajos y conversaciones.

Las condiciones anímicas ya aludidas lo llevaron a un empecinado aislamiento hasta su regreso final a su amada Barcelona. Cuantos tuvieron la ocasión de encontrarse a su lado a través de los veinte años que duró su postrera estancia en Chile, lo hallaron siempre sumergido en una atmósfera propia e intransferible. Entregado a una tarea de redacción, recuento y ordenación, solía desenvolverse entre cantidades increíbles de toda suerte de papeles. Cuando daba libre curso a su memoria, en la cual los temas chilenos de su infancia y adolescencia ocupaban un lugar favorito, el anecdotario emergía rico y ágil, y desfilaban, como por un mágico escenario, las aventuras bibliográficas de don José T. Medina, o su amistad juvenil con el doctor Lenz, a quien sirviera de guía en algunas de las expediciones recolectoras a las *quintas* de la periferia de Santiago, en las pesquisas sobre los hábitos y repertorios de los poetas populares. Esta segunda referencia nos permite completar la apreciación del interés científico de Carlos Lavín, ya que hasta ahora nos habíamos detenido en lo correspondiente a la cultura indígena. En efecto, y queda recalcado en su último período de permanencia en Chile, el estudio del folklore pasa a ser su actividad preferente, comprobable en títulos de la categoría de *Las danzas rituales de la Candelaria*, *Nuestra Señora de las Peñas*, *La Tirana*, *El rabel y los instrumentos chilenos*, *La música sacra de Chiloé*. Agreguemos a esta paciente tarea investigadora, su generosa actitud de estímulo y ayuda a muchos de los que en ese entonces sintieron el llamado del estudio y la divulgación del Folklore. Por razones particulares, y como el ejemplo más categórico, podemos citar el generoso aporte de Carlos Lavín a la Agrupación Folklórica Chilena, desde 1952. No en vano fueron sus enseñanzas, y así lo reconoció, con profunda alegría, al regresar a España y ya muy próximo a su fin. Ha querido el destino que uno de quienes fuera su discípulo, haya sido el encargado de destacar algunas de las características de su vida y quehacer desde las páginas de esta Revista, que lo contó como uno de sus colaboradores más preciados y constantes.

En agosto de 1962, la prensa de Barcelona publicó, con fecha 29 de agosto, una escueta y fría noticia: "Esta tarde tuvo lugar el entierro del musicólogo

y compositor chileno Carlos Lavín Acevedo, muerto el lunes en esta ciudad, a la edad de 79 años . . . ”.

El hecho repercutió en un círculo pequeño de parientes, amigos y discípulos. En cambio, la proyección de las investigaciones del maestro cobrará cada día mayor fuerza y será el punto de partida para quienes deseen incursionar por las mismas rutas que él abriera. Pero como éstas consecuencias futuras acostumbran a llevar el sello del anonimato y son fácil presa del olvido y del despojo, quisiéramos ahora hacer presente la leyenda inscrita en el diploma que acreditara a Carlos Lavín como miembro honorario y corresponsal de la Sociedad Folklórica de México, y que expresa que tal distinción se confiere “en vista del decidido amor a los estudios folklóricos que ha demostrado el señor profesor . . . ”. Y nosotros, en mérito al afecto y a la tenacidad entregada a lo largo de toda su jornada terrena deseamos rendir, —además de demostrar a las generaciones venideras con este número de homenaje que le dedica nuestra revista— un testimonio de verdadera chilénidad, digno del más noble de los agradecimientos y del mejor de los estímulos.

Manuel Dannemann

EL X FESTIVAL BIENAL DE MUSICA CHILENA

Largos ocho años esperó la creación musical de este país cuando la Ley que estableció el Instituto de Extensión Musical dispuso, en 1940, que debía fomentarse la labor de nuestros compositores por medio de concursos periódicos anuales. Un beneficio semejante era ya tradicional en el campo de las artes plásticas que, en muy temprana hora, habían copiado los muy oficiales "salones" parisenses. La música no tenía precedentes parecidos, y si bien nadie opuso resistencia doctrinal, no faltaron pareceres que alegaban contra el proyecto de crear los certámenes en razón de la inveterada prioridad de la actividad de conciertos y temporadas corrientes, para las cuales siempre había urgencias económicas. Lo que costaba una sola aparición de cualquier director de orquesta extranjero era tenido por indispensable, pero no destinar la misma suma a la ayuda que lo más fundamental de nuestro ser musical chileno tiene: la creación.

Forzando inconvenientes y tras largos alegatos en el seno de la Junta Directiva del Instituto, la idea del concurso anual fue aceptada y sin dificultad alguna ratificada por el H. Consejo Universitario. Luego se vio, después del primer Festival, que la periodicidad de años seguidos era excesiva y pasamos, sin copia de las muchas bienales que hoy existen, al ritmo que se ha hecho tradicional de que en los años pares haya de hacerse como un alto, y ver qué están haciendo nuestros compositores, por qué caminos van, qué estéticas y técnicas prevalecen en lo que crean. Así han pasado veinte años que marcó el Festival de 1966. ¡Largo período! Permite él juzgar el significado que la iniciativa ha cobrado en desarrollo de la música chilena.

Sin pretender aquí traer conclusiones precisas, que se pueden obtener utilizando el rico material de las votaciones y fallos y las grabaciones que existen de la totalidad de los festivales, hay que reconocer el gran impulso que éstos han significado para todos los compositores. Como ocurre con los Salones Oficiales de Artes Plásticas, no hay, casi, creador que trabaje seriamente, que no haya tenido su oportunidad a través de los mecanismos de selección y sea hoy día beneficiario de las ventajas de haber escuchado sus obras aun cuando éstas no alcanzaran premios. Todos sabemos la dificultad que en el mundo musical corriente existe para lograr que las obras de los autores vivos aparezcan en los programas y que estas apariciones no sean debidas a coyunturas personales, a favores o a verdaderas obras de misericordia. El músico, a menos que sea muy joven o esté enrolado en alguna capilla de vanguardia, carece de sitio. En casi todas partes, es él mismo que debe encargarse de los materiales costosísimos para una obra orquestal; luego los ensayos se dan por gotas y a menudo las obras, cuando se graban, son estropeadas de intento para evitar el amago a los derechos de ejecución.

De todo esto se quiso apartar a los creadores chilenos. En primer lugar se estableció la admisión pública por un jurado de selección: todo compo-

sitor tiene derecho de concurrir a nuestros festivales, aun los extranjeros residentes, haciendo una clara distinción preferente en favor de los ciudadanos de alguna nación latino-americana. El autor entra por su derecho; no debe nada a nadie, no tiene a quién agradecer y su orientación es libre. Se creó así un juego auténticamente democrático.

Luego, una vez seleccionada la obra, y hasta hace poco, escogida ya por el sistema de los Premios por Obra, el Instituto de Extensión Musical se encarga de todo: partituras, partes, ejecutantes, conjuntos, ensayos, conciertos, etc. Es decir, el compositor es reconocido como un ser valioso de nuestra colectividad artística y presentado como tal.

Para los premios, como bien se sabe y alcanzó a ser una auténtica realidad, se inventó, (porque no hay otro término mejor), el sistema de hacer votar a los auditores divididos en categorías y éstas con coeficientes diversos. Un poco el voto proporcional que se practicó políticamente en algunas partes y que, por cierto, naufragó ante el empuje nivelador de las masas. En el arte también se le vieron defectos, y sufrió sucesivas correcciones, algunas atinadas, otras nó. Ahora, a sugerencia de los propios compositores, se ha llegado al voto paralelo de un jurado técnico y del público inscrito sin distinción, y a la supresión de los premios en dinero y su reemplazo por grabaciones en discos. Para el autor, se ha dicho, el concierto pasa, el dinero no es tanto como para que preste substancial utilidad. El disco, en cambio, perpetúa la obra, hace que sea posible su incorporación en el repertorio pues, bien lo sabemos, nada hace más por las obras nuevas que la audición reiterada. ¿Cuánto deben los clásicos, aparte de su valor intrínseco, a la fenomenal cadena de repeticiones de que se vienen beneficiando desde hace más de siglo y medio?

De los diez festivales realizados se puede hacer una reseña crítica: los ha habido excelentes como contenido y presentación; regulares, en algunos de estos sentidos o en ambos, y más de uno deficiente y realizado como para salir de un compromiso fastidioso. De todo eso, como hemos dicho antes, queda constancia sonora.

Lo que es, sí, interesante, es ver cómo hemos ido evolucionando. La música contemporánea llevó siempre la delantera; pero lo "contemporáneo" fue siguiendo la célebre y profunda frase de Debussy: "dissonance d'aujourd'hui consonance de demain", disonancia de hoy consonancia de mañana... y también al revés, porque las disonancias de épocas sucesivas son particularmente agrias cuando estas épocas están próximas.

La Universidad de Chile, al iniciar los Festivales en 1948 se colocó en la más generosa vanguardia de mecenas y de mecenas respetuoso, de corporación culta que supo dar al arte musical un respaldo que jamás antes tuvo; el haber extendido su acción por más de dos décadas y hacerla permanente, honra como nada lo que Don Andrés Bello le señaló como misión: ser el amparo de las artes, las ciencias y las letras.

DSC.

Carlos Lavín y la musicología en Chile

por *Vicente Salas Viu*

Aunque, en sus años juveniles, la personalidad y la obra de Carlos Lavín ejercieran una cierta influencia sobre la formación de Carlos Isamitt como compositor, aunque ambos hayan sentido un mismo y prolongado fervor por la música de los aborígenes araucanos, son grandes las diferencias que existen en el carácter de su obra, incluso la fundada sobre motivos araucanos. Como investigadores musicales también es considerable la distancia entre ellos. Es decir, el músico y musicólogo más cercano a Carlos Lavín entre los chilenos, está suficientemente diferenciado de él en temperamento y en otros muchos sentidos como para que la bien conocida obra de Carlos Isamitt en cuanto a la creación musical sea poco lo que pueda ilustrarnos sobre la mal conocida de su antecesor en estos campos. Hay que prescindir casi en absoluto de la referencia al uno para el estudio del otro. Dicho esto, aunque sea de pasada, entraré de inmediato en el propósito de este escrito.

No he de referirme en estas líneas a Carlos Lavín como compositor. A Carlos Lavín como creador de música se consagra el estudio de Urrutia Blondel contenido en este mismo número de la Revista Musical Chilena. Es el musicólogo quien absorberá nuestra atención. Sin embargo, es posible que no estorbe, por muy a la ligera que aquí se consigne, señalar que Carlos Lavín ocupó un lugar considerable entre los compositores que, hacia 1920, participaron en la renovación del arte musical en el país. En cuanto a la creación de un nuevo aspecto de la música chilena con raíces en el folklore de los araucanos, como en cuanto a sus esfuerzos en la música artística llamada "pura", sin elementos adquiridos en la vernácula chilena.

La producción musical de Carlos Lavín ha caído en olvido y vuelvo a remitir al lector a la lectura del ensayo de Jorge Urrutia Blondel para estimar hasta qué punto tal olvido es injusto. Entre 1920 y 1925, año este último en el que por primera vez se recogen en la edición algunas de sus composiciones más significativas, Carlos Lavín es uno de los notables, —cuando menos notables—, representantes de la escuela musical chilena. Como de un renovador son acogidas sus composiciones para piano por Max Eschig de París, la "Suite Andina" y los "Mitos Araucanos". Las "Lamentaciones huilliches", tres cantos mapuches para contralto y orquesta, son publicadas por aquel tiempo, 1928, por la Edición de Música Boileau de Barcelona. Antes, en 1927, en los "Cuadernos de los Diez", ha aparecido en Chile el segundo de sus "Dos trozos para piano", el titulado "Crepúsculo". La música que no estiliza ni de otro modo alude a elementos de la autóctona, gozó de una expansión por igual semejante, bien que la edición musical no la recogiese.

* * *

Carlos Lavín había nacido en Santiago en 1883. Murió en Barcelona, España, en 1962. Su interés por la música de los araucanos se manifiesta ya en él por los años en que comienza a orientar su labor hacia la creación de música. Formado a los embates de una poderosa intuición y como autodidacta, antes de que se consagre al estudio metódico del folklore aborigen, hacia 1907, el Padre Félix de Augusta le ha precedido en estas lides. El Padre Félix de Augusta llevaba recogidos y anotados, en su texto y su música, un buen número de canciones y danzas araucanas. Parte de los ejemplos recogidos por el misionero alemán habían sido incluso grabados en los cilindros de cera al uso en los antiguos fonógrafos para remitirlos al Archivo Fonográfico del Laboratorio de Psicología de la Universidad de Berlín, donde se conservaban y adonde iría, (¡desde Chile!), un día a conocerlos y a estudiar la música recogida en ellos la paciente diligencia de Carlos Lavín como investigador.

Cuando Lavín, contra viento y marea, —es decir, contra los prejuicios sociales y el desamparo de las instituciones de cultura—, comenzó a estudiar la música aborigen, sólo existían de ella aquellas grabaciones del Padre Augusta, junto a otras, asimismo en cilindros de cera, sobre la música de onas y patagones de investigadores norteamericanos. A esto, tan poco, pero tan significativo, se agregaban las escasas referencias a la música de los aborígenes chilenos recogidas en la "Historia de los Araucanos" de Tomás Guevara. Pronto se les sumarían los trabajos dirigidos por Hornbostel, el etnólogo y etnomusicólogo alemán que aún hoy sigue siendo una de las primeras autoridades en estas materias, y los del propio Carlos Lavín.

Un contacto casual con los araucanos y su música durante una visita a Valdivia y regiones colindantes del sur chileno, acabó por afirmar en Carlos Lavín su interés en una labor que se prolongó por el resto de su vida.

Ya en aquel primer viaje, Lavín exploró la Araucanía entre Valdivia y Temuco, principalmente en la región de Lanco. De regreso en Santiago, agotó la escasa bibliografía existente sobre la cultura araucana en el Archivo Histórico Nacional y en la Biblioteca Nacional. En ésta, con la eficaz ayuda de don Carlos Silva Cruz, entonces Director de la Nacional y aficionado a la música. Don Carlos Silva Cruz, como tal aficionado, fue crítico de música, e ingenuo crítico, de "El Diario Ilustrado" durante muchos años.

A partir de aquel momento, en caliente sus primeras indagaciones y los estudios con que quiso ampliarlas, empezó la batalla de Carlos Lavín por el mejor conocimiento de aquel aspecto sustancial del pasado musical de Chile.

De esta manera, entre 1910 y 1920, Lavín empezó a destacarse en dos aspectos que por igual honran su memoria y enaltecen la labor que cumplió en beneficio de su patria: primero, el conocimiento y divulgación en el medio chileno de las corrientes más avanzadas de la música universal, señaladamente del Impresionismo y de su impulsor Claude Debussy; segundo, el estudio científico, con la divulgación consiguiente, de la música ancestral chilena, la de los araucanos.

Son numerosos los trabajos con un valor permanente, (quiero decir, que sobrepasan con mucho lo accidental del tiempo de su publicación), que sobre ambos aspectos de la música publicó Lavín entre 1910 y 1922. No podemos citarlos a todos, pero sí a los más significativos. Son los que siguen. En cuanto a la música araucana: "La Música de los Araucanos" (1920), "La Música en la América Latina" (1921), trabajo general donde por primera vez se habla en conjunto de la música moderna suramericana y, dentro de ella, de la de Chile y sus culturas antecedentes. En cuanto a la música moderna universal publicó: "Músicos Ultramodernos de Francia", (se refiere a los impresionistas y otros), aparecido en el "Pacific Magazine" de Santiago en 1915; "Los Rumoristas Italianos en Chile", en la misma revista y en 1922; "El Expresionismo Musical en Alemania", en la revista "Juventud" de Santiago, en 1922.

En ese año de 1922 se encontraba ya Carlos Lavín en Europa, pensionado por el Gobierno para ampliar en los archivos de Francia y Alemania los estudios que llevaba realizados en su patria como musicólogo. Antes, hacia 1917, visitó Santiago la Compañía de Cantos y Danzas Araucanos que dirigía Manuel Aburto Panguileff. La compañía la formaban un grupo de cantantes, danzarines e instrumentistas, —en sus instrumentos autóctonos—, araucanos.

En tres funciones, vistas con escándalo por la buena sociedad chilena, —funciones a las que acudió un público escasísimo—, ejecutaron sus canciones y danzas, con ceremoniales indígenas completos, machitunes, guillatunes, etc.

Era una ocasión única que por muchos años no volvería a repetirse. Lavín la aprovechó para llenar sus cuadernos de anotaciones musicales, observaciones y sugerencias.

En 1920, el Padre Félix de Augusta, de quién Lavín poseía mucho más que referencias, vino también a Santiago. Carlos Lavín se apresuró por conocerle personalmente. Jamás había encontrado en Chile el misionero alemán oídos tan atentos como los de su nuevo amigo para "aquellas cosas de indios". ¿Sería posible que un día se siguiera en el país, como ya se seguía en Europa, algo de tan capital interés para la antropología musical? El buen misionero no salía de su asombro. El milagro comenzaba a producirse y, pasados los años, cabía esperar que su labor fuera ensalzada por los mismos a quienes no merecía sino comentarios despectivos. Naturalmente, el Padre Augusta se sintió, además de confortado, estimulado en sus trabajos. Entre él y Carlos Lavín, el estudioso de la música araucana por donde el milagro comenzaba a conseguirse, se estableció estrecha correspondencia.

Fue ya en la ocasión a que nos referimos Carlos Lavín asiduo y entusiasta participante en las conferencias del Padre Félix de Augusta en la capital. La historia, costumbres, artes y, dentro de estas, especialmente la música de los araucanos llenaron gruesas libretas de apuntes de Carlos Lavín, libretas que encerraban todo lo sustancial del ciclo de disertaciones y mucho más: cuan-

to en entrevistas y lecturas pasaba del dominio exclusivo del Padre Augusta al de su admirador santiaguino.

El contacto reiterado de Carlos Lavín con el misionero capuchino en la Araucanía sirvió a los dos estudiosos para un intercambio amplio de experiencias. A Lavín le sirvió además para transcribir sobre el papel pautado los numerosos ejemplos que, a lo largo de años, había recogido el Padre Augusta de las canciones y danzas de los araucanos.

Rehaciendo trabajos anteriores, siendo los nuevos exhaustivos para su tiempo y, por supuesto, de un máximo interés en aquellos terrenos vírgenes de la etnomusicología, Carlos Lavín publicó en París, junto a la reedición por la revista "Le Guide du Concert", de "La Música en América Latina" y en "La Révue Musicale" de "La Música de los Araucanos", —ambas reediciones de 1925—, su aún hoy señaladísimo trabajo sobre "El cromatismo en la música indígena suramericana", (Gaceta Musical de París, marzo y abril de 1928). En esta misma importante publicación francesa aparecieron, en artículos sucesivos mes por mes, desde abril de 1928 hasta marzo de 1929, sus suscritos sobre la "Música de las Américas". Nadie hasta entonces, ni en Chile ni fuera de Chile, había emprendido una empresa tan ambiciosa ni de tanto riesgo como esta bien cumplida por el musicólogo chileno de informar a los europeos de cuanto se había hecho o se hacía en los dominios de la música en el Nuevo Continente. Entonces todavía terra incógnita hasta para los estudiosos mejor informados sobre los otros aspectos de la cultura americana.

Hombre justo, que seguía compartiendo, como los compartió hasta su muerte, el interés por la música vernácula de Chile y, en más amplios términos, hispanoamericana, con el interés por lo que constituía el otro lado, el europeo, de nuestra cultura occidental; años después de aquellos en que aparecieron los ensayos que acabo de aludir publicaba, desde noviembre de 1938 a enero de 1939, en la "Revista Música" de Barcelona, una serie de artículos sobre "La música en Europa". Este aspecto de su labor se vería ampliado con el muy extenso (y ejemplar por lo bien nutrido de su información) sobre "La Música en los Años 1936 a 1939" que incluyó la Enciclopedia Espasa en el grueso volumen donde se recogían todas las manifestaciones de la cultura, las actividades sociales y políticas, la información científica, etc., correspondientes a aquellos años, los de la Guerra de España, en que no había sido posible publicar los suplementos anuales acostumbrados para poner al día los contenidos de la vasta enciclopedia. Una "Historia del jazz", desde sus orígenes hasta sus manifestaciones más recientes de 1939, también incluía el volumen aludido de la Espasa como contribución de don Carlos Lavín. Quizás sea el más valioso de los escritos de Lavín en los que se persiguen fines divulgadores.

Permaneció Carlos Lavín en Europa desde 1922 hasta 1942, veinte años. En los doce primeros, aún después de que se viera cancelada la subvención

pobrísimas que recibía de Chile para estos estudios, visitó y estudió sobre materias musicológicas de su especialidad en Alemania, Francia y España. Por unos meses trabajó también en Rumania y Grecia. Con el profesor Mauss, en la Sorbona, perfeccionó sus conocimientos de etnomusicología y folklore; con el Doctor Erich Von Hornbostel, en la Universidad de Berlín y en el Archivo Fonográfico del Laboratorio de Psicología de esta Universidad a que aludimos en otra parte del presente escrito, llevó a cabo estudios semejantes y otros muchos. Gracias al interés del Doctor Hornbostel en los trabajos de Carlos Lavín pudo éste tener a su disposición los dieciséis mil cilindros de música etnográfica allí conservados. Inició Lavín, por su sola intuición, labores de lo que hoy es una nueva ciencia: la Musicología Comparada, para estudiar y establecer cuidadosos paralelos sobre lo recogido en aquellos cilindros, (parte de los cuales, después de la derrota de Alemania en 1945, se conserva en Estados Unidos), la música autóctona de la India, el Japón, Arabia, Túnez, Madagascar, Indonesia, las Islas Fidji y las Salomón, etc. Sobre todo, pudo el musicólogo chileno escuchar y estudiar con detenimiento las miles de grabaciones allí recogidas de la música aborigen y folklórica del Norte, Centro y Sur de América.

La parte araucana en aquellos cilindros de música aborigen de todo el mundo era la colección más amplia y casi única que entonces existía. A ella consagró Carlos Lavín el principal de sus esfuerzos. Estudió esta música en sí misma, en sus raíces y desarrollo, como en sus posibles conexiones, en cuanto a lenguaje o sistema musical, con otras primitivas de América y de fuera de América. Aunque este último aspecto de su labor le llevara a deducciones un tanto arriesgadas, el mérito de lanzarse a ellas y lo mucho obtenido con ellas nadie podrá desconocerlo.

* * *

Como ya aludí, en 1934, a los doce de su salida de Chile, Carlos Lavín se trasladó a España, a Barcelona, donde prosiguió sus estudios de musicólogo gracias a la remuneración que percibía, hasta durante los años de la Guerra de España, como colaborador, en la parte consagrada a la música, de la Enciclopedia Espasa y por sus escritos publicados en revistas especializadas de España o de otras naciones europeas.

Destacaré de la bibliografía de Carlos Lavín entre los años 1934 a 1942, fecha de su regreso a Chile, ya empezada la Segunda Guerra Mundial, una de sus contribuciones más significativas: las "Crónicas Universales de la Música", incluidas en los suplementos anuales de 1940, 1941 y 1942 de la Enciclopedia Espasa.

Al reintegrarse a Chile Carlos Lavín, los estudios sobre música seguían nuevos rumbos de mayor responsabilidad. Existía ya el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1945, fue Lavín encargado de la formación del

Archivo Folklórico de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior. Dos años después, en 1947, se fundó, dentro de la nueva Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Investigaciones Musicales. El anterior, de sólo investigación sobre el folklore musical, se incorporó al nuevo, con mayores y más amplios propósitos. Quedaron la investigación y archivo de las especies folklóricas, —aborígenes o criollas—, como una sección del Instituto de Investigaciones Musicales.

En 1948, el Archivo Folklórico de la Dirección de Informaciones y Cultura pasó también al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Carlos Lavín, de esta manera, entró a formar parte del nuevo Instituto y en él continuó hasta su jubilación en 1958.

Una intensa labor le llevó en este postrer período de sus actividades en Chile a la investigación del folklore musical en los santuarios del norte del país. Realizó y se publicaron sus trabajos sobre Andacollo (provincia de Coquimbo), La Candelaria, (provincia de Atacama), La Tirana, (provincia de Tarapacá), Nuestra Señora de Las Peñas y la Fiesta del Niño Jesús de Sotaquí. A estas publicaciones, todas del Instituto de Investigaciones Musicales, se agregaron, entre las de mayor relieve de este tiempo, "La instrumentación de nuestra música nativa" (Revista Radiomanía de Santiago, 1944), "El arte musical chileno y sus reservas", (Revista Zig-Zag, 1946) y los libros "Chile, tierra y destino" (Editorial Exit, Santiago, 1947) y "La Chimba" (Zig-Zag, Santiago, 1947).

Salvo artículos y monografías como los que, inéditos hasta hoy, se incluyen en este número de la Revista Musical Chilena, los trabajos de mayor envergadura de Carlos Lavín son los que acabo de señalar. Son los que presentan mayor rigor científico y, por supuesto, los que mejor recogen la experiencia acumulada en tantos años de esfuerzos por este musicólogo. No es aventurado decir que sin la existencia del Instituto de Investigaciones Musicales ningún apoyo de tanta importancia habría encontrado una personalidad como la que nos ocupa.

En el Instituto de Investigaciones Musicales encontró Carlos Lavín estimación, comprensión y estímulo. Pudo consagrarse a sus afanes de estudioso de la música con el respaldo que necesitaba. Nuestro Instituto tomó a su cargo los gastos que demandaban sus estudios y viajes. El distinguido investigador recorrió así las provincias del Norte Grande hasta el Centro; las poblaciones de Atacama y de Tarapacá, incluso las menos accesibles, así como otras donde se conservaban desde los tiempos coloniales, fiestas y ceremoniales basados en el folklore musical. Hasta entonces, hasta el trabajo de Carlos Lavín sobre las fiestas rituales de Andacollo, eran más las versiones caprichosas y pintorescas que se conservaban de los aficionados que los estudios con seriedad científica. Lo mismo cabe decir en cuanto a las labores cumplidas por Carlos Lavín en los santuarios ya citados de La Candelaria, La Tirana, Nuestra Señora de Las Peñas o el Niño Dios de Sotaquí.

El lector versado en estas materias sabe hasta qué punto la exageración se encuentra ausente de nuestras palabras. Tampoco es exagerado afirmar que esos trabajos, los publicados por el Instituto de Investigaciones Musicales entre 1947 y 1958, son los más sustanciosos que nos ha dejado Carlos Lavín como estudioso del folklore musical chileno. Trabajos de importancia indudable en este aspecto de nuestro musicología.

*Criollismo Literario y Musical*¹

por *Carlos Lavín*

Al perdurar en el Nuevo Mundo la herencia espiritual aportada por los Caballeros de la Conquista, se distribuyó uniformemente de California a la Patagonia, con formas similares para cada una de las naciones iberoamericanas. A través de cuatro siglos, tan valioso legado aparece casi incólume y muy raras imposiciones de las clases cultivadas lo han alterado. Conquistadores y Colonos fueron imponiendo las formas consagradas de la Edad de Oro, obteniendo una relativa difusión los "cantarcillos", las "endechas", los "prólogos de tonadillas", las "jácaras", las "loas", las "mojigangas" y hasta las "coplillas" de "juglaría"; casi todas ellas relacionadas con las representaciones dramáticas.

Hubo sin embargo, algunos cantares de boga singular y con formas métricas más simples, destinadas a recorrer los tres continentes para desmembrarse y desmenuzarse, dando origen a nuevos cantos, pero ya estructurados en formas virtualmente americanas. Levemente diferenciados, viajan de país a país como verdaderas especies criollas; pero, no es difícil comprender que ha debido existir en las Indias de Occidente algunas "centrales" de difusión, en las sedes de los Virreinos. Lima fue la gran "estación experimental" de esta producción folklórica, y desde sus cátedras populares partieron ya en el siglo XVII, los "cuandos", las "aguanieves" los "mismis", los "gatos", las "perdices", las "palomas" y las "tiranias";^{1a} cada una de ellas como una especie diferente, pero rememorando en la imaginación criolla las palabras capitales y sugerentes de los estribillos de moda. Puede calcularse el éxito de uno de estos estribillos españoles si se confirma que en su acogida americana se generaron tres especies diferentes, e incontables variantes, con sus significativas palabras: "gato", "perdiz" y "mismis". La versión más antigua que se conoce de esa célebre estrofa es:

¹ Este artículo y "Romerías Chilenas" fueron escritos por Carlos Lavín para la Enciclopedia Chilena, para el rubro "Folklore". Nunca fueron editados por la Enciclopedia. Ahora los reproducimos por primera vez con autorización especial de la Enciclopedia Chilena. (N. de la R.).

^{1a} Esta promoción coreográfica, del todo extinguida en Chile, tuvo su apogeo a mediados del siglo pasado. Véase: Pereira Salas, Eugenio. "Los Orígenes del Arte Musical en Chile". Imprenta Universitaria, Santiago, 1941. Vega, Carlos. "Las danzas populares argentinas". Instituto de Musicología. B. Aires, 1952. (Todas las notas del presente artículo fueron proporcionadas por Raquel Barros y Manuel Dannemann del Instituto de Investigaciones Musicales). (N. de la R.).

Ay, de la perdiz, madre!
Ay, de la perdiz!
Que se la lleva el gato
El gato mismis.

Y entre las más arcaicas variantes:

Salta la perdiz madre
Salta la infeliz
Que se la lleva el gato
El gato mismis².

El verso popular.

En oposición a estos prolíficos mensajes de hispanismo, encontramos en el Nuevo Mundo otro múltiple aporte y bien distinguido, como un legado de incólume preservación. Las formas principales y el propio espíritu de la "poesía de arte mayor", profusamente cultivada en España durante el siglo xvi, especialmente en los círculos cortesanos, pasaron también a América, donde han pervivido como un verdadero ceremonial literario de las clases humildes. En Chile se mantiene este culto con una afición decidida a la *décima espinela* y al *romance*³, dos estructuras poéticas que en exclusividad usan los *guasos cantores* de la campiña y los *puetas*⁴, o sea los bardos incultos de los suburbios de las ciudades. Manteniendo la afición peninsular de la controversia, la *tenzón* y la *paya*, practican aún el *contrapunte*⁵, a base de esa métrica popular. Con motivos también excepcionales se cultivan en esos círculos, tanto la *décima contrarrestada* como la *décima glosada*.

Durante el siglo xix los concursos y audiciones se repetían en los suburbios de Santiago y Valparaíso, pero tales preferencias fueron relegadas luego a los campos y concretamente a las aldeas de la provincia de Colchagua, región privilegiada donde esta "afición" se mantiene en todo su esplendor⁶.

² Las noticias históricas más importantes sobre el baile de *la perdiz* se encuentra en Ruschenberger, William S. W., "Noticias de Chile" (1831-1832) de un oficial de Marina de los EE. UU. de América. Revista Chilena de Historia y Geografía, Año x, tomo xxv, 3er. trimestre de 1920. N° 39, p. 230. Traducción de Eduardo Hillman.

³ De las dos citadas formas poéticas del folklore chileno, la primera tiene gran vigencia. Ella constituye la estructura métrica del *verso*, composición de cuatro décimas básicas que pueden o no glosar una cuarteta y no otra estrofa. La modalidad contrarrestada consiste en oponer a cada décima del *verso* otra invertida, de manera que la primera línea silábica de aquella sea la última de ésta.

⁴ Bajo el término *puetas* se comprende tanto los autores como los cultores del *verso*. La expresión *guasos cantores* no ha sido registrada genéricamente, pero sí la de *cantores*.

⁵ El tipo de controversia provenzal llamado *tenzón* debe considerarse un antecedente remoto del *contrapunte* y de la *paya*, siendo la última un diálogo versificado, que se improvisa a menudo agresivamente.

⁶ Las investigaciones recientes demuestran que el cultivo del género se mantiene vigorosamente desde la provincia de Coquimbo hasta la de Concepción, o sea un tercio del país.

Se impone así una clasificación para abarcar toda esta histórica antología del pueblo. Figuran en primer lugar las CANTILENAS DEVOTAS, como ser *villancicos de aguinaldo* (ofrendas a un asistente o huésped), *villancicos de esquinazo* (salutaciones en cuartetos o décimas, para la Navidad), *villancicos de alabanza* (despedida y saludos para romerías), *gozos* (coplas con estribillo, dedicadas a la Virgen o a los Santos) y toda una serie de cantos místicos propios de la liturgia católica, como ser "alabados", "salutaciones", "aguinaldos", "himnos" y "pastorales". Entre los AIRES CIRCUNSTANCIALES cabe contar a los *parabienes* (estrofas dedicadas a los desposados), las *nanas* (cantos infantiles y arrullos) las *payas* (controversias de payadores, tanto en cuartetos como en décimas) y los *cantos de velorios* (cánticos para velar a las criaturas). En materia de CANTARES NARRATIVOS la afición se extiende a los *cantos a lo divino* (con exclusivo tema místico y cogollo), *cantos a lo humano* (con tema profano y despedida final), representando las formas clásicas del género y usando obligatoriamente versos de arte mayor. Con más amplia libertad se emplean las *décimas simples* (en su forma peculiar o bien glosadas o contrarrestadas y las más bastardas aplicaciones al *romancillo* y a los *corridos populares*. Refiriéndose a los CANTOS LÍRICOS hay que anotar una mayor libertad de expresión. Si no se pudo preservar el programa, ya citado, de los cantares que daban complemento a las representaciones dramáticas, en cambio la libre interpretación lírica se impuso en la musa criolla y casi como un rasgo distintivo de cada nacionalidad americana. En Chile no es precisamente la *canción libre* la que impera y apenas podríamos agrupar en este género un breve repertorio de *endechas*, de *cantos burlescos*, de *canturrias licenciosas*, de *coplas amatorias* y las menguadas estrofas de los presidios y burdeles. Sin embargo, en el ramo de los *tamboreos* y de las *huifas*, que animan las *farras* o *remoliendas*, pueden anotarse piezas originales. Las serenatas o los pasacalles de España han encontrado su eco en los *esquinazos* y las glosas, alabanzas y promulgaciones comerciales se traducen en los *pregones*. En general son bien raros los *cantares arcaicos*, con o sin estribillo, que han podido prevalecer.

Como específicamente chilenas dominan este cuadro las diferentes formas de la *tonada*, la aún más típica creación de la *zamacueca*; asimilándose a la primera las estructuras precitadas de los *esquinazos*, los *cogollos*, los *cantos de velorio*, los *pregones* y los *corridos*⁷.

⁷ Sin desconocer el evidente valor ilustrativo de este cuadro, debemos señalar lo inconsecuente que resulta su intención clasificatoria, ajena a un principio particular y a un alcance exhaustivo. La nomenclatura mezcla denominaciones folklóricas chilenas con otras hispánicas, posiblemente empleadas en los comienzos de la Conquista, pero desusadas en nuestros días. También resulta inadecuado incluir entre las especies musicales, simples procedimientos de animación, como los *tamboreos* y las *huifas*. Por otra parte, la referencia a la *zamacueca* podría haberse extendido a un esquema de la coreografía nacional.

Establecen normas y señalan características opuestas, en este vasto cómputo, tanto la musa campesina como la ciudadana, más bien dicho arrabalerera. Los más valiosos mensajes de aquella forman todavía una socorrida "afición" en el sector porteño del Valle Central, desde la región metropolitana hasta mas allá del río Maule y con una concentración persistente en los dominios colchagüinos. Abundan allí, y se hacen oír en ferias, mercados y romerías los *troveros*⁸ o sea aquellos descendientes de los *mesteres de juglaría*, y cuya misión está bien indicada en las ceremonias sociales y las periódicas celebraciones religiosas y civiles. Se acompañan con instrumentos de cuerda y con ciertos y determinados *toquíos*⁹ y se desenvuelven en un amplísimo programa literario de "arte mayor", cultivando el romance pulido o las decantadas décimas. Los ciclos de estas últimas se desarrollan en los temas contradictorios, poniendo en oposición aquellos dedicados al "diablo", a la "acabada del mundo"; a los incendios, terremotos e inundaciones; a las desdichas "por padecimiento" o "por ponderación", o bien a temas optimistas que celebran "el agua"; a "nuestro Padre Adán"; al "Nacimiento"; a los "hijos pródigos" y "el amor", como asunto capital. A su vez se valen del típico romance para dar más vivacidad y arcaísmo a sus "donaires", "pegas", "pullas", "sentencias de latos vuelos"; pidiendo, asimismo su concurso al auditorio con sus ingeniosos *puntos de adivinanza*¹⁰.

Los troveros chilenos desdeñan la *tonada*, la *canción libre*, la *zamacueca*, los *cogollos* y los *esquinazos*, relegando estas especialidades al sexo femenino, muy poco aficionado al *arte mayor* en el contenido literario¹¹. Figuran también estos "huasos que cantan" como representantes de los "payadores"; cuya figuración, entre nosotros, solamente se prolongó hasta el primer cuarto de nuestro siglo. Con preferencia en la campiña los hubo de todas clases sociales y algunas de sus improvisaciones se han conservado¹².

En ese propio período brillaron y se distinguieron los "puetas", o sea los bardos arrabalereros y muchos de ellos confundiendo con los payadores. En general aquellos no se acompañaban instrumentalmente¹³, y daban a su expresión literaria una mayor profundidad y un acento más personal. De la tradición hispánica solamente aceptaban los versos de arte mayor,

⁸ Voz inexistente en el folklore chileno.

⁹ Forma de ejecución de la guitarra.

¹⁰ Alusiones a la variada temática del género *verso*, cuyos asuntos reciben el nombre de *fundamentos* o *puntos*.

¹¹ En los últimos años se ha hecho cada vez más ostensible la participación masculina en la interpretación de *tonadas* y *cuecas*, de antiguo predominio femenino.

¹² La práctica de la *paya* aún se mantiene en el país, especialmente en focos regionales, entre los cuales se destaca la provincia de Valparaíso, gracias al incentivo de las disputas versificadas de los *alféreces*, de los *bailes de chinos*. Véase Uribe Echevarría, Juan. *Contrapunto de Alféreces de la provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958.

¹³ En el presente, el acompañamiento de la guitarra constituye la norma general.

pero desechaban la ideología arcaica para ocuparse más bien de gajes de chilenidad y de argumentos con un oportuno sentido de "lo actual". Ellos mismos imprimían sus versos en hojas sueltas y los vendían en mercados y ferias integrando una colección poética de mucho mayor enjundia y valor folklórico que la discutible biblioteca integrada por los "cancioneros". Casi un centenar de estos libritos fueron editados desde Iquique hasta Concepción, entre 1850 y 1920¹⁴; especialmente en la Musa ramplona de las más diversas artes poéticas y mezclando ignominiosamente la vernácula producción con paródicas interpretaciones del repertorio tropical de América y de las "zarzuelas" en boga.

Prosiguiendo la línea propiamente literaria cabría citar la reviviscencia en Chile de las "logas", o sea aquellas breves representaciones de antiquísima raigambre ibérica, estructuradas en forma de comedias musicales y bailables, con tema místico o rotundamente tradicional, pero con exterioridades visiblemente paganas. Derívanse éstas del escueto ceremonial católico de los "misterios" del Medievo y después de los "autos sacramentales". Implantada en América toda por los misioneros fueron mestizándose a través de los siglos con aportes de las tribus indígenas ya catequizadas, las cuales, a su vez, actuaron como fieles conservadores de tan valiosos ritos. Entre las más persistentes se pueden observar ejemplos interesantes en las romerías del norte de Chile, rememorando la lucha de moros y cristianos. El vocablo "loga" es de invención centroamericana y su etimología responde a una corrupción del término "loa", dedicado a los prólogos del teatro antiguo, y especialmente aquellos en que se saludaban a las autoridades o a los distinguidos visitantes. El concepto —virtualmente americano— de la "loga" se refiere a toda la obra semilitúrgica, con asunto exclusivamente tradicional y con intervención de la literatura, la música y la danza¹⁵.

En el propósito de establecer, arbitrarias, pero innegables, conexiones y analogías en el estilo y en el significado de los diversos tipos enumerados en la ordenación anterior, contrefñida más bien a subrayar jerarquías propiamente literarias o musicales, se impone el cotejo de formas pertenecientes a especies diferentes, pero que pueden coincidir en su alcance psicológico. Impulsos de misticismo, fórmulas de convivencia social, alardes de mitológica sapiencia y de homenajes a la estrecha tradición, repuntes de burla e ironía

¹⁴ Véase: Lenz, Rodolfo. "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". Imprenta Universo, Santiago, 1919.

¹⁵ El significado estricto de la voz *loga* corresponde a un romance recitado en honor a un acontecimiento o de una persona. El autor de Moros y Cristianos, y las "obras semilitúrgicas con asunto exclusivamente tradicional", excederían el concepto que implica dicho término. Véase Laval, Ramón A., "Contribución al folklore de Carahue". Librería Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1916. (cap. II, Nº 11). Vázquez de Acuña, Isidoro. "Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana". Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile, Santiago, 1956.

y arranques inmoderados de la pasión, pueden formular grupos básicos en este determinado campo de la “sabiduría vulgar” y, a esta disposición por clases, debemos dar preferencia.

El parnaso religioso.

En la antología popular de los chilenos se puede señalar una veta riquísima de exaltación religiosa. Su arraigo tradicional es bien loable y sus fructificaciones han contribuido poderosamente a nuestra nacionalización musical y literaria. Como una ofrenda de los misioneros se encontraron en Chile villancicos tradicionales con letra y música españolas —bastaría citar el de “la Virgen estaba peinando”—; pero en general nuestro repertorio místico no puede competir, en esta línea, con los de México o Brasil. Escasamente se han logrado conservar los *aguinaldos* (una modalidad de *villancico* que más tiende a mantenerse en los límites de lo profano); aún menos las *alabanzas*, los *gozos* y otras plegarias.

Dedicadas —en las ciudades— estas galas místicas, en ocasión de la Navidad y del Año Nuevo, tanto a la Novena del Niño, como a los Nacimientos y a la Misa del Gallo, pasaron, en los mediados de la época colonial a las capillas rurales y a los hogares suburbanos y campesinos; precisamente esta promoción folklórica de misticismo ha sido uno de los géneros más socorridos. Villancicos españoles por su texto literario pero aclimatados en nuestro parnaso con música criolla de invención especial, son tan apreciados como aquellos de texto chileno pero con música tradicional española o simplemente litúrgica; y, en su mayor número, abundan los ejemplos de *villancicos de esquinzazo* o los “villancetes” plenamente vernáculos por la letra y por la música. En los repertorios hogareños han podido persistir, sin embargo, buena parte de las formas genéricas destinadas a celebrar la Novena, la Misa y los Nacimientos, conservándose especialmente las de estas últimas ceremonias. Las representaciones del pesebre realizadas en los hogares (del patriciado y de los humildes), tanto en la ciudad como en el campo, superaron, a fines del pasado siglo, a las exhibiciones de la Iglesia en los templos principales y constituyeron un palenque conservador de todo ese valioso ritual. Agrupa una amplísima colección de cantos de la Noche Buena que sirve de complemento al similar repertorio —aún más nacionalizado— que integran los “cantos a lo divino” y los “cantos de velorio”, ya más sobajados por los cantores de la calle.

Es el caso de que la vena madre de nuestra inspiración popular, dio todas sus preferencias a un sendero espiritual casi exclusivamente dedicado al homenaje mariano, fijando este onomástico en los vocablos “Mariquita”, “Señora doña María” y, sin supeditarlos al loor y alabanza del Niño Dios, del Portal de Belén y de los Reyes Magos. Tal como en otras latitudes es de rigor, en estas ocasiones, el cántico “Noche de Paz”, lo son en Chile las

cantinelas a la "Señora doña María", con innumerables variantes. El remotísimo origen de esta preferencia puede sorprenderse en la estrofa española:

*Déanol' aguinaldo
Señora, por Dios;
pelo nacimiento
d'o fillo de Dios.*

Todo este parnaso religioso, aclimatado definitivamente en las provincias centrales y australes de nuestro territorio, tiene en las norteñas un complemento no menos brillante en la antología popular de las romerías y peregrinaciones. Aunque las estructuras poéticas y las formas musicales que para estos actos mantiene la remembranza oral, sean de lo más primitivas e ingenuas, suelen exhibir valiosos ejemplos en materia de "villancetes", "gozos" y "alabanzas". Las "peticiones", "súplicas", "votos", "rogativas", "llegadas", "despedidas" y "saludos" son vertidos por voces masculinas casi en exclusividad y el tono responsorial es de rigor¹⁶.

La aplicación mística de los chilenos puede resaltar aún más si se considera la contribución popular a las formas consagradas y universales de la liturgia católica. No es aventurado asegurar que las misiones de Chiloé inculcaron en esos diocesanos, ofrendas, sufragios y devociones de una mayor fuerza y persistencia; no se puede comprender de otra manera que los humildes fieles de esa isla pasaran a invenciones tan osadas como la nacionalización de la "Salve", estereotipada y difundida en toda la cristiandad. Esa oración universal pasó en tierras australes a constituir la "Salve Chilota" con letra y música isleñas y a base de solo y coros. Otras acepciones de la "Salve Dolorosa" y las estrofas acongojadas o alegres de las "Estaciones", del Jueves Santo, también ahí han sido adaptadas, integrando un chilénísimo libro de plegarias católicas¹⁷.

Capítulo especial debe ser dedicado a las interpretaciones que han perdurado en nuestro suelo del americano ceremonial dedicado al "velorio del angelito". Si como manifestaciones folklóricas estas adaptaciones no acusan exclusividad, la adquieren en la faz musical. Las estrofas dedicadas a la criatura han sido vertidas en los metros más simplistas y en los de mayor alcurnia poético-tradicional. Cuartetos glosados en décimas o décimas intachables, con *cogollo* o *despedida*, integran un cancionero chileno de cierta originalidad¹⁸. En cambio, las adquisiciones para nuestro arte sonoro son valiosísi-

¹⁶ Las diferentes clases de villancicos se mantienen hasta nuestros días. Denominaciones como *aguinaldos* y *villancetes* han desaparecido. Véase Pereira Salas, Eugenio. "Los villancicos chilenos". Revista Musical Chilena. Año x, N° 51, octubre de 1955.

¹⁷ Véase Lavín, Carlos. "La música sacra de Chiloé". Revista Musical Chilena. Año viii, N° 43, Santiago, 1962.

¹⁸ Véase Uribe Echevarría, Juan. "Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo". Ed. Universitaria, Santiago, 1962.

mas, al favor del acompañamiento del *guitarrón*¹⁹, como peculiar instrumento para estos ritos. Su técnica peculiar de ejecución llegó a influir en las melismas del canto. Al "Melodizarse", esos típicos bordoneos y repiqueos de cuerdas agudas, aseguraron una adquisición que desgraciadamente no llegó a desenvolverse.

Es justamente en los confines del territorio donde han perdurado los más arrobadores signos y señales de la piedad de los humildes. En las poblaciones de la isla de Chiloé la celebración de la Navidad es un acontecimiento y en cada casa, especialmente en las más humildes, se prepara un "árbol de pascua" y se desarrolla todo el rito navideño, casi con las mismas exterioridades del ceremonial que despliegan apartadas poblaciones del extremo norte. En los oasis del desierto tarapaqueño, y especialmente en Pachica, Pueblo de Tarapacá, Pica, Matilla, Huara, Mocha, Mamiña y Sibaya, los festejos comienzan nueve días antes de la Navidad y se prolongan hasta el Año Nuevo y la Pascua de Negros. Comparsas de "pastores" concurren a los oficios divinos en las capillas y recorren diariamente el vecindario cantando, bailando y haciéndose obsequiar toda suerte de bebidas y golosinas. Poseen estas comparsas amplísimas colecciones de versos cantados, como ser: "albricias", "arrurrú", "tamborcitos", "parabienes", "adoraciones", "pascuas", "retidas" y "despedidas" de los Reyes Magos.

La exaltación hogareña de las navidades tiende a recomponerse, de preferencia, en las grandes villas del Valle Central, siguiendo el ejemplo de la Metrópoli. En los cánticos sigue dominando la preocupación por las ofrendas de flores y frutos a la Virgen y la misma obsesión por las horas del día y de la noche que campea en los "cantos de velorio". Consideramos ambos ceremoniales como "expresiones del pasado"²⁰ no por ello menguan sus méritos en el cuadro folklórico de las reviviscencias chilenas.

Si bien otras manifestaciones de la mística popular, y de las más castizas que se heredaron de España, como los "aguinaldos" y los "alabados" o "alabanzas", no lograron supervivir, pasaron a destacarse los "cantos a lo divino" como una de las ramas místicas más bien sentidas. Su alcurnia poética es inconmovible dentro de la más acendrada tradición. Temas de la liturgia; la vida, pasión y muerte de Jesús; la veneración de la Santísima Virgen o los Santos y los más variados episodios bíblicos y de la Historia Sagrada son expuestos en las estructuras estróficas más nobles; prefiriéndose la décima a la cuarteta glosada y complicadas muchas veces con las libres variantes, las

¹⁹ Véase Lavín, Carlos. "El rabel y los instrumentos chilenos". Col. de Ensayos Nº 10. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Imp. Universitaria, Santiago, 1955. Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. "El guitarrón en el departamento de Puente Alto". Col. de Ensayos Nº 12. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago, 1961. Separatas respectivamente de: Revista Musical Chilena Nº 48 de 1955, Año x y Nº 74, de 1960, Año xiv.

²⁰ La celebración folklórica del *velorio del angelito* tiene valor actual, como se comprueba en la bibliografía pertinente.

“de coleo” y las “contrarrestadas”, para clausurarse en lucidas estrofas de “cogollo” o “despedida”, inspiradas en la misma unción. Si bien el instrumento de rigor para los “cantos de velorio” era el “guitarrón”, poco a poco reemplazado por la guitarra, se acentúa asimismo esta transformación en el ritual de los “cantos a lo divino”.

Imputables a este repertorio son los sencillos cánticos —ya enteramente nacionalizados— de las fiestas de La Cruz, en las rogativas y promesas del 3 de Mayo; celosamente preservadas en las provincias de Aconcagua, Valparaíso y Santiago, como asimismo el vasto repertorio de jaculatorias, letanías, madrigales, ruegos, plegarias e himnos que para toda suerte de oficios religiosos y peregrinaciones llegaron a inculcar los misioneros.

Las producciones que agrupan, ya sea la vena burlesca como la innoble, admiten una relativa calificación en virtud de la amplitud de su ámbito y la diversidad de sus procedencias; pero, ostensiblemente, puede afirmarse que si ellas no caracterizan plenamente un género, se hacen notar como especialidades que han contribuido singularmente a fortificar el sentido folklórico de la raza.

Descartando las especies propiamente coreográficas, bien socorridas en esta línea, y las de conjunto, debe darse preferencia a la iniciativa personal recordando las justas poéticas de los repentistas chilenos. Improvisadores y duelistas del verbo los hubo en pleno Coloniaje y algunas lides de magistrados y sacerdotes han sido registradas en parte, caracterizándose por su acre verba y liviano ingenio, pero, las consideraciones sobre las competencias de los “payadores” y las controversias de los “troveros” y “puetas” debemos relegarlas a la clase de los aires circunstanciales ²¹.

El costumbrismo.

Las canturrias de irrisión se dejan clasificar tan pronto entre los cantares narrativos como entre los aires circunstanciales y hasta en los cantos líricos; y, a esas tres divisiones pueden achacarse indistintamente las *payas*, ciertos *cantos de velorio*, las *payadas*, las *remoliendas*, los *romancillos*, los *cantos a lo humano*, las *huifas*, los *pregones*, los *cogollos*, los *corridos*, las coplas burlescas; además de las plebeyas de la taberna, del presidio y del burdel y las simples canciones jocosas ²². Aún se les puede asociar las pinturas y los letreros de la calle como si el comentario oral y musical exigieran estos desahogos. Es lo cierto que el tema en cuestión propone un campo ilimitado de géneros diferentes pero de cortos alcances. Entre estas formas las “huifas” y “remoliendas” suelen ser asociadas a la coreografía y las “payas” y “payadas”,

²¹ Valiosas ejemplificaciones de repentismo, improvisación y querellas versificadas, propias de la época en referencia, aparecen en Medina, José Toribio. “Historia de la Literatura Colonial de Chile”. Imp. de la Librería de El Mercurio. Santiago, 1878.

²² Valga lo expresado en la nota 7.

aunque sugieran la recitación, se refieren, las primeras a los desafíos y réplicas de los "payadores" y las segundas a las semiburlescas décimas de presentación que usan los "troveros" (véase el ejemplo de Pelequén).

La nota más ingeniosa la dan las "canciones burlescas", en ambiente popular pero digno y honrado; ya que ellas interponen en la "sabiduría del vulgo" un punto de vista, al parecer extraño y como si se dirigiera o se brindara a las clases cultas, infundiendo al contenido cierto sello de universalidad que ennoblece tan irónica actitud, casi exclusivamente dedicada al costumbrismo. En su "enfoque" y en su propósito de vituperio coinciden con las canturrias de presidio y de taberna, pero su plano espiritual es más elevado y su tono más comedido. En el ejemplo "Los hablantes", el intento es manifiestamente picaresco, pero su afectación es más bien irónica que innoble al calificar con un gracioso neologismo a los murmuradores y envidiosos. Otras descargas y reprimendas de este género acusan una mayor intervención del cantante, pues él mismo se pone en ridículo fingiéndose torpe, desatinado y desabrido como lo señalan las difundidas canturrias; "No crean que me arremango", "Voy a ver si pueo", "Esta sí, que va a ser grande", "Pelos no tengo en la lengua", con temas y actitudes que reclaman ambientes más bajos.

Para estos desbordes las cuartetos octosílabas son de rigor y lo curioso del archivo folklórico de Chile, es que, siendo esa la forma estrófica de las coplas burlescas de toda la humanidad, casi no consulta nuestra raza una afición a estas livianas estrofas de cuatro versos sintéticos sino que, despreciando el acerado dardo de la breve copla, lo reemplaza por el poema burlesco de varias estrofas, raramente vertidas en verso corto. Casi la totalidad de las coplas típicas que recopilan los cancioneros impresos, son de procedencia extranjera y es una lástima que no puedan difundirse algunos aciertos del ingenio chileno, que, en esta rúbrica, hacen honor a la viva observación y al anónimo talento de la prole.

Con filiación más culta, los cantos jocosos de inocente alcance y comedia chungu, son casi desconocidos y aún más los dialogados o coreados. Propósitos burlescos y una fibra irónica se sorprende muchas veces en los *cogollos*²³, en las *despedidas*, en los *pregones*, pero esas demasías rara vez alcanzan a los *parabienes* y *esquinazos*; sin embargo invaden con frecuencia el género casi sagrado de los "cantos de velorio", en cuyas estrofas se llega hasta afirmar que la criatura "tiene cara de animal vacuno"²⁴.

No vale la pena insistir en los cantos de irrisión que implican tartamudeos, remoquetes, ponderaciones, colmos, tan descalificados como la literatura "non sancta" del presidio, el burdel y la taberna, ambientes excepcionales y celosos depositarios de matices y contrastes que acusan la más concentrada y castiza

²³ De las repetidas alusiones a los *cogollos* podría inferirse que son formas musicales, en circunstancias que funcionan como apéndices ocasionales de la familia *tonada*.

²⁴ Esta clase de motivos deben considerarse simples parodias de la verdadera temática e intención de los *cantos de angelito*.

chilenidad. Como "exteriorizaciones" de los vicios y de las degeneradas tendencias, pueden figurar las coplillas de las "remoliendas" y de las "huifas", frecuentemente identificadas estas últimas con los gritos estimulantes de la zamacueca. Las estrofas sarcásticas u ocasionales que lanzan los "troveros" de la campiña en son de censura y reparo —al estilo de las "bombas" de los mexicanos— han tenido íntima repercusión en nuestros repertorios.

Cantos a lo humano.

Párrafo exclusivo merecen las efusiones populares de los "cantos a lo humano", relacionados con la tendencia en cuestión. En impecables décimas aparecen modulando sus expresiones picarescas o de franca burla, todos los improvisadores de la familia folklórica, pero sin dárseles de rápsodas. Los del campo no dejan de acumular sarcasmos entremezclados con su alarde de erudición; disimulando su picardía con cierta gravedad y la rutina imperturbable de la cadencia salmódica de sus cantos. En cambio, los *puetas* melodizan las frases y humanizan el contenido literario, buscando la doble intención, apoyada por el gesto. De esta característica forma literario-musical, que exige el acompañamiento de la guitarra, el acordeón o la melopea integrada por el rabel²⁵, presentamos un ejemplo en pleno dialecto populachero y en otro capítulo detallamos algunos descarados versículos incrustados en las versainas propiamente narrativas.

No hay que confundir el ejemplo precitado, y ágilmente vertido en pulidas décimas, con el postrer modelo poético de un vulgar "romancillo", dedicado al Diablo y bien que mal contenido en el recio molde —aunque aconsonantado— del romance medioeval.

Ya hemos hecho alusión a los dibujos callejeros y sus breves inscripciones, al parecer ajenas a los medios de expresión que consideramos. Tales enormidades e incontenibles desbordes de la canalla han sido estudiados en nuestra literatura crítica y didáctica, poniendo en evidencia su filiación de manifestaciones verbales o de ilustraciones de cantos burlescos. Aunque las clasificaciones empeñadas parecen referirse a un determinado muestrario de todas las ruindades susceptibles de ser expresadas por la plebe, afloran algunos diseños y serpentean algunas pecaminosas sentencias de seguro inspiradas por ciertas canturrias mal escuchadas y peor interpretadas.

Hemos visto que muchas especies de los Cantos Líricos, de los cantares narrativos y de los aires circunstanciales, se asocian en el filón de la burla, constituyendo un clima espiritual bien determinado e inconfundible; y queremos destacar una especialidad tan socorrida como los "cantos a lo humano", para considerar sus atribuciones en el acto de referir. Sus series de décimas

²⁵ El *rabel* guarda en Chile una escasísima vigencia. Véase Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. "Antología del Folklore Musical Chileno". Maule facsículo Nº 4. Imp. Arancibia, Santiago, 1965.

no disponen más que de contados argumentos y muchos de ellos sosos y badíes (ya mencionados). Encabezan el programa general de los "troveros", los cuales, haciendo gala de su dialecto plebeyo, se refugian en un tono erudito que no hace más que confirmar la estrechez de la "sabiduría vulgar". Tuercen el rumbo de la narración frecuentemente y en su radio mitológico no alcanzan a la Paganía, nutriéndose de los ciclos de Carlomagno y de Bertoldo, bien sobajados en los folletines y libracos de las fermentadas ediciones castellanas para la América del siglo XIX. Nunca cantan motivos heroicos de la estirpe; en su horizonte histórico más reciente apenas aluden a Pedro León Gallo o José Manuel Balmaceda y aún la exaltación de los bandidos y desesperados, les resulta insulsa. En cualquier campo argumental tocan fondo a los primeros versículos, recurriendo a la vena burlona o satírica para mantener el interés ²⁶.

Por su misma limitación se señala este ciclo poético como muy hermético. Su estilo peculiarísimo trascendió —aunque no lo parece— a las *payas de contrapunte*; a las *pegas* o preguntas capciosas para sorprender a los inocentes; a las *pullas* o dichos picantes y aún a las modernas *tallas* o decires provocativos.

Tan imprecisos sectores de erudición, que en Venezuela llaman "estilos", son conocidos entre los *troveros* como *fundados* y *pareceres*; y, en su versión musical, se salmodian acompañándose de la guitarra o el guitarrón. Su estructura poética exige una décima o una cuarteta glosada por cuatro décimas u otra estrofa en son de *despedida* ²⁷.

Aquellas producciones destinadas a la recitación, en *melopea*, gozan de mucho mayor libertad de forma.

Los puetas.

La misma estructura poética de arte mayor usan los *puetas*, pero, en cambio, abordan toda una serie de su propia invención; usando muy rara vez, de base, una cuarteta folklórica ya muy difundida. La *riqueza argumental* de que hacen gala estos improvisadores es evidente, chilenizando conceptos y modalidades de la raza, al referirse a las catástrofes, los crímenes, las glorias patrias, la sátira política, el arte poético, el paisaje, el caballo, la minería, las profesiones y tantos otros *fundados*, que no excluyen los símbolos del *án-gel* o del *rodante* ²⁸.

²⁶ Pese a los naturales anacronismos existentes en el canto a *lo puetas*, a las naturales deformaciones fonéticas de los nombres propios y a las confusiones temáticas, características evidenciadas por la poesía folklórica de todo el mundo, no puede desconocerse la amplia visión universalista que abarcan los *fundamentos* —argumentos— del género.

²⁷ Confróntese con nota N° 3.

²⁸ Presumiblemente se trataría del niño, objeto del velorio de angelito, y del vagabundo campesino.

No viven estos bardos de la tradición oral; al producir, toman personalidad artística y la proyectan sobre el campo folklórico, en el cual quedan flotando sus estrofas, sus versos y sus expresiones. Ese intercambio entre las especies folklóricas y las creaciones de autor conocido se perpetúan, hay ejemplos en que es imposible descubrir la procedencia, como es el caso de las sátiras "Celos de la lora al loro" o "Cuando me vine de mi tierra".

La escuela chilena de cantores populares (*puetas*) dignifica nuestra más ingeniosa y trascendental afición al folklore. Se conocen más de cien autores y se catalogan dos centenares de hojas de versos, con una curiosa obra gráfica y cándidas ilustraciones de grabados en madera²⁹. Hubo también poetisas y el rol de acompañante en la guitarra o *guitarrón* lo acaparaban las mujeres. Como narradores, los *puetas* buscaban la actualidad y la sensación —tal como en nuestros días lo hace la prensa barata— y se hicieron imitar por los bardos cultos y elogiar por la crítica como los "poetas de poncho". En las antologías y florilegios que se conocen, figuran autores que se pueden calificar de clásicos y muchos otros de decadentes, al caer en un asombroso culteranismo.

Tres categorías de *puetas* se disputaban los favores del populacho a fines del siglo pasado y en los comienzos del presente. Los bardos audaces que buscaban un contendor a quién "bajarle la opinión" con sus improvisadas cuartetos o décimas, o bien las estrechas y vivas competencias a "dos razones"³⁰; (agudos dísticos); metro que también han preferido los "troveros" de los campos para sus desafíos. Viajaban aquellos constantemente y en las *chinganas* y *fondas* acudían a las *ruedas de Puetas* para buscar adversarios. De esta categoría surgieron las mejores tañedoras de guitarra, quienes poseían y atesoraban hermosísimos retornelos para diversas fases de la lid; la *dentradora*, la *repiques* para hacer melopea y la *salidora*³¹.

Despreciaban a estos rápsodas los *puetas* de rango que llevaban versos a la imprenta y rara vez actuaban como polemistas. Su altura de miras y su intromisión en la política de actualidad los hicieron muchas veces acercarse a los versificadores cultos.

De espíritu mucho menos aventurero y oportunista eran los *verseros* que, abusando de su facilidad natural, glosaban la baja sensación. En su mayoría eran ciegos y lisiados y vendían ellos mismos sus hojas sueltas, gritando por los suburbios retahilas con afectado tono conminatorio: "¡Los versos!" "¡La

²⁹ Véase nota 14. J. S. "Grabadores Populares de Chile". Revista La Gaceta de Chile, Santiago, Junio de 1956. Silva Castro, Raúl. "Notas bibliográficas para el estudio de la poesía vulgar de Chile". Introducción. Anales de la U. de Chile, Año cviii, 3er. trim., 1950, Nº 79.

³⁰ Véase Dannemann, Manuel. "El canto a dos razones en la poesía popular chilena". Revista de la Agrupación Folklórica Chilena, Nº 2, Santiago, Diciembre 1955.

³¹ En el presente, el acompañamiento instrumental del género está a cargo del mismo cantor, por lo común, un hombre. Asimismo, se carece de cualquier noticia sobre la práctica de melopeas.

mujer que mató al marido!" "¡Los versos!" "¡El hijo que le pegó a su madre y el castigo que tuvo el padre!" "¡Los versos!" "¡Confesiones del reo, en capilla, que fusilarán el Domingo!" "¡Los versos!" "¡El mismo que no se acrimina y culpa a los desalmados que lo acompañaban!" "¡Los versos!"³².

Romances y Romancillos. *

Cabe una referencia especial para otras formas de la narración en verso con la colaboración del arte sonoro, recordando el muy noble género del *romance*, entre las expresiones architradicionales del habla castellana. Tal como en otros países americanos, el acantonamiento de estas joyas poéticas medioevales reveló entre nosotros conmovedoras reviviscencias. Obras especiales de estudiosos chilenos han catalogado esas piezas de excepción en sus versiones primogénitas y derivadas, dentro de nuestro ambiente. En otra promoción están las variantes o fragmentos de romances viejos con su propia música que han sido encontrados. Al referirnos a los cantos infantiles consideraremos valiosas reminiscencias de los patrones poéticos de España; pero, aludiendo aquí a aquellos vestigios más serios que hayan podido subsistir, debemos mostrarnos ecépticos para considerarlos como huellas y señales. Sin embargo, pueden satisfacer las versiones —disfrazadas preferentemente de cantos líricos— que se han encontrado en Ñuble, de "El Hilo de Oro"; en Chiloé, de "Estaba el Señor Don Gato"; en Cauquenes y Curicó, de "La Pájara Pinta"; en Talca, de "Delgadina" (como Marianina) y en Concepción y Aconcagua, de "Mambrú", de "María la Pastora" y "La Viuda del Conde Laurel".

Abundaron en Chile las "flores nuevas de romances viejos", pero no así los poemas asonantados de producción virtualmente chilena. Los contados ejemplos se anotaron de la remembranza oral y otros campean en los florilegios transmitidos por la imprenta. En su forma clásica perseveraron hasta el siglo XIX ("Visión de Petorca", "Inundación del Mapocho"), pero después cedieron el campo al *romancillo popular* que sin perder el carácter y las cuartetas octosílabas usa a veces la rima consonante. Generaron también la forma paródica de los *corridos*, ya de estructuras bastardas y versos más cortos, pero con ciertas preocupaciones de preceptiva. De ambos modelos se citan ejemplos y su interpretación es contradictoria. Se presentan solamente declamados, o bien pasan al modelo de *cantar lírico* con complicado acompañamiento de

³² Las referencias generales a las tres categorías de *puestas* son válidas en nuestros días, encontrándose en la primera los *payadores* y los *compositores autorizados*. En la segunda, aparecen los conocidos como *puestas imprentados*, sin duda alguna muy escasos. En la tercera surgen los publicistas de la anterior, esporádicamente visibles en los trenes que viajan al sur. Cabe añadir que tanto *troveros* como *puestas*, para usar la nomenclatura del autor, si bien en primer término no ha sido registrado en los estudios pertinentes, presentan iguales conocimientos y actitudes, basados en la general y severa preceptiva del género.

cuerdas y aún irrumpen en la música popular firmada, con típicos acompañamientos de piano ³³.

Aires circunstanciales.

Puede darse por agotada una modalidad interesante para narrar cantando, en verdadera forma de "recitativo" (con espaciados acordes acompañantes de cuerdas o de acordeón), oponiendo esta parte reposada a otra más movida en estilo de *tamboreo* o de danza con ritmo de zamba ³⁴. En Chile se domina también *corridos* a estos trozos y su estructura musical se identifica a la *milonga* zandunguera y al *cantar por cifra* propio del gaucho payador. En su versión campesina y no populachera, estas composiciones sirven para lucir la habilidad de los guitarristas, quienes tratan de destacar su actuación con los floreos, retornelos y paráfrasis de los grandes ejecutantes.

Como últimas referencias al estilo peculiarísimo de los *cantos a lo humano*, huelgan algunas citas de temas dispares, para aquilatar la chilenidad desplegada en diferentes *fundados*. En décimas amoratorias se destacan los versos: "Quisiera ser tu peineta - para adorarte tu pelo"; entre las de ponderación: "Tamién sé de un zapato - q'es de contar y no creer - yo cabía dentro d'el" - y "ensillao mi caballo"; entre las de provocación: "Todavía me quean pesos - p'a remoler en salón" y entre las eruditas: "Bajaron los estudiados - cantando literatura".

La variedad de los Aires Circunstanciales es tan concebible como la multiplicidad de las situaciones y oportunidades con que el vulgo quiere superarse espiritualmente. Se trata de observar aquellas situaciones que, en actitud regocijada, requieren el auxilio de la literatura y de la música (aniversarios, nacimientos, onomásticos, alabanzas, parabienes a los desposados, esquinazos, bodas, etc.); a los de las honras fúnebres (velorio del angelito, entierros, vigiliass de difuntos) ³⁵; a las meramente recreativas (rodeos, trillas, certámenes, fiestas patrias, romerías) o simplemente instructivas para recordar la leyenda o avivar la tradición.

Todos los alcances, impulsos y arranques de esta "línea de circunstancias" exigen estilos y aires determinados y en tan diversos trances se solicita —en los humildes hogares— el concurso de los auténticos *troveros* profesionales, de los *puetas* de reconocida versación y aún de los simples aficionados. Los unos participan como *cantaores* o como *cantaoras* ³⁶ (de diverso repertorio); otros en calidad de *tocadores* y aún de *promesantes*; pero, si pertenecen a la

³³ Las denominaciones de *romance*, *romancillo* y *corrido* aparecen genéricamente subordinadas a esta última, no siempre provista de forma musical, que, de existir, le daría el carácter o de *tonada* o de *ronda*.

³⁴ No quedan huellas de estas especies birrímicas.

³⁵ En las reuniones ceremoniales se impone el canto *a lo divino*. Véase nota 18.

³⁶ La terminología *cantaor*, *cantaora*, no tiene vigencia en el folklore musical chileno.

profesión, se les reclama el uso exclusivo del *verso grande* o de arte mayor y el estilo vocal e instrumental que son de ordenanza³⁷. Ocasionales, pero muy significativas, son las concentraciones que promueve la presencia de los trovadores, fácilmente reconocibles por los corrillos que agrupan en las romerías y ferias; o bien por las cátedras de entendidos que se dan cita en las fondas o *quintas de recreo* para escuchar a los *payadores*.

Hasta el fin del primer cuarto de nuestra centuria se presenciaron reuniones de este género en las *chinganas* de los suburbios y en las regocijadas acumulaciones del 18 de Septiembre en las *pampas*, parques y *pampillas* de las ciudades chilenas, y, si persisten algunas de estas atracciones, es por el aliciente de las actividades coreográficas. Asambleas de exclusiva versación literario-musical no se conciben actualmente nada más que en el ambiente rural y con preferencia en la precitada región colchagüina. *Troveros* de auténtica cepa criolla los hay aún en Alhué, Malloa, Doñihue, Coinco, Codegua, Pelequén, etc. y si existen payadores, se les puede ubicar en esos mismos contornos.

En las *chinganas* santiaguinas (1835-1890) de La Chimba, del Matadero y de Duarte; en las *fondas* porteñas del Arrayán, de Clave y de Carretas (1860-1910) y en las *quintas* de Ñuñoa, Los Guindos, el Refalón, en plena periferia de la Metrópoli (1890-1920), competían amigablemente los improvisadores en inolvidables *payas* y se presenciaban y estimulaban las audiciones de solistas. Eran raros los conjuntos instrumentales y vocales y muy destacados *verseros* se hicieron oír en la festividad septembrina del Parque Cousiño de Santiago, hasta 1921, y en Playa Ancha de Valparaíso, hasta poco después³⁸. Muy contados trozos de esas *payadas* y *contrapuntos* fueron registrados; pero caso ha podido ser reconstituida la *legendaria* y clásica *payá* en que midieron —en una hacienda cercana al Cachapoal y antes de 1860— su ingenio y sus dotes poéticos don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada³⁹. Una permanente y oral remembranza conservó las célebres estrofas, coincidiendo con la reconstitución que de ellas hizo una *pueta* de la Edad Heroica. No así los bordoneos con que ambos bardos ilustraban la contienda, como hábiles ejecutantes de guitarrón. También se conoce fragmentos de *payas* en *cantos de dos razones* (dísticos contestados). Esta forma métrica ennoblecía los torneos entre aficionados de las bajas y altas clases sociales. Al parecer era un ceremonial despreciado por no ser de arte mayor, pero es justamente en este repertorio donde se han encontrado las más agudas réplicas y se ha podido apreciar mejor el ingenio de nuestra casta popular de versificaciones.

³⁷ Normalmente se produce un semiprofesionalismo, más ostensible en la mujer, como ocurre con las *cantoras de casamientos* o de *trillas*. En estos casos predomina la *cuarteta*.

³⁸ Acevedo Hernández, Antonio. "Los cantores populares chilenos". Ed. Nascimento, Santiago, 1933.

³⁹ Véase Del Campo, S. Algunas observaciones sobre el folleto de don Desiderio Lizana "Cómo se canta la poesía popular", Revista Católica N° 296, Santiago, 1913.

Después de un aletargamiento de medio siglo, parece insinuarse una reacción para reivindicar la romántica escuela de los payadores; han aparecido hojas sueltas de florilegios, al mismo tiempo que se han hecho entrevistar por la prensa algunos póstumos representantes de la *afición*. Anacrónica parece ser, en los días en que vivimos, esta reviviscencia destinada a perecer de nuevo ante la coacción de la prensa amarilla y la competencia de la radiodifusión ⁴⁰.

En este mismo capítulo se alude a las diversas oportunidades que reclaman otros aires circunstanciales. En verdad las jornadas instructivas en que es de rigor el *verso grande* ocupan un reducido sector en el programa general; pero, son las únicas, que, en la clasificación, logran separarse enteramente de los *cantos líricos*. Otro tanto se puede decir de aquellos otros, aún más circunstanciales, que acompañan los trabajos (cantos de lavanderas, de bogadores, de marineros, de cazadores, de soldados en campaña y los de algunos deportes). En la generalidad de estas expansiones, es más bien la música la que impone sus medios de expresión —en particular el ritmo— para dulcificar los monótonos esfuerzos y la débil colaboración literaria no resiste a un examen, pues recurre ordinariamente a la onomatopeya ⁴¹.

No es, por lo demás, algo indispensable en el carácter chileno la distracción literario-musical en las labores continuadas. Los soldados y los marineros usan de preferencia aires extranjeros ya nacionalizados o himnos de autores conocidos; o, más frecuentemente, y en el orden musical, recurren a la parodia.

El florilegio infantil.

En permanente confusión con la música religiosa y las ofrendas navideñas hay que reseñar, en el dominio infantil, una enorme promoción exaltada por los gloriosos y tradicionales vínculos que ennoblecen a los *arrullos*, a los *juegos*, a las *nanas*, a las *rondas*, a los *cantos de vigilia* ⁴², etc. Constituye este jardín del espíritu una de las más extendidas ramas del folklore y compromete a todas las clases de la sociedad. Su entronque ibérico se conforma comparando la serie antológica que cruza toda la América desde México a Chile. Podemos sorprender en ese interminable curso un verdadero "film" para el cual desfila todo el alucinante cortejo de la familia espiritual de Iberia, en parte "mestizada" con aportes indígenas o con las modificaciones que consumaron las nodrizas africanas y con anterioridad las de raza judía.

⁴⁰ Véase nota 12.

⁴¹ No se destacan en el folklore chileno los cantos de oficio. Habría sido de gran interés conocer ejemplificaciones, de acuerdo con la enumeración hecha por el autor.

⁴² Véase Pereira Salas, Eugenio. "Los orígenes del arte Musical en Chile". Imp. Universitaria, Santiago, 1941.

En el florilegio infantil del Nuevo Mundo las variantes, las derivaciones e interpretaciones de los textos medioevales comprueban el poder de absorción del ambiente americano y reconstituyen un nexo imborrable para toda la Hispanidad. Desde un país o del otro, esa sucesión se considera de un modo diferente, pero se lo percibe con idéntica mentalidad. Las señales y mensajes emitidos a través de los siglos, por la letra nobilísima del Roman-cero, permanecen incólumes. Aquella paloma que “del cielo bajó” debe ser azul o blanca; la viudita puede ser “de Santa Isabel” o “del Conde Laurel”; la muñequita va “vestida de azul” o “con cintas rosadas”; por todas partes está “la pastora cuidando el ganado” o “llueve y llueve la Virgen de la Cueva”; Mandrú “toca la puerta”; por doquier “se juega a los hilitos de oro” en busca de esposa; se ridiculiza a Bartolo o Bartolillo “tocando la flauta”; surgen los “maderos de San Juan”; canta la rana “debajo del agua”; los estudiantes ven “a la Marisola” y, en las noches místicas, los niños evocan a “Santa Margarita carita de luna” o el nene lindo “que le tienden su cama en el toronjil”. Chicos y grandes recuerdan las dilectas estrofas de los romances archivados por la mente criolla y especialmente aquellos a los cuales nos hemos venido refiriendo.

Los cánticos religiosos de la infancia —en especial los de Navidades— vagan, en Chile y en cualquiera otra nación iberoamericana, en análogas versiones de “Vamos pastores”; “Venid pastorcitos”; “Bendita sea tu pureza”, etc. En las coplas infantiles surgen versos de “La rana”; “Doña Tadea”; “Cuchito que mató a su mujer”; “¿Santa Ana porque llora el niño?” y, en las nanas (ejercicios ritmados y cantados) huelgan las repeticiones. En los cantos de cuna impera la secular imposición de las ayas israelitas de España, enseñando a las criaturas el himno nacional judío: “Htikvo” (Esperanza), celosamente conservado en las melodías de los arrullos chilenos, “Duérmete niñito - duérmete por Dios” y “A la rurrapata - que parió la gata”, o de los mexicanos “A la rorro, rorro - y a la rorrorró”, y “Caballito blanco”⁴³. La fibra ibérica asoma asimismo en los cánticos para adormecer, “Señora Santa Ana”; “A la ruru rracá” (mexicano); “Este niño lindo”; en las coplas, “Naranjas y limones” y en el verso “Ya Cristo nació”.

En los cantos aglutinantes, los juegos, los cuentos de nunca acabar, los paliques y mentiras se cruzan versículos de “El barco chiquito” (francés); “Los números retornados”; “El casamiento del piojo y la pulga”; “Los diez perritos”; “Los animales” (del que salió el Ratón Pérez); “El Real y Medio”; “Las Horas”; “Juan Perulero”; “Catita Já”; “La Ronda de San Miguel”; etc., todos ellos tan característicamente españoles, a veces europeos y hasta rusos, —como los ritmados ejercicios de “Mandandirun dirundán”, (de Chile) y el “Matarilé”— rileró (de México).

Es de este modo como las naciones hispanoparlantes exaltan y dignifican

⁴³ Lamentablemente esta afirmación no se apoya en ningún fundamento, lo que habría sido de gran valor para la genealogía de las nanas chilenas.

a la raza en la faz laminar de la vida; sin saber que muchas de esas virtuosas y cándidas expresiones son comunes a toda Europa y, en su más elemental y tierno fervor, a toda humanidad.

La estructura musical.

En referencia a los Cantos Líricos, y con raras excepciones, hay que afirmar que en ellos es el elemento sonoro el que impera, a expensas del contenido literario. Es un variado cúmulo de composiciones, bien definido en su estilo, capaz de incorporar embriones de todos los otros géneros y tendencioso en su morfología musical. Uniformemente divide el texto sonoro en dos partes contrastantes tanto por el ritmo como por la celeridad del movimiento y antes de analizar sus piezas maestras es indispensable considerar los antecedentes de la forma bipartida y sus ramificaciones. Débese también interrumpir el curso de la investigación para describir los instrumentos acompañantes, muchos de ellos factores decisivos de la filiación y del significado de los motivos sentimentales que integran la vena lírica del pueblo ⁴⁴.

Musicalmente hablando las formas bipartidas de la antología chilena —en lo que a folklore se refiere— son el *cuando*, el *aire*, la *tonada*, la *refalosa* y la *sajuriana*; y en cierto modo los *esquinazos*, los *cogollos*, los *pregones* y otras formas simplistas. El Perú y Chile han sido los dos países que han dado mayor preferencia a esa forma binaria en sus composiciones de música. Esta característica puede ser atribuida, a la imposición de la “zamba”, uno de los ritmos afroamericanos más destacados y difundidos, como también sorprendentemente prolíficos; o bien al ejemplo de la “gavota”, de los franceses más bien acogida en América que en Europa, y otros continentes. El coreógrafo Vestris impuso a este baile, del siglo xvii, una forma bipartida en la cual alternaba un tema lento y uno más movido.

En su forma literaria no se destaca el género de la *tonada* chilena, ya que sus cuartetos octosílabos, o algún metro similar, a lo más se complican con algunos versos de estrambote, en son de moraleja; o bien arrastra versos de una estrofa a la otra en la variedad de la *tonada de coleo*. En general, es una versión exclusivamente chilena de la canción universalista y de forma libre. Los argumentos no son afectos a la alegría, ni al hogar, ni al ambiente físico, sino a un difícil clima moral o sea un perenne conflicto en la vida afectiva. Como es de rigor, la narración ocupa las estrofas, alternando con un estribillo de significado baladí pero reticente.

Un mayor significado adquiere la interpretación musical, conformando, por decirlo así, la morfología de este típico cantar de Chile. Los ritmos oscilan entre el 2/4, el 3/4 y como el más importante, un 6/8 que en un movimiento más reposado envuelve en compás y medio, el diseño melódico que

⁴⁴ Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. “Introducción al estudio de la tonada”. Revista Musical Chilena, Año xviii, N° 89, Julio-Septiembre, 1964.

va a desarrollarse. Realizada la cuadratura de 4 o de 8 compases, estalla el estribillo en movimiento contrastante con todo el espíritu y brillo del aire de zamba, danza madre de la progenie folklórica de América Meridional. Acompañada la voz —y el conjunto vocal por excepción— con la guitarra o el arpa, o bien éstas combinadas, divagan en mero acompañamiento de la estrofa, pasando a la exaltación del rasgueo en el estribillo, como un verdadero contraste entre el lánguido son y la viveza del refrán. No es composición para hombres y su lirismo muy femenino, lo atenúan las *cantoras* con una decidida inclinación al falsete. Podría insinuarse que en las otras composiciones bipartidas, se extrema el contraste agójico de las partes, como en la *refalosa* y la *sajuriana*, o lo contrario en el caso del *cuando*, el *aire*, especies que deben ser consideradas más adelante.

Si hemos asimilado a la *tonada* otras formas como los *pregones*, los *esquinazos*, los *cogollos*, es porque ellas exhiben una estructura musical análoga y otro tanto puede decirse del escaso repertorio de cantos burlescos, coplas amoratorias, endechas y aún las *remoliendas* y los *tamboreos* (estas últimas genéricas). Para toda esta promoción se exige una solista, solos coreados o muy raramente el diálogo, más propio de los payadores.

En el aspecto propiamente vocal, y desde los tiempos del Coloniaje, los memorialistas y viajeros repararon en la voz de cabeza, (casi falsete), que emplean las mujeres en los aires vernáculos. Tal peculiaridad, que resalta asimismo en la *zamacueca*, se neutraliza con una actitud bien opuesta en los *troveros* y cantantes del *gay saber*, uniformemente empeñados en exagerar su acento de salmistas, con una gravedad que llega al más alto patetismo en los cantos rituales de las romerías ⁴⁵.

La organografía

Enumerando las formas criollas de mayor imposición literaria y antes de referirse a las que exaltan la danza, es forzoso considerar la organografía. La guitarra, fue impuesta por la fuerza de la tradición, como el instrumento ordinario que debe acompañar el canto y con extensión a todos los géneros. El arpa, sin pedales, de factura criolla, compite en airoas condiciones y aún el mandolín y el laúd. Figuran también entre las cuerdas el *rabel* y el *guitarrrón* y en relativa calidad de acompañante, el acordeón. Son raras las intervenciones, y más bien como elemento concertante de las flautas y la percusión ⁴⁶. La técnica general en el uso de las cuerdas es similar al de toda

⁴⁵ En las aludidas modalidades del canto masculino, hay ahora una clara tendencia al uso de la voz aguda, con el fin de superar el normal bullicio del ambiente, como consta en los archivos del Instituto de Investigaciones Musicales.

⁴⁶ Entre los instrumentos de cuerda, algunos de los cuales parecen citados, el predominio de la guitarra es ostensible, y es el único que demuestra una dispersión nacional. La práctica del acordeón se ha hecho cada vez más frecuente, y en cuanto a los aerófonos, membranófonos eideófonos, el área andina de nuestro folklore ofrece una rica variedad.

América. Preceden al canto y alterna con él un retornelo (ritornello) de punteos y floreos y acompañan las voces con variables y típicos rasgueos. Participan en este juego técnico la guitarra o el arpa (a veces ambas concertando) y en especial los dos característicos instrumentos chilenos ya enunciadados: el *guitarrón* y el *rabel*. Son ellos los dos agentes vernáculos de sonoridad acompañante, sin desdeñar a veces el rango de solistas, pero desgraciadamente han caído en desuso a causa de la decadencia en las actividades de los *puetas* y los *troveros* campesinos.

Como el más interesante debe calificarse el *rabel* que puede provenir de un instrumento pastoril del Medievo español. Tenía una indecisa y tosca forma, asimilándose en algo al laúd y provisto de tres cuerdas que se debían raspar con un rústico arco. Sin embargo, las más valiosas piezas organográficas de este orden que se conservan en Chile no participan de esta técnica sino de aquella del "grouth" de los celtas y su forma se asemeja a la "viola de gamba". En materia de cuerdas frotadas se conoce bien la oposición entre los aportes del oriente representados por el "rebab" árabe, el "rebec" o "giga" ya aclimatado en Occidente y el típico "grouth" que los celtas divulgaron en tierras inglesas. Si algunos ejemplares chilenos del *rabel* participan de la manera árabe, otros se asimilan a la celta, bien caracterizada por su peculiarísima combinación del puente, pasando éste a ser alma al atravesar la primera cubierta y pegarse a la segunda. Una mayor perfección de estos tipos celtas, encontrados en el sur de Chile, indican la imitación, en las "misiones" campestres, de los ejemplares venidos al Nuevo Mundo, hacia los primeros años de la Conquista. Hasta el primer cuarto de nuestra centuria, podía sorprenderse en las puertas de las iglesias rurales a los ciegos portadores ejecutando este instrumento a la manera arcaica, es decir colocándolo sobre las rodillas. Su uso continuó en las capillas de la isla de Chiloé, y aún de Cauquenes, para acompañar los *gozos* y otras cantilenas devotas⁴⁷.

Como un decidido contraste, aparece el "guitarrón", la única pieza sonora de incontrastable creación nacional. Su sólo nombre evoca su forma y sonoridad y si su procedencia peninsular es innegable, su evolución chilena también lo es; hace olvidar los arcaicos y abultados modelos medievales de España. La ejecución con dos dedos maestros y la prodigalidad del metal en el encordado, lo aleja mucho del bordoneo de la guitarra típica o de todos sus innumerables variantes de América. La caja es más ancha y más honda, casi rectangular y sin combas; su clavijero estira 21 cuerdas grandes ya de metal, de tripa, o de entorchado. Los trastes se hacen con cuerdas embutidas y el mástil es mucho más pesado. Complementan la dotación sonora dos pares de cortas cuerdas exteriores de metal, colocadas a ambos lados del brazo, actuando como "diablitos" resonadores que no admiten cejas. La capacidad de sonido de esta pieza organográfica tan complicada es de un encanto irris-

⁴⁷ Véase notas 19 y 25.

tible por su plenitud y multiplicidad, semejando una verdadera orquesta. En la ejecución se usan simultáneamente el punteo y el breve rasgueo o repique-teo. De momento aparece como un "solo" instrumental, y hasta vibrátil, para fundirse luego en un concertante de cuerdas amplificado por el agudo vibrar de los "diablitos". Por ello puede concebirse que el guitarrón llegue a actuar como concertista y concertante. En general una mujer acompañaba al payador o al cantor, como destacando la salmodia, o bien comentándola con airosos retornos o intermedios. Con pena hay que confirmar, así, su desaparición de los campos y de los arrabales; sólo se encuentra en los museos y archivos, luciendo valiosas incrustaciones de metal y nácar ⁴⁸.

Los modelos del arpa campesina y sin pedales son variadísimos: ya pequeños y portátiles para que la ejecutante los toque apoyándolos sobre las rodillas, o más abultados y potentes. Llevan 38 cuerdas de tripa y metal; el tipo más atrayente y caracterizado resulta aquel de la caja casi triangular que enancha desde arriba hacia una base amplísima y chata, que se apoya por dos palillos divergentes en el suelo. El brazo que despliega una graciosa curva, y el delantero son livianísimos. Estas formas típicas tienden a desaparecer ante el modelo universal, siempre sin pedales. Prevalece el arpa como instrumento femenino, todo lo contrario del acordeón, bien señalado como masculino, desde los mediados de la pasada centuria. Se le usa preferentemente en la campiña ya sea "a solo", en conjunto o en carácter de acompañante del canto.

De idéntica importancia es la colaboración de los instrumentos propiamente internacionales. La guitarra —como el elemento más socorrido, tanto de carácter solista o acompañante— lleva la preponderancia y junto con el arpa han pronunciado tipos de figuración —comunes a toda América austral— para disgregar las armonías. Estos sistemas de acompañamiento han pasado —la música de España y de Italia también lo indican— tanto a las versiones de piano como de orquesta. La misión sonora o el uso reiterado en Chile de otros instrumentos como la flauta, el piano y la percusión, no merecen aquí la consideración especial que se les dedicará al ocuparse de la música coreográfica.

La expresión popular.

Una vez conocido y justificado el instrumental castizamente chileno se puede abordar aquel temperamento, aquel alma y aquel régimen armónico, melódico y rítmico que dignifican el arte criollo de los chilenos. De suyo resulta fácilmente perceptible, ya sea por la fórmula usual de las melismas calzando en un método especial de armonización —a base de armonías de tónica, de séptima, de dominante y rara vez de subdominante— o por un característico timbre instrumental. Es el caso de que la textura de la chilenidad criolla,

⁴⁸ Véase nota 19, segunda parte.

en lo que a música atañe, es absolutamente inconfundible, sin que ello quiera decir que se trate de un arte imponente y soberano.

Hay que insistir, una vez más, en la supremacía de la *tonada* y de la *zamacueca*⁴⁹ que consideramos más adelante, pues ambas formas monopolizan la textura musical a que nos venimos refiriendo y se la imponen a la de los otros aires ya mencionados: la *refalosa*, la *sajuriana*⁵⁰, los *esquinazos*, los *cogollos* y los *pregones*. En toda esta familia existe ese color y ese clima peculiares; por causas enigmáticas tienen ellos alcance retrospectivo a los aires tradicionales de Chile: el *cuando* y el *aire*, de rotunda antigüedad⁵¹. Muchas serán las versiones del primero que circulan por toda América, pero ninguna posee la seguridad de factura que se le imprimió en nuestra época pre-republicana, con su uso y con su carácter de emblema. Aunque se le interpretó como baile, hay que convenir que coreográficamente no participa de ninguna modalidad tanto criolla como virtualmente americana. Por otra parte, las versiones del *aire* que van circulando en tierras chilenas, coinciden con las de toda América, sin que se sepa cuál es la más auténticamente española. Tanto esta especie como el *cuando* y mucho antes de la aparición de la *zamacueca*, deben haberse sentido influidas o ejercieron ascendiente y predominio sobre las otras especies típicas chilenas.

En la enumeración renunciamos a considerar ciertos números literario-musicales, de faz lírica, que pueden ser danzados y otros de argumento característico que pudieran engendrar géneros especiales. Obedece este repudio, y volvemos a repetirlo, a la imposición de la textura musical que todo lo uniforma. Todos esos ejemplos, al parecer soberanos por su original contenido literario, deben ingresar a la libre forma de la canción, la más multiforme del repertorio⁵².

No pocas son las obsesionadas tendencias que afectan a las diferentes expresiones populares, extendiéndose con análogas preferencias a todos los géneros. En lo que se refiere a los versos, figuran en primer lugar oposiciones negativas como las que enuncian las interminables versainas: "No habrá torres sin campanas, ni amor que no tenga fin". Otro tanto pasa con la verborrea de apellidos chilenos, bien marcada en la serie: "Los Ureta en Caren, y en el Olivar, Guzmanes; y también en las sucesiones de oficios y profesiones ("En Rancagua fui escribano, y en Codegua, pelloneiro") y las interminables enumeraciones de nombres femeninos usados más bien para rimar⁵³.

⁴⁹ Véase nota 1.

⁵⁰ Véase Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. "Antología del folklore musical chileno". "Danzas". Fascículo Nº 3. Imp. Arancibia, Santiago, 1964.

⁵¹ En Chile tienen plena vigencia entre 1820 y 1840. Véase nota 1.

⁵² Desgraciadamente el autor no da mayores antecedentes acerca de estos posibles géneros.

⁵³ Véase: Lizana, Desiderio. "Cómo se canta la poesía popular". Revista de Folklore Chileno. Tomo IV, entrega I y II. Santiago, Imp. Universitaria, 1912, p. 1-73.

El prurito de plagio⁵⁴ y principalmente en la estrofa inicial, está indicado para las expresiones verbales que acumulan gajes de chilenidad, como ser: "Si es delito el adorarte"; "A naide he querido tanto"; "Ayer pasé por tu puerta"; "Tira, tira carretero"; "Veinticinco limones"; "Mándame quitar la vida"; "De la Cordillera vengo"; "Debajo de un limón verde"; "Cuando salí de mi tierra". Algunos de estos versículos figuran como remanentes de romances españoles o residuos de repertorios extranjeros, pero interpretan a maravilla "estados de alma" bien nuestros.

En las efusiones líricas, con cierta preocupación literaria, y, además de aquellos versos que integran un homenaje, hay que recordar a las *despedidas* que junto con los *cogollos* reclaman un rango honorífico de hondo nacionalismo.

Hace ya medio siglo que entraron en desuso los versos pareados y las octavillas y casi se podría asegurar un grado de decadencia a la estimación del romance, los diálogos de cantos contestados y las letrillas. También se han olvidado las lamentaciones y "ayes" repetidos, las cuartetos glosadas en cuartetos, los cantos de boga (barquillas y barcarolas) y los cantarcillos amatorios con las obsesiones del *juramento* y del *imposible*. Puede darse, por terminado así mismo, el uso tenaz de las expresiones poéticas del trópico, entre las cuales dominaban los términos "negrito", "cubanita", "la patria del cacao", "en La Habana nací yo", etc.; los afroamericanos limeños (cholino) o la sintética quejumbre de los "yaravies" peruanos. Virtualmente olvidado aparece tanto en Chile como Sudamérica el ritmo típico de la Habanera, otrora dominante en los cantos líricos de América Austral⁵⁵.

Uno de los países que en su criollismo más ha repudiado las incorporaciones virtualmente indígenas, es el nuestro. Del araucano sólo ha introducido dos o tres vocablos ya muy desfigurado, como *engaichel*, *quatrili gualley*, *chiguaywey*, más bien usados por su sonoridad que por su significado⁵⁶; y de las modalidades literarias y musicales en las manifestaciones etnográficas de los mapuches, no se ha podido comprobar ni la menor intervención. Esta incompatibilidad sentimental se exhibe vigorosamente en la preocupación de los cantantes criollos de la radiodifusión, preocupados de conseguir ambiente para *corridos* al estilo de aquellos que comienzan: "Los indios cuando bajaban" o "La india le dijo al indio". Estos intérpretes matizan la ejecución de la guitarra con palmoteos en la caja y con un ritmo que precisamente es ajeno y extraño a la percusión araucana.

De procedencia diaguita parece ser el término *liray*, incrustado en nuestra

⁵⁴ Más que de plagio podría hablarse de apropiación de elementos del folklore en su carácter de bien común.

⁵⁵ De todo lo nombrado, sólo la *habanera* pervive en la canción, sobre todo en algunas regiones.

⁵⁶ El uso de términos indígenas, después de desaparecer del folklore cantado, permaneció por algún tiempo en la canción popular.

lirica popular ya amputado del verso antiguo *arle liray* que servía de estribillo en la pasada centuria. Influencias en la instrumentación y determinadas melismas de los diaguitas son evidentes en algunas danzas y rituales del Norte Verde⁵⁷. En las tierras más septentrionales del Norte Grande, dominadas por imposiciones de las razas quechua, aymará y atacameña, es donde más se pone en evidencia este divorcio espiritual⁵⁸. Los cantos y bailes de las romerías regionales no aceptan intervenciones indígenas en lo literario —con la excepción del dialecto *quelequele*⁵⁹; pero sí en lo musical y especialmente en la adopción del sistema pantafónico.

Regionalmente hablando y con relación a las supervivencias de aportes virtualmente hispánicos, hay que ensalzar a las comarcas de caprichosa ubicación geográfica. Como la más rica figura la isla de Chiloé, guardando un buen número de romances castellanos y aires peruanos y argentinos. No menos conservadora resulta la provincia de Ñuble, especialmente en tierras cordilleranas y al oriente de San Carlos y Chillán. Las comarcas colchagüinas, junto con las cercanías de Cauquenes del Maule, aventajan a Aconcagua y a la Metrópoli en esta especialidad.

BIBLIOGRAFIA

- Mendoza, Vicente T. *Lirica infantil de México*. México 1951.
 Baeza, Mario. *Cantares de Chile* (Selección), Santiago, 1949.
 Mendoza, Vicente T. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. México 1952.
 Tangol, Nicasio. *Huipampa* (novela). Santiago, 1944.
 Liscano, Juan. *Folklore y Cultura* (poesía popular venezolana). Caracas 1950.
 Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. *Canciones de Navidad*, Santiago, 1951.
 Lavín, Carlos. *La cueca y la tonada son chilenas*. Rev. Zig-Zag, 7 de Enero de 1944. Santiago.
 Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos Populares Españoles*. Sevilla, 1883.
 Cárcer, Mariano de. *Pregones y pregoneros Sevillanos* en "Anales de la Sociedad Folklórica de México". México 1947. T. vi.
 Arguedas, José María. *La Canción Popular Mestiza en el Perú*, en "La Prensa", 25 de Agosto de 1940. Buenos Aires.
 Lavín, Carlos. *La Musique en Amérique Latine*, en "Le Guide du Concert", París, en los Nos.: 30 de Enero; 5, 12, 19 y 26 de Febrero y 14 y 20 de Marzo de 1925, París.

* * *

⁵⁷ Nuevamente lamentamos que el autor no cimentara sus afirmaciones con datos bibliográficos.

⁵⁸ Más que divorcio, se podría considerar como la pervivencia de elementos aborígenes con mayor fuerza que en el resto del país.

⁵⁹ Del dialecto *quele-quele*, véase: Lavín, Carlos. "La Tirana". Fiesta Ritual de la Provincia de Tarapacá. Revista Musical Chilena, Año vi, N° 37, Santiago, 1950.

CRIOLLISMO LITERARIO Y MUSICAL

Ej. Nº 1

VILLANCICO

Cuando el Ni - ño Dios na - ció Cris - to na - ció, di - jo el
 Es - ta pa - la - bra que - dó y por to - do el mun - do en -
 Por - que can - tan - do nom - bró al Me - si - as Ver - da -
 FINE
 ga - llo. Es - ta pa - la - bra la - la - bó
 te - ro por - que de - cla - ró el mis - te - rio
 de - ro
 por - que al na - cer la nom - bró
 el ga - llo cuan - do can tó.

Ej. Nº 2

HACE TUTO, GUAGUA

a) ♩ = 84
 b) Ha - ce tu - to gua - gua que vie - ne la va - cá
 con la co - la deo - ro y cá - chos de pla - ta.

2

Señor San José,
 ¿por qué llora el niño?
 —Por una manzana
 que se le perdió.

Anda para casa
 yo te daré dos
 una para el niño
 y otra para vos.

Ej. N° 3

MARIDA VIRGEN PERFEUTA



Ma - ri - da Vir - gen per - feu ta yo ven -
 Pa - ra di - ver - tir lo har - ta - zo trai - go el
 go de Pi - chi - de - gua mon - ta - da en mi lin - da
 ra - bel de mi pa - dre y ven - go con mi co -
 ye - gua ca - mi - nan do en li - nea reu - ta.
 ma - dre que can - ta lo más bie - na - zo.

3

*Señora, doña María
 yo vengo de la Angostura
 y al niño Dios le traigo
 estas peritas maura.*

*Para divertirlo hartazo
 traigo el rabel de mi padre
 vengo con una comadre
 que canta lo más bienazo.*

4

VILLANCETE

*Propicio, propicio
 la honra de Dios.
 Virgen Candelaria
 Cuerpo del Señor.*

*Le pido, Señora
 le doy el valor
 déjenos llevarla
 al pie del altar.*

5

JUEGOS Y RONDAS

*Pimpín, sarabín,
 cuchillo e'marfíl;
 que manda la ronda
 que esconda un pié,
 detrás de la puerta
 de San Miguel.
 Amén, papén.*

6

*Enem tene tu,
 cape nane nu;
 ti safé,
 timba la,
 estis tos tus.*

7

VELORIO DEL ANGELITO

Adiós madre ya me voy
a los reinos de los cielos;
suplico quede contenta
y por mi alma haga duelo

(Cuarteta inicial)

Adiós mundo engañador
ya no te acompaño más
quédense todos en paz,
quiero ir a ver al Señor
mi niñez me fue a favor
mi partida es sin reserva;
la concurrencia es consuelo
al pulsar el instrumento,
que sea esto de contento
y por mi alma no hagan duelo.

(4ª décima de glosa)

Al fin, adiós, me despido
ya está la aurora blanqueando;
y los que me están cantando
jamás los pondré en el olvido;
adiós en el otro convido
aunque lejos quedaremos,
tan seguros estaremos
que sea mayor consuelo
espero en Dios que en el cielo
más alegres días veremos.

(décima de despedida)

8

CANTO A LO DIVINO

Toda la gloria está en vela
de este placer tan profundo;
dicen los gozos del mundo
que viva la Noche Buena.
La víspera de este santo
la habíamos de celebrar,
las aves han de gorjear
siendo brutas ignorantes,
que en esta noche fragante
que viva el Señor San Juan.

(décima modelo)

9

CANTO A LO HUMANO

Bastante me has insultado
ya te voy a poner freno
y m'ey pasado de bueno
que tanto t'e'soportado.
Como me viste curado
ya me agarras a sermones
soy yo el de los pantalones,
por tal debes callarte;
y, ahora para probarte
toma este par de trompones.

(décima modelo)

10

GOZO

Salve, Reina y Madre
Del mundo esperanza
Arca de Alianza
Entre el hombre y Dios.

Dios os eligió
por tanta belleza.
Candor y pureza
madre del amor.

Ej. N° 4

SALVE CHILOTA

Lento y Solemne

Solo Coro

Dios te Sal - ve Rei - nay Ma - dre de mi - se - ri - cor -
 di - a, Vi - da, dul - zu - ra yes - pe - ran - za nues - tra.
 Di - os te sal - ve, a tí lla - ma - mos, los des - te -
 rra - dos hi - jos de E - va. A tí sus - pi - ra - mos, gi - mien -
 doy llo - ran - do. En es - te va - lle de lá - gri -
 mas, E - a, pues Se - ño - ra, A - bo - ga - da mues - tra,
 vuel - ve a nos - o - tros e - sos tus o - jos mi - se - ri - cor -
 dio - sos. Y des - pués des - te des - tie - rro mues - tra - nos
 a Je - sús, fru - to ben - di - to de tu vien - tre
 ¡Oh cle - men - tí - si - ma! ¡Oh pi - a - do - sa! ¡Oh, dul - ce Vir - gen Ma -
 ri - a! Ru - e - ga por nos San - ta Ma - dre de Di - os,
 Pa - ra que sea - mos dig - nos de al - can - zar las pro - me - sas de
 Je - su - cris - to. ¡A - mén, Je - sús! ¡Ma - ri - ay Jo - sé!

12

CLAVELITO COLORAO

No Juan, el de los quillayes'
era enamoraazo
y por botarse a templao
la dieron de garrotazo'.

Toma por pillo
y me gustó
toma chiquillo
y se amoló.

Las chiquilla' e la aldea
le hacían la jugarreta
lo convidaban y s'iban,
a los paseos en carreta.

Toma por pillo
etc.

Para reirse a su costa
lo invitaban a la'trilla'
cada una con su lacho
iban toda' las chiquilla'

Toma por pillo
etc.

Un día que se escondió
en la cocina e ño Luna
lo pillaron y le dieron
una paliza perruna.

Toma por pillo
etc.

Señore' y señorita'
clavelito colorao
yo canté' ya lo' versito
del lacho más desgraciado.

Toma por pillo
etc.

16

REMOLIENDA

Vamos remoliendo, hijitos,
que el infierno se ha vuelto agua,
los diablos se han vuelto pejes
y los condenados taguas.

(Cuarteta modelo)

13

LA CULEBRA EN EL ESPINO

(canción femenina)

La culebra en el espino
se enrosca y desaparece
la mujer que engaña a un hombre
una corona merece.

Los hombres son el maldito
parientes del alacrán
que cuando se ven queridos
paran la cola y se van.

Y cuando uno sale bueno
hay que estar ya bien alerta
pues apenas ve una falda
se va siguiendo la pista.

Hay que estudiar la manera
de saberlo conservar
pues sólo al ojo del ama
se le puede sujetar.

14

TE ESTOY QUERIENDO

(canción masculina)

Siento que te estoy queriendo
más de lo que yo quisiera
que tú no me correspondes
horrible y terrible fuera.

horrible y terrible fuera
que a tanto amor y constancia
le pague la indiferencia
de una china zandunguera.

de una china zandunguera
que mate con sus miradas
y lo ponga a uno tonto
si se pone zalamera.

quiero dejarte y no puedo
quiero tu imagen borrar
pero te llevo en el alma
y no te puedo olvidar.

Ej. N° 5

ESQUINAZO HORARIO



ESQUINAZO

*Despierta prenda adorada
 y disimula mi ahinco
 ábreme la puerta cielo
 mira que ya son las cinco.*

15

PREGON

(estrofas y estribillo)

*Un esterero buen mozo
 por la calle iba cantando
 y al pasar iba gritando
 "Esterá p'al estírao vendo".*

*Quién lo veía, decía,
 "Es don Juan el esterero
 que viene por su dinero
 de la esterita de ayer".*

*Casi todas las mañanas
 el esterero pasaba
 y en una puerta de calle
 siempre lo mismo gritaba.*

*Quién lo veía, decía,
 etc.*

18

COGOLLOS

*Mi señor don fulanito
 cogollo e'zapallo tierno;
 muchas memorias le manda
 el capataz del infierno.*

*Mi querida fulanita
 cogollito de aleli
 cuando de aquí me separe
 acuérdesese de mí.*

*Que viva el señor don fulano
 fragante malva de olor,
 hermosura de cupido
 atractivo de mi amor.
 (tres cuartetas)*

19

PARABIEN

*El paire y la maire tienen
gran regocijo y consuelo
de ver sus hijos casados
vivan ángeles del cielo.*

(estrofa)

*Vivan novios y pairinos
clavelitos florecidos
Viva toda la compañía
vivan los novios queridos.*

(despedida)

21

CORRIDO

*Quién te empaña
quién te empaña
Carmelita lo engaichel
cuyana de Cuyadipe
de Cuyadipe a Tupey.*

*Arranca patito,
arranca monoy,
quatrúti gualay.*

(una estrofa)

22

LOS HABLANTES

(Canción burlesca)

*Si un jóven llega a una casa
a onde hay niñas solteras
luego dicen los "hablantes"
éste de balde no llega.*

*Si se recuesta en la cama
por enfermo trasnochado
luego dicen los "hablantes"
ya viven como casados.*

*Si la ven con buena ropa
que su plata le ha costado
luego dicen los "hablantes"
su "querido" se la ha dado.*

20

ARRULLO

*Duérmete niñoito
duérmete, por Dios
por los capachitos
de San Juan de Dios.*

*A la rurrupata
que parió la gata
cinco borriquitos
y una garrapata.*

23

EL BORRACHIN

(Copla de taberna)

*Un hombre porque anda pobre
no puede tomar un cacho
porque al tiritio la gente
le grita que es un borracho.*

(estrofa)

*Como que me voy
como que me caigo
Ay mamita i
la chispa que traigo*

(estribillo)

26

DESPEDIDAS

*Para toda la compañía
estrellita sobre el mar
téngame Ud. en su memoria
que yo no l'ay de olvidar
soy constante en la mar
a mi corazón le doy
y si algún día me voy
para un amargo retiro
yo le mandaré un suspiro
para que sepa onde estoy.*

(décima final)

Ej. Nº 6

LAS ENVIDIOSAS

Tonada

$\text{♩} = 84$

1ª voz

2ª voz

Un

jo - ven llegau - na ca - sa don - de hay ni - ñas sol - te - ras, Un

jo - ven llegau - na ca - sa, don - de hay ni - ñas sol - te - ras - Ahí

di - cen las en - vi - dio - sas es - ca - sí no más no lle - ga. Ahí

di - cen las en - vi - dio - sas, es - ta - sí no más no lle - ga. Este a -

si no - más no lle - ga.

INTERLUDIO DE RABEL

etc.

24

Ej. Nº 7

PERICO
(Canturria del Presidio)



PERICO

(Canturria del presidio)

*Allá dentro de la mar
suspiraba un hombre pobre
y en el suspiro decía:
"sáquele el jugo a los cuarenta cobre".*

*Allá dentro de la mar,
suspiraba una alpargata
y en el suspiro decía:
(verso no reproducible)*

25

PAYADA

*Señores, pido el permiso
para echar una payada
si este gesto les agrada;
y yo tengo un triste aviso
en la tierra donde vivo;
y aquí donde, pues, me ven,
debo ser yo aquí, quien
cante las glorias pasadas,
d'esta Virgen recordada
Santa Rosa'e Pelequén.
(una estrofa)*

27

ROMANCILLO

*El Diablo nació en Mincha
En Choapa se hizo minero
En Chalaco perdió el poncho
Y en Carén dejó el sombrero.*

*En el Papudo lo halló
San Pedro tomando baños
Y de un puntapié lo echó
A cama por todo un año.*

*El Diablo murió en Petorca
En la Ligua lo enterraron
En Quillota le hacen honras
Y en el Puerto a cabo de año.
(Fragmento)*

PROCEDENCIA DE LOS EJEMPLOS

1. Islón (Coquimbo); 2. Vicuña (Coquimbo); 3. Las Condes (Santiago); 4. Copiapó (Atacama); 5. Santiago; 6. Santiago; 7. San Carlos (Ñuble); 8. El autor en sus originales no indica la procedencia. (N. de R.); 9. Barrancas (Santiago); 10. Arica (Tarapacá); 11. Chacao (Chiloé); 12. Puente Alto (Santiago); 13. Rancagua (O'Higgins); 14. Chillán (Ñuble); 15. Santa Cruz (Curicó); 16. Renca (Santiago); 17. Requínoa (Colchagua); 18. Parral (Cauquenes); 19. Alhué (Santiago); 20. Santiago; 21. Cocharcas (Ñuble); 22. San Fabián de Alico (Ñuble); 23. Valparaíso; 24. Valdivia; 25. Malloa (Colchagua); 26. Ranchillo (Ñuble); 27. Petorca (Aconcagua).

Romerías chilenas

por Carlos Lavín

Una de las más fervorosas y originales instituciones votivas ofrece Chile con el itinerario de sus peregrinaciones. Si aparecen éstas menos desarrolladas que las de Perú y Bolivia o las de México, distingúense, en cambio, con más variables y mudadizas ceremonias y ritos. Más de un centenar de festividades, casi todas adscritas a los homenajes y veneraciones patronales, señalan matices, muy divergentes, del maridaje o la burda mezcla de las tradiciones hispánicas y las indígenas, a través del desarrollo de cuatro siglos.

Todas las razas autóctonas acusan influencias en el ritual hasta integrar un muestrario etnológico, bastardeado considerablemente en las regiones centrales por el embate del progreso material y mantenido casi incólume en los extremos del suelo nacional. Músicas, bailes, trajes y disfraces, y los propios actos votivos, van acusando, en cada latitud, el "substratum" étnico, ostensiblemente marcado por la impronta de la Conquista y de la civilización ibéricas.

Escenas escogidas al azar recuerdan ese culto de los ídolos por medio de la danza en que, desde la prehistoria, se han venido empeñando los pueblos primitivos, muchas veces acoplado o influenciado con exterioridades, verdaderamente documentarias, de los ritos hispánicos que aún persisten intactos en la Península.

Confrontando las estampas obtenidas de estos actos rituales en Chile, México, Perú o España, resultan ellas muchas veces idénticas. Rasgos típicos en el indumento, pormenores de la escenografía y otros aspectos indican análogas exterioridades muy propias de los actos que aún se realizan en el Viejo y en el Nuevo Mundo. Las similitudes entre la *Danza de los Concheros* de San Miguel de Allende (México) ¹ con los ritos de Andacollo (Chile) ² y las de las *Móndidas* de San Pedro Manrique (Soria, España); así como imitaciones de disfraces en los bailes rituales hispánicos de la *Fuente del Penado* (Fuencaliente, España); o bien de la *Alberca* y *Fuente del Césped* del mismo país ³, corresponden con los de la *Candelaria* de Copiapó (Chile) ⁴ y tantos

¹ Véase: Fernández, Justino; Mendoza, Vicente T.; y Rodríguez Luna, Antonio. "Danzas de Concheros en San Miguel de Allende". Fondo de Cultura Económica. México, 1941. (Notas: Todas ellas se deben a R. Barros y M. Dannemann).

² Véase: Latcham, Ricardo E. "La fiesta de Andacollo y sus danzas". Revista de la Soc. de Folklore Chileno, Tomo 1, entrega v, Santiago, 1910.

³ Para todas estas fiestas hispanas, véase Caro Baroja, Julio. "Los pueblos de España". Ed. Barna, Barcelona, 1946.

⁴ Véase: Lavín, Carlos. "Las danzas rituales de la Candelaria". Revista Musical Chilena, Año v, N° 34. Santiago, Junio-Julio, 1949.

otros ejemplos. Con raigambre atribuible o al blanco o al indio siguen "ejerciendo" en todas esas ceremonias las cohortes de danzantes, los cuerpos de ejecutantes, los grupos de cantantes, en desfiles, rondas y rogativas que con significado ancestral han llegado a alinearse en una clasificación propiamente chilena.

Todas estas romerías pueden provenir de motivos relacionados con la fe, pero la realización logra acumular elementos sociales y raciales bien distintos y al mismo tiempo transmontar situaciones cronológicas bien disímiles. Así no se podría encontrar analogías entre la romería chilena de la colectividad española que se realiza (24 de Abril) en la *Rinconada de Silva* (Aconcagua), con el peregrinaje urbano de la *Virgen de las Cuarenta Horas* en Limache (provincia de Valparaíso), o con la afluencia de *promesantes* a *Almirante Latorre* (en loor de Santa Teresita) en las desoladas montañas de la provincia de Coquimbo, o con el festival verdaderamente cosmopolita, honrando a Nuestra Señora de Guadalupe, en las sierras de *Ayquina* (provincia de Antofagasta); o, aún, con la fiesta magna de *Andacollo* o con la procesión flotante de *San Pedro*, en la caleta vecina a Valparaíso⁵. En compensación a ese heterogéneo desarrollo es fácil situar en nuestro suelo verdaderos focos de peregrinaje.

Otro de los aspectos más atrayentes y originales de la vida piadosa de nuestras clases humildes la imponen los romeros chilenos con los santos y vírgenes caminantes, al ser transportados en procesión, de un pueblo a otro, dejándolos algunos días "en depósito" o en custodia, en las iglesucas que practican el intercambio. Recorren las imágenes grandes distancias, ya sea a través de los inhóspitos desiertos del norte o de las tupidas selvas sureñas. No son solamente translaciones sino principalmente "encuentros", de Virgen con Virgen, en las fiestas patronales. De Mamiña a Macaya, de Pica a Matilla (Tarapacá), de Ayquina a Caspana (Antofagasta) pueden divisarse desde el aire, y cual una serpentina, los cortejos de fieles encabezados por el anda, cruzando desiertos con intento de voto y penitencia. En el extremo sur pasa lo propio en la espesa selva del confín austral de la provincia de Llanquihue; la estatua de Nuestra Señora del Rosario de Maullín es llevada en peregrinaje varias veces al año⁶.

No pudiendo hablar de liturgia sino más bien de ceremonial en lo que atañe al orden y forma establecidos por los congregantes para celebrar estos actos votivos, debemos admirar las múltiples organizaciones chilenas. Descendientes éstas de la tradición ibérica en la cual dominan las hermandades

⁵ Nos consta la vigencia de estas festividades, con excepción de la realizada en Almirante Latorre. Véase: Lavín, Carlos. "La Virgen de las Cuarenta Horas". Revista Margarita, Santiago, 16 de Julio de 1949.

⁶ Son frecuentes las procesiones con imágenes viajeras a lo largo de todo el territorio. Véase: Barros, Raquel y Dannemann, Manuel, "La Ruta de la Virgen de Palo Colorado". Separata de la Revista Musical Chilena, N° 13 de la Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Santiago, 1966.

y cofradías, vigiladas por los *mayordomos* y *hermanos mayores*, ofrecen, sin embargo, jerarquías y cometidos diversos que sugieren reglamentos por demás singulares.

Es una convención privativa de todo el norte chileno denominar *bailes* a las cohortes y hermandades, en razón de su capacidad coreográfica. Rige sus actos y actúa de instructor el *caporal* o jefe de baile, para supeditarse todos, al ejemplo de la romería de Andacollo, al *cacique*, casi siempre vitalicio. Decorativamente dirige cada cohorte un *corrector*, llevando una espada envuelta en cintas y ramilletes.

En general estas falanges o comparsas han tenido nacimiento en el voto de un católico que *levantó* el altar en un acto recordatorio (difunto, enfermedad y mejoría, etc.) y reunió un grupo de fieles para formar una *hermandad*. En esta misma línea jerárquica quedan las *instituciones* o sea los conjuntos que ostentan características de grupo y rasgos determinantes de su cohesión. Es la influencia peruana y boliviana lo que da variedad a las *instituciones*, con ordenanzas seculares muy teñidas de indigenismo, y por lo mismo mediocrementemente imitadas en tierras chilenas⁷. *Chunchos*, *cuyacas* (hermandades femeninas), *morenos*, *pampinos*, *chinos*, *llameras*, *cambas* y un medio centenar de designaciones⁸ distinguen el personal congregado y determinan el patrón de sus vestimentas, la especialidad de sus disfraces⁹, el estilo de sus danzas y sus preferencias instrumentales, con una tendencia uniforme a todo el ambiente norteño. Muy propensa a simplificarse se muestra ésta a medida que avanza hacia el sur y se cristaliza en la romería de *Andacollo* con sólo tres jerarquías y una organización inconvencional¹⁰.

Referencia de esta festividad coquimbana se tiene desde el año 1596, época en que actuaban los cuadros danzantes llamados *chinos*. Hacia 1752 aparecieron los *turbantes* y en 1798 los *danzantes*, con categorías bien definidas y cometidos diversos, que al ser precisadas por una de estas instituciones, pueden multiplicarla en muchos *bailes* (falanges) del mismo rito y finalidades. Avanzando hacia la provincia de Aconcagua dejan estas hermandades de acatar ese protocolo, prevaleciendo únicamente la divisa institucional de los *chinos*, aún más inconocible y descolorida en las provincias de Valparaíso, Santiago, O'Higgins y Colchagua, para desaparecer y olvidarse en la zona

⁷ Estimamos más conveniente hablar de continuidad etnográfica y folklórica de la cultura Andina, por tratarse de un fenómeno que concierne por igual a países delimitados recientemente por razones políticas, entre los que ocupa un papel importante, también, la actual Argentina.

⁸ Casi en su totalidad estas *cofradías* se mantienen vigentes y con las mismas denominaciones. En la celebración de la fiesta de La Tirana de este año, participaron sesenta bailes, agrupados en nueve grupos básicos.

⁹ Resulta arbitrario calificar de disfraz a la indumentaria de los *promesantes*, por cuanto ésta se identifica con las acciones de su portador, de lo que se desprende una conducta particular, incluso consolidada por la bendición del vestuario.

¹⁰ Véase nota N° 2.

del Maule¹¹. Allende este río, y en tierras sureñas, los ritos se transforman, casi hasta su extinción, transformándose en meras acumulaciones de devotos empeñados en cumplir sus deberes religiosos¹². A causa de la ausencia de los oficiantes adscritos a estos ritos paganos tan arraigados en el norte del país, las romerías cercanas a la Metrópoli llegan a perder muchas características propiamente folklóricas. *Santa Rosa de Pelequén* (provincia de Colchagua) y *San Sebastián de Yumbel* (provincia de Concepción)¹³ representan las regulares peregrinaciones católicas, relegando el aspecto costumbrista a la presencia de bardos campesinos, adivinas y mercachifles que amenizan las concurrencias a estos actos piadosos. Hacia el Archipiélago de Chiloé vuelven a presentarse rasgos propiamente folklóricos, especialmente en las concentraciones marítimas, algunas de las cuales se clasifican como auténticas procesiones flotantes¹⁴.

La organización de los *promeseros*, principalmente en los fieles y penitentes, y en todo lo que se refiere a la asistencia, translación y manutención, es muy variable en las diversas latitudes. Hay algunas afluencias como las de *La Tirana* y *Andacollo* en las cuales los concurrentes se reúnen a su arbitrio y contribuyen en forma estrictamente personal, pero en el extremo norte las condiciones son diversas. En Tarapacá rige la asistencia de los fieles, la corporación social de los *alféreces* (de ambos sexos), convocando a las más representativas personalidades de la empresa y el *Presidente* de esta institución se entiende directamente con las autoridades religiosas en lo que atañe al socorro de los promesantes. Este auxilio queda confiado más al sur a los directores de los *bailes*, al *Cacique*, a los *Caporales*, al *Primero* y *Segundo Alféreces* y a los *Tambores Mayores*. En el confín sureño el escalafón tiende a complicarse con diferentes autoridades. Hay una cofradía de seglares denominada *Cabildo* y se conocen como cargos *El Supremo*, *El Gobernador*, *Primer* y *Segundo Alcaldes*, *Ayudantes*, *La Suprema* y las *Princesas*; y como los más vinculados con los ritos *El Fiscal* y el *Alcalde*¹⁵.

¹¹ En nuestros días, sólo hasta las provincias de Aconcagua, Valparaíso y Santiago se conserva la intervención de *chinos*, compuestos por un único tipo de bailarines que ejecutan en flautas monófonas acompañadas de percusión.

¹² Al sur de la provincia de Santiago, por lo que sabemos, desaparecen los bailes rituales, pero el folklore musical y el que rige la organización se evidencia en la tan difundida fiesta de la *Cruz de Mayo*, principalmente en la provincia de Concepción y en las *Fiestas de Cabildo*, en Chiloé.

¹³ Véase: G. D. "Santa Rosa de Pelequén". Revista en Viaje. Año xvi, Nº 311, Santiago, Septiembre 1959. Y Muñoz Olave, Reinaldo. "El Santuario de San Sebastián de Yumbel". Imp. Claret, Santiago, 1927.

¹⁴ Dadas las condiciones geográficas, se trata más bien de afluencias náuticas de los fieles al lugar de celebración.

¹⁵ Véase: Uribe Echevarría, Juan. "La Tirana". Apartado de la Revista Mapocho, Nº 2, Santiago, 1963. Uribe Echevarría, Juan. "Contrapunto de Alféreces en la provincia de Valparaíso". Edición de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958. Vázquez de Acuña, Isidoro. "Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana". Centro Antropológico de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, 1956.

Tomando las *Romerías de Andacollo*, de *La Tirana* y de *San Fernando de Copiapó*, como los tres actos rituales más representativos, podemos destacar diversas facetas que implican repertorios distintos y la nomenclatura de los números del programa señala las actuaciones del grupo. En la fecha patronal, aún en su víspera, se inician diversas actuaciones; los toques de diana y marchas ejecutadas por los grupos instrumentales despiertan a los fatigados peregrinos. Una vez reunidos todos los oficiantes comienzan los ritos con tres *Dentradas al templo* (entradas), un *Cántico de adoración* ante el altar mayor, un *Saludo* y una *Despedida*, una *Retirada* y una serie de himnos y cantos de *Buenos Días*. Acto primordial es la Venia del Cacique para dar comienzo a la celebración con el *avance* de las falanges danzantes, como asimismo para formular en los postreros momentos la *Despedida del Santuario*. Alternando con otros números de danza y música se suceden los actos individuales, como ser las muestras de expiación y penitencia, las promesas, las preces, los agradecimientos y ofrendas, las quejas y reclamos, los votos solemnes y la constante presentación de penitentes por los caporales.

En el contenido coreográfico reside la mayor originalidad de estos concursos, aunque la ausencia de reglas y regulaciones previas no logra, en cada caso, infringir el ancestral orden establecido¹⁶. En el aspecto visio-auditivo de los ejercicios reside el punto saliente y los rasgos determinantes del voto. Las filas de danzarines promueven avances o retrocesos modulados con una lentitud estudiada que se disgrega en efectos de balance y ondulación de la más rigurosa uniformidad y disciplina individual y confirmando la absoluta fusión del cariz visual y el efecto auditivo. Con sus tambores y *flautones* imponen los *ragidos* característicos que no corresponden a ningún género musical del arte culto. Esta mezcla óptica y acústica se exagera en las alteraciones, en las mudanzas, en los esguinces, en las genuflexiones, en los saludos, en las *paradas*, en los saltos y en los inconcebibles alardes de flexibilidad; correspondiendo a la polirritmia impetuosa e implacable del tamborileo.

Prevalece, sin embargo, la medida binaria, simple y compuesta, alterada a veces y burlada por los desapacibles alaridos, bufidos y vagidos del instrumental de soplo. Es un concertante monstruo del más arrobador efecto, en el cual los componentes de las ondulantes columnas, sin perder el juego colectivo, parecen sumidos en un sueño hipnótico y como si todos y cada uno estuvieran transfigurados por la creencia y la fe cristianas.

Confundidos con los oficiantes, actúan los instrumentistas, en agrupaciones variables, pero dando especial preferencia al soplo y al parche. Imponiéndose más a la multitud se prodigan las comparsas de *diablos* o *diablillos* exhibiendo los más estrafalarios disfraces y alternando permanentemente con sus mofas, burlas y bailettes, el desenvolvimiento de los ejercicios y las preces. Por momentos pasan a ocupar esos mismos toda la atención, representando

¹⁶ Desde 1965 existe la Federación de Bailes en la festividad de *La Tirana*.

fragmentos de las *logas* medievales que impusieron los Conquistadores en reemplazo de los aparatosos misterios y, por ello, el secular "sketch" de la lucha de moros y cristianos revive a través de toda América.

Una inconcebible promiscuidad de instrumentos universales y precolombinos se hace notar en los conjuntos del Extremo Norte. Desde la banda de instrumentos de bronce hasta el grupo de pitos y tambores, toda una variedad organográfica impide las clasificaciones. Hacia la provincia de Atacama la simplificación es evidente, dominando el instrumental de los *chinos*, a base de *flautones* que emiten sólo dos sonidos y tambores diversos. En el centro y sur del país la más abigarrada organografía ofrece un irrisorio concurso a los ejercicios y ritos, restando así el mayor atractivo a las procesiones y actos de conjunto. En todo el territorio rige el tono responsorial para los cantos y promesas. Las formas corales, usadas esporádicamente en el Septentrión, pierden en el Valle Central toda calidad folklórica, adaptándose rigurosamente al repertorio universal; pero, en tierras sureñas, recobran originalidad en los cantos chilotes.

En los actos rituales de este archipiélago prestan un lucido concurso a la fiesta las ofrendas de flores y el tiro a foguero; y antes de la procesión, grupos de la mayoría de los fieles se reúnen alrededor de mesas bien servidas con los platos y frutos nacionales.

La increíble diversidad de los disfraces y uniformes de los oficiantes en el cuadro general de estos rituales queda confinada a las provincias del norte, para desaparecer en Aconcagua y todo el sur, restando a las reuniones el atractivo folklórico más evidente.

Una referencia especial merece la disciplina que rige todas estas concentraciones. Devotos, penitentes y oficiantes imponen sus ritos y reglas con un sentido claro y preciso de su responsabilidad y con el dominio y buen uso de sus prerrogativas quieren prepararse a la virtud y elevar los espíritus.

Solamente una nómina detallada de las peregrinaciones chilenas podría dar una idea de sus variadas formas y de su desarrollo tradicional. Si los sitios de peregrinaje alcanzan al centenar, las aldehuelas y campamentos (minas, salitreras, fábricas) que mantienen hermandades y *bailes* organizados doblan ese número y su diversidad resulta como las formas del culto y el proteiforme desarrollo de sus cantos rituales.

Hay comarcas y zonas de atracción para estos festivales muchas veces confundidas con las celebraciones ya reseñadas, especialmente las *fiestas de la cruz* de las provincias centrales, a cuyo lucimiento también concurren los *bailes* y *cofradías*. Son regiones preferidas para las peregrinaciones, los valles de Arica y Tarapacá, los oasis del desierto y como la sede de las más fervorosas concentraciones, la red de los valles coquimbanos, especialmente los de Elqui y Limarí. Estas rutas de expiación vuelven a estrecharse en las cinco islas grandes que hacen frente, en Chiloé, al puerto de Castro, pero, acogiendo de diverso modo a los devotos.

En las inmediaciones de la Metrópoli persisten algunos cultos desvirtuados por el cosmopolitanismo y convertidos en procesiones de barriada, pese a su sede y exterioridades enteramente campesinas. Puede ser el modelo de un verdadero despojo de la alegórica imposición del pasado, la parroquial convocación de la Virgen de las Mercedes de la Isla de Maipo (provincia de Santiago), con un desfile de músicos de feria anunciando el cortejo de vehículos motorizados que en otras épocas del año, sirve de atractivo y en las inmediaciones, a las romerías del Niño Dios de Malloco y a Nuestra Señora del Rosario de Valdivia de Paine.

BIBLIOGRAFIA

- Caro Baroja, F. *Los pueblos de España*. Barcelona, 1946.
- Deffontaines, Pierre. *Geographie et religions*. París, 1948.
- Lavín, Carlos. *La Procession sur les flots* (Extrait de la "Revue de l'Amérique Latine", de 1º Julio 1928, París, 1928.
- Kisch, Egon Erwin. *Descubrimiento de México* (Peregrinaciones). México, 1944.
- Housse, Rafael E. *Los hijos del Sol* (Romerías), Santiago, 1945.
- Lavín, Carlos. *Un itinerario fantástico en el territorio nacional*. Revista Antártida, Noviembre-Diciembre 1945, Santiago.
- Rivera S., Amadeo E. *La Feria de Octubre en Ayacucho* (Romerías), Revista "Folklore", Nº 27-28, Lima, Perú, 1952.
- Dávila Alvarez, Everto. *La fiesta de Jauja - Yauyos* (Romerías), en "Folklore", Nº 29, Octubre de 1952, Lima, Perú.
- Torre, Matilde de la. *Ritos procesionales y cortejos y ofrendas votivas*. En Anuario de la Sociedad Folklórica de México, 1941. Tomo III, México, 1942.
- Cáceres Freyre, Julián R. *El culto idolátrico del Señor de la Peña*. Buenos Aires, 1949.
- Lavín, Carlos. *Danzas rituales de Chile*, Revista Zig-Zag, 26 de Enero de 1948, Santiago.

*La música de los Araucanos*¹

por *Carlos Lavín*

A comienzos del siglo xv, cuando el Inca Tupac Yupanqui deseó extender sus conquistas hacia el Sur, más allá de las tierras de Collas, no encontró mayor resistencia en ese largo valle que ahora ocupa la República de Chile, entre la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico, pero al llegar al río Maule, el gran conquistador fue bruscamente detenido por una horda salvaje y arisca que aceptó el combate y lo derrotó.

Esta raza guerrera que venció los ejércitos del todo poderoso Imperio de los Incas fue la de los Araucanos, quienes habitaban el extremo austral del actual territorio de la República de Chile, comarcas paradisíacas y maravillosas, con sus selvas vírgenes, inmensos ríos, encantadores lagos azules y altos volcanes nevados. Es el territorio que ahora se denomina la Suiza chilena.

Los araucanos poseen un tipo físico similar al de las otras razas indígenas de América; pero su desarrollo cultural era, en aquella época, diferente al de los Incas. No eran colectivistas como éstos últimos sino que se regían por un sistema político feudal, dirigido por los caciques y los mocetones (capitanes). En continua lucha contra sus vecinos habían extendido su dominio hasta el Océano Atlántico.

Cuando llegaron los conquistadores españoles en el siglo xvi, los araucanos eran los amos del territorio que se encuentra entre el Bío-Bío y el Lago Llanquihue. De inmediato detuvieron a los europeos en el Bío-Bío y tomaron prisionero al valiente conquistador Pedro de Valdivia y a todo su ejército. Pero frente a los imponentes ejércitos de Hurtado de Mendoza se vieron obligados a replegarse y, desde ese momento, combatieron por su independencia durante tres siglos. Mezclados en la actualidad a la población chilena, continúan siendo un centenar de miles.

Frente a los Incas, los araucanos se perfilaban como salvajes; ignoraban la cerámica, la escultura, la orfebrería y la arquitectura, pero practicaban la danza y la música.

El célebre viajero francés Frézier, quien relató su viaje por la costa occidental de América del Sur, visitó a los araucanos en el siglo xvii; describió sus costumbres y, al referirse a sus manifestaciones artísticas, citó un trozo musical.

¹ Reproducimos este artículo publicado en "La Revue Musicale" de París, Año xvi, Nº 5, 1º de Marzo de 1925, tanto por su interés histórico para nosotros hoy día como por tratarse del único artículo de autor chileno publicado en esa Revista. Es la primera vez que se traduce al castellano. (Nota de la Redacción).

Ej. 1



Estas manifestaciones artísticas tienen que haber sido realmente interesantes para que él las estudiase con tanto detenimiento.

Los conquistadores europeos siempre le rindieron homenaje al patriotismo y enorme valentía de este pueblo. Algunos guerreros castellanos muy cultos describieron las hazañas guerreras de los araucanos. Sus actos de bravura son el tema de dos epopeyas muy conocidas en los países de lengua hispana: "*La Araucana*" de Alonso de Ercilla y *Arauco Domado* de Félix de Ona.

Las aptitudes estéticas de este pueblo, no obstante, no fueron estudiadas con la misma detención que sus proezas guerreras y es sólo a fines del siglo pasado que los eruditos e historiadores chilenos iniciaron la investigación de su folklore. Los musicógrafos Félix José de Augusta, Humberto Allende y Pedro Pablo Traversari recogieron y comentaron los cantos indígenas y hasta hubo un compositor chileno, Remigio Acevedo, quien hizo uso de motivos araucanos en sus obras líricas. Actualmente los compositores chilenos se están preocupando seriamente de la creación de una escuela nacional que se basaría en las tradiciones del arte musical autóctono.

En 1917 las principales ciudades de Chile fueron visitadas por un conjunto de treinta y cinco araucanos de ambos sexos, bajo la dirección de Manuel Aburto Panguilef. Estos artistas indígenas cantaban, tocaban, parodiaban y danzaban curiosas escenas: el *Guillatún* (escenas de fiesta y regocijo) y el *Machitún* (rito primitivo para alejar a los malos espíritus); las principales solemnidades de la liturgia indígena.

Los araucanos casi siempre bailan y cantan simultáneamente, acompañándose con diversos instrumentos. Tienen danzas para las escenas de amor y de dolor, para los juegos, las bodas, los trabajos agrícolas, etc.; aunque la danza es principalmente un rito sagrado y funerario. Citaremos el *nihuín*, el *curatem*, el *choiqueprun*, el *nuín* y la clásica danza del *Kunquen*. Algunas de estas escenas coreográficas son tranquilas y monótonas, pero otras tienen características extraordinariamente primitivas y extrañas.

Cultivan la música instrumental y vocal. Las canciones pueden ser un solo con acompañamiento de un instrumento o bien coros al unísono con acompañamiento orquestal. Se destacan los géneros *llamekan*, *neneulun* y los cantos de los *machis* (brujos).

Las dos melodías que transcribimos fueron recogidas y anotadas en la región misma por el misionero Félix José de Augusta. El canto de los Machi es siempre la variación de un tema único; las palabras tienen por finalidad consolar o reconfortar a los enfermos.

Canto del Machi (Brujo)

Ej. 2



El canto guerrero es un himno a Maripillán, divinidad victoriosa de los españoles (winkas); es un lamento desolado contra las crueldades de los europeos.

Canto guerrero

Ej. 3 MUY MOVIDO



Los principales instrumentos son la *trutruka* (una boquilla sonora y un largo portavoz entre 2 y 6 metros de largo que se apoya en el suelo; el *kulkul* (especie de corno); el *pifilka* (pífano de madera, piedra o hueso); el *lolkin* (trompeta) y el *troltrol* (clarín).

Melodía de Trutruka

Ej. 4

*Melodía Instrumental*

Ej. 5



Aunque existen diversas variedades de instrumentos de viento, los araucanos sólo tienen un instrumento de cuerdas; una especie de violín, muy primitivo, de dos cuerdas de crin, que se llama *kinkekahue*. La percusión está representada por las diversas variedades de *kultruns* que se asemejan a los timbales y al tambor mayor.

Estas orquestas tocan al unísono, pero existe una cierta variedad en los ritmos y en la distribución de los elementos sonoros.

Carlos Lavín, compositor

por *Jorge Urrutia Blondel*

La polifacética, inagotable, casi asombrosa actividad de Carlos Lavín en varios campos de la investigación, muy especialmente en aquella de la música indígena y folklórica de Chile, fue asunto tan poderoso que llegó a empañar y limitar su carrera de músico creador.

Para otros, que también bifurcaron en las dos mismas sendas la acción de una vida, el fenómeno ha sido similar aunque no exactamente igual. Tal vez porque en ellos los afanes para la aprehensión de lo exacto no fueron tan extremos, los años no tan numerosos exclusivos y absorbentes como aquellos que este activísimo chileno ocupó en decirnos lo que sabía de su tierra antes de cantarla a ella misma. Y cantar también otras cosas. Todo en una abundancia acaso por él siempre ansiada pero no lograda.

Lo intentó, como después se verá, pero en la acción total el alud de la verdad casi sepultó al de la fantasía. Esta última resistió mejor en la faena, también doble, realizada por otros laboriosos, aunque con insatisfacciones y congojas.

Las que debió sufrir Lavín, por falta de equilibrada proporción de cosechas en ambas disciplinas, debieron ser más intensas aún si las hubo, y muy penoso el dilema si llegó a ser tal.

Todo esto lo conjeturamos. La verdad se nos escapa.

* * *

En este trabajo nos circunscribiremos al análisis de la personalidad de Lavín sólo en su calidad de compositor. Otros artículos en esta misma publicación lo estudiarán a través de diversos aspectos, incluyendo el biográfico. Estos también los rozaremos, inevitablemente, pero sólo de manera muy marginal y breve, la indispensable para establecer correlaciones en la figura total del músico.

Acerca de cómo ésta se formó es casi nada lo que sabemos. Todos sus biógrafos coinciden en considerarlo un autodidacta. Y debió serlo en forma bastante absoluta, pues en el Conservatorio y otros centros de estudio no se registra su paso, ni siquiera uno rápido, irregular o esporádico como el intentado por otros músicos chilenos de su generación, no obstante considerarse que éstos también tuvieron sólo una auto-formación.

El caso de Lavín es, pues, bastante excepcional en tal sentido.

Pero un esfuerzo como debió ser el suyo: solitario y obviamente incompleto, aunque acreedor de toda alabanza, suele tener consecuencias no siem-

pre positivas en la carrera de cualquier compositor, aún para el que cuente con condiciones naturales, como aquellas que poseyó Lavín. Pues en él también la falta de una sistemática, completa y severa disciplina técnica de la música, que supone varios y oportunos años de dedicación, dejó muchos vacíos, como después se apreciará.

Con todo, si para la escritura de sólidas y bien terminadas estructuras musicales, en todos los diversos géneros, puede asegurarse que le faltó *oficio*, en cierto tipo de ellas —las pequeñas estampas, por ejemplo— su buen instinto, fantasía y sensibilidad le permitieron alcanzar cierto grado de razonable realización. La historia de la música universal y nacional está llena de excelentes ejemplos similares pues, en último término, la técnica es sólo una parte del bagaje completo del músico, aunque muy importante.

De paso corresponde considerar también en Lavín el papel que sus conocimientos técnico-musicales llegaron a tener en su otra actividad tan relevante: la de musicólogo e investigador en la especialidad que se ha dado en llamar Etnomusicología. Hoy se es extremadamente severo en las exigencias para merecer esos títulos o, en todo caso, para suponer que el estudioso o analista —no el simple recolector— de música primitiva o folklórica, posee un absoluto dominio de esas técnicas y también una autarquía perfecta para conducir hasta sus últimas consecuencias un serio estudio o real investigación en tales especialidades. Y con toda razón, pues aquí no hay fantasía o espíritu de creación que valga para suplir a bien precisas y prácticas herramientas que entonces un músico tiene que usar con otros objetivos, si a ellos deriva su interés. Y si para todo esto dispone de efectiva sensibilidad, tanto mejor, pero no será lo que más ha de poner en juego, aunque ello lo angustie cuando simultáneamente es un creador.

Pero en estos aspectos no debemos ser muy estrictos con Lavín, como lo seríamos para investigadores de hoy. La Etnomusicología en cuanto a disciplina nueva dentro de la música, sólo últimamente ha llegado a precisar sus metas, criterios, exigencias y métodos. Ateniéndonos a características de los tiempos en que este afamado chileno urgó tantas cosas, dejándonos tantos surcos abiertos, tanta información y menudencia, bien podemos no medirlo con varas del presente. Y si, además, consideramos también cuan exhuberante fue su labor de publicista, no es de extrañarnos que algunos de sus escritos hayan necesitado ciertas rectificaciones.

Pero si su estilo de escritor era ameno, cuidadoso y hasta rico en sutilezas literarias, lamentamos que éstas, que tanto prodigó en sus trabajos sobre música folklórica y araucana, llegasen a sustituir bastante las necesarias y técnicas anotaciones y análisis, expresados ya en el preciso lenguaje especialista que se usa en musicología. Y esto no deja de sorprendernos si se tiene en cuenta que Lavín pudo estar en condiciones de hacerlo, debido a su contacto con personalidades y centros europeos muy serios de investigaciones en estas disciplinas, según consta en sus biografías.

Volviendo ahora a Lavín compositor, con quien mantuvimos en Europa y en Chile un trato de muy sincera y amistosa cordialidad, el mejor homenaje a su memoria será también el de aplicar un justo y absoluto objetivismo al estudiar su obra. Comprensivos de muchas circunstancias, ya hemos comenzado a aplicar tal criterio al referirnos a su formación y posibilidades, sin hábil escamoteo de aspectos débiles cuando los hemos encontrado, o que después verifiquemos.

Y con el mismo espíritu, cábenos simultáneamente expresar cuánta es nuestra admiración por toda su labor precursora, como investigador y como compositor. Es ella la que ha de contar fundamentalmente en la historia de la cultura chilena, ya que como músico específicamente creador, Lavín parece haber entrado ya a integrar las huestes numerosas de los antiguos "olvidados". Estos ya en Chile son muchos, y algunos muy injustamente.

Avanzamos tan vertiginosamente en todos los cambios de hoy, que cuesta controlar el aliento para encaramarnos a balcones del pasado con sosegada y comprensiva intención. Y si lo hacemos para aquilatar los fenómenos evolutivos en nuestra historia musical, debemos ser justicieros con el momento del pasado que corresponde. Y con sus actores. Es lo que corresponde hacerse en el caso de Carlos Lavín, perteneciente a antiguas huestes chilenas.

Pues nacido en 1883, formó parte de una primera importante generación: aquella que integraron personalidades tales como P. Humberto Allende, Enrique Soro, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng, Acario Cotapos y Carlos Isamitt, sólo los tres primeros ya desaparecidos.

Al juzgar a tan selecto grupo, y al que siguió: el de otra nueva generación con Domingo Santa Cruz como centro, constatamos cuán ruda fue su batalla para sacudir en Chile el amodorramiento musical que se prolongaba desde el siglo anterior. Pero lo que muchos olvidamos todavía es cómo ciertas personalidades, más aisladas y de menos acentuado perfil dentro del conjunto, fueron también activas para introducir el conocimiento de las nuevas corrientes musicales producidas a la sazón en Europa. Compusieron obras de acuerdo con aquellas y, sobre todo, lidiaron con un medio ambiente aterrado —como es habitual— ante las "insoportables" y tremendas "audacias".

Todos estos músicos franquearon este siglo en plena juventud. Se encontraban, así, en su mejor momento para intervenir en el proceso. Este había de alcanzar aún mayor solidez en décadas bastante posteriores, al producirse el enlace con la formidable acción "revolucionaria" de la Sociedad Bach, que ya nos tocó conocer desde dentro, en años de estudiantes.

Es al circunscribir más todavía este círculo en ebullición como encontramos en su centro a esos músicos de cierta influencia en el ambiente, pero cuyas siluetas se fueron desvaneciendo aún más en años posteriores. Tres de tal categoría merecen especial mención: los dos hermanos García Guerrero (sobre los cuales debería escribirse algún día un buen estudio) y nuestro personaje: Carlos Lavín, a quien el ecuatoriano Emilio Uzcátegui, en su obra "Músicos Chilenos Contemporáneos", califica de "precursor del mo-

dernismo en Chile". Este libro, sencillo pero muy interesante como crónica informativa, enfoca la situación de la música chilena entre 1910 y 1920. Es justo uno de los momentos de gran auge del impresionismo y de la "escuela nacionalista" en Chile. Y también de la combinación de lo uno con lo otro, en todo lo cual Lavín compositor encuentra la perfecta tienda artística, pero ya también sumando sus primeros esfuerzos como investigador "en el terreno", sobre todo en comarcas araucanas, desde 1907.

Su acción se desenvuelve en conjunto con los citados hermanos García Guerrero, Cotapos, Leng y otros compositores a quienes une la admiración por las nuevas tendencias de la música. Aunque no perteneció al grupo llamado de "Los Diez" (formado especialmente por literatos, pero incluyendo en un comienzo a tres músicos) la labor y posición estética de Lavín coincidía con la de ese cenáculo artístico.

Fue, en suma, uno de los actores en la consolidación de otra época, y es esto lo que mucho nos importa realzar. Decíamos, sin embargo, que su nombre desapareció de la circulación en un momento dado, como también el de los hermanos García Guerrero. Carlos Lavín, aunque cordial, fue siempre de un carácter algo retraído y, para algunos, de difícil comunicación. Pero la causa principal de que pronto fuese olvidado y casi personaje "legendario" en Chile, es la misma que obró para los García Guerrero: la prolongada ausencia del país. En el caso de ambos hermanos llegó a ser definitiva. En el de Lavín extremadamente larga, justamente dos décadas: 1922-1942. En este lapso ocurrieron en Chile importantes acontecimientos musicales en los cuales no le cupo participar. Esto contribuyó a que su nombre fuese aún más ignorado, aunque en Europa su actividad era intensa, como pudimos apreciarlo personalmente.

Vuelto a Chile en 1942, su edad misma, su ya casi exclusiva dedicación a las investigaciones musicológicas y de otro orden, el cumplimiento de sus cargos, su mayor retraimiento ante muchas manifestaciones específicamente musicales del país y su abandono de toda labor como compositor, terminaron definitivamente porque no fuese ya registrado como tal en los anales de la creación musical chilena.

Y esto es lo que, modestamente, intentamos aquí reparar, dentro de las justas proporciones que el caso merece.

* * *

Sería tarea difícilísima reconstituir ahora un catálogo medianamente completo de las obras compuestas por Carlos Lavín.

Casi nada fue grabado fonográficamente y muy poco editado. Esto último nos asombra, desde el momento en que Lavín vivió mucho tiempo en Europa, como decíamos, especialmente en Francia y España. Allí, donde fue justamente muy bien conocido, pudo haberle sido fácil obtener ediciones en discos o partituras. Estas últimas de mayor cantidad que aquellas dos únicas

que vieron la luz pública, pero valiosas por haberlas publicado nada menos que la afamada Casa Max Eschig de París. ¿Tal parquedad fue causada por un muy estimable sentido autocrítico de músico, o porque otros presuntos editores no encontraron en su obra algún signo que justificase la inversión? Jamás lo sabremos con seguridad.

Las ejecuciones públicas de las obras de Lavín siempre fueron muy esporádicas, tal vez algo frecuentes en un pasado bastante lejano. Luego fueron discontinuadas absolutamente. Casi podría asegurarse que en Chile, durante los últimos cuarenta años, nunca sus composiciones disfrutaron de la publicidad en conciertos: algo tan necesario a un autor como ser editado. Y como esto no fue mucho, nuestras fuentes de información fueron escasas y difícilmente obtenidas.

Una posibilidad accesoria, aunque problemática, para el conocimiento de la producción de un compositor en la situación de Lavín, suele ser la búsqueda de algún material para orquesta o conjuntos de cámara que se hubiese conservado en archivos, permitiendo así un laborioso trabajo de reconstrucción de las partituras. Esta tarea no nos dio resultados y la esperanza era mínima en todo caso; en la creación musical de Lavín fueron contadas las obras *sinfónicas*, si es que tal carácter tuvieron específicamente algunas. Se advierte en este músico una escasísima utilización de tal medio de expresión sonora. Esto pudo deberse a una simple actitud preferencial, o al honesto convencimiento de que la incursión en el complicado campo sinfónico no es asunto fácil si no se dispone de naturales disposiciones para ello, además del completo y paciente entrenamiento que ordene y refine tal disposición.

Por último, en casos como el que estudiamos se cifran siempre esperanzas en el registro de bibliotecas y álbums "ya olvidados", —los de ejecutantes solistas que pudieron conservar originales manuscritos y copias de los mismos, obtenidos a raíz de ejecuciones. Esto, por lo menos, dio algunos frutos en los esfuerzos a que nos referimos. El distinguido pianista y maestro Germán Berner grabó hace tiempo unos trozos de Lavín a los que más adelante se hará alusión. Conservaba copia de ellos —y también de otros— poniéndolos a nuestra disposición, lo que mucho agradecemos.

Por lo demás, todo lo ya expuesto en materia de esfuerzos y métodos para la reconstitución del catálogo de obras del músico que nos ocupa, es aplicable a varios otros compositores chilenos cuya personalidad nos interesa por algún motivo, pero cuya "circulación" en el medio artístico llegó a ser también restringida o esporádica.

En muchos casos ha aumentado la dificultad el hecho de que algunos de aquellos autores no han tenido descendencia directa. O si la hubo, fue poco cuidadosa en la conservación de los bienes *no materiales* dejados por un ilustre antecesor. También es frecuente el caso de los tremendos guarda-

dores de una especie de inaccesible tesoro, que prefieren sea disfrutado por pocos melómanos, ratones o polillas antes que entregarlos a la comunidad, o a Instituciones Culturales de la Nación.

Tratándose de Lavín, la única dificultad en este orden de cosas fue la circunstancia de que no hubo hijos de su matrimonio; sólo parientes laterales.

De todas formas, algo se ha obtenido en la formación de una nómina de sus composiciones. Mucho debemos en esta tarea a la importante contribución de Vicente Salas Viu quien, en su libro "La creación musical en Chile (1900-1951)", Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1951, nos da una muy completa lista de las obras de Carlos Lavín que logró compilar. Para ello contó con la inapreciable cooperación personal del mismo compositor, que a la sazón vivía aún en Chile, pues descontento de su situación en el país, volvió a Europa en 1956. Se estableció nuevamente en España (Barcelona) donde falleció hace poco, en 1965.

De los varios criterios existentes para catalogar la producción de un creador musical, el más corriente es el de la clasificación por géneros (música instrumental, vocal, sinfónica, de cámara, etc.). Lo propio podría hacerse también en el caso de Carlos Lavín, a pesar de que la exigüedad de su producción y la poca variedad en los géneros que cultivó no ofrecen mucho margen para tanta diversificación.

Sin embargo, su tan especial posición de músico "nacional", insistentemente atraído por el deseo de evocar cantares, ritmos y mitos de Arauco y, en escasísima proporción, los de nuestra tradición folklórica, nos sugiere una primera distribución de su legado de música "artística" en dos grupos: I.— Aquel en que domina un propósito de ambientación de lo chileno en sus dos aspectos: indígena y criollo. II.— El que tiene un sentido universal o, por lo menos, extra nacional.

Veamos ahora el panorama de las composiciones de Carlos Lavín, según el material de que verdaderamente se dispone, según los datos obtenidos por estudiosos de nuestra historia musical y algunas complementaciones introducidas por el autor de este trabajo.

Obviamente, este *catálogo* no pretende ser definitivo. Está sujeto a posibles modificaciones o agregados posteriores.

Y lo presentamos de acuerdo con el criterio propuesto: dos grandes grupos subdivididos por géneros, cumpliendo así, simultáneamente, con las dos posibilidades de clasificación más adecuadas para este caso.

Las fechas indicadas: composición, edición (u otras) sólo se incluyen si hay certidumbre sobre ellas. Hemos anotado con un asterisco * aquellas obras que efectivamente han llegado a nuestras manos, pudiendo ser objeto de análisis.

PRIMER GRUPO

(Obras con referencia a música, leyendas o mitos tradicionales chilenos, especialmente araucanos)

PARA ORQUESTA

Quiray, Suite de Ballet sobre motivos de un supuesto origen atacameño.

Fiesta Araucana. París, 1932. Se compone de tres movimientos muy íntimamente enlazados: 1) Tintineo, 2) Parlamento y 3) Tumulto. Únicamente conocemos la reducción para piano solo.

PARA SOLOS Y ORQUESTA

"Lamentaciones huilliches", para soprano y pequeña orquesta.

PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y CONJUNTOS DE CÁMARA

"Cantos de la Mahuida" (Cantos de la Selva), para soprano, clarinete y piano.

* "Cadencias techuelches", para violín solo o violín y piano. En esta última versión están grabados los N^{os} 4, 1, y 2 (en ese mismo orden) por el violinista chileno Pedro D'Andurain, acompañado al piano por Augusto Coisne. Ediciones fonográficas de música chilena realizadas por la Dirección de Informaciones y Cultura: discos no comerciales de restringida circulación.

PARA PIANO SOLO

El lago sagrado.

La isla de los muertos.

Las misiones.

Por no conocerse los manuscritos y referencias sobre estas composiciones sólo inferimos por los títulos que podrían incluirse en éste grupo. En último caso su ambientación es indo-americana.

* "Suite andina", compuesta de tres trozos: "El alba", "La siesta" y "Paisaje lunar" publicada por las "Edition Max Eschig", París, 1929.

* "Estampas pueblerinas", con el subtítulo 1) "Cogollo" (Homenaje). El manuscrito indica: París, 1930.

* "Fiesta Araucana", reducción para piano de la obra sinfónica citada anteriormente. Hemos conocido una copia del manuscrito (con indicación: París 1932) por atención del profesor Berner, como ya se ha dicho. Este pianista la ejecutó para la Dirección de Información y Cultura, quedando grabada en la otra faz del mismo disco que contenía las "Cadencias tehuelches".

SEGUNDO GRUPO

(Composiciones de carácter Universal)

PARA ORQUESTA

"Otoñales", Suite de Ballet.

PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y ORQUESTA DE CÁMARA

Albada y cantar, para sexteto de cuerdas.

Tres preludios, para dos violines.

Album oriental, para violín solo.

PARA PIANO SOLO

Varias composiciones de "juventud", seguramente perdidas, acaso "no reconocidas". Entre ellas: *Reverie*, *Allegro* y *Balada*.

Como obras ya más individualizadas, algunas hasta con la fecha de composición, se han citado hasta ahora las siguientes, aunque la existencia de sus originales sigue siendo una incógnita, como también la de los trozos anteriores.

Impresiones del bosque (1903).

En el mar (1912).

Las horas (1915).

Tríptica (1917).

La procesión flotante (para dos pianos).

Noches de la Bonanova.

* "Suite", compuesta por los siguientes trozos: "Nuit d'ésplor", "Nuit de frayer", "Nuit de folie". Compuesta obviamente en París, sin fecha indicada en el manuscrito. Posiblemente también en 1932.

* Un trozo para piano, sin título ni otra indicación, hemos conocido en manuscrito. Única identificación posible; está en Do mayor, y su carácter es el de una "pieza infantil".

Un examen de este catálogo nos sugiere las siguientes observaciones generales "a priori", e independientemente del resultado del análisis técnico-musical posterior de algunas obras individualizadas.

1.—Encontramos un predominio de las composiciones con alusión a tradiciones de Chile, indígenas o folklóricas, y bastante más sobre las primeras que sobre las segundas. En realidad, llama la atención que las mil oportunidades brindadas al gran investigador, tan prendado de manifestaciones etnológicas pero también buen conocedor de lo criollo y folklórico, no haya aprovechado abundantemente en sus creaciones algunas sugerencias, adoptadas

o propias, relacionadas con este específico aspecto de la música vernácula chilena. Sobre todo porque él estaba en una posición de "músico de la tierra", y porque sus innumerables andanzas a través de nuestro territorio fortalecieron su conocimiento en la materia.

Pero todo lo transmutó, sino en severos análisis, por lo menos en excelentes, amenas descripciones, crónicas y estudios, descartando casi completamente el producto artístico.

Y es así como asombra la ausencia de obras en las que pudo obtener provecho de elementos ricos en motivaciones como son los contenidos en especies musicales chilenas tales como, por ejemplo: los cantos "a lo divino y a lo humano", danzas y canciones festivas y rituales del Norte, música religiosa y festiva de Chiloé, numerosas otras danzas folklóricas que no sean la absorbente Cueca, etc., etc. Mucho de esto se ha estado recién conociendo mejor, recolectando y reviviendo, en nuestros días, pero era conocido de Lavín, quien hizo recolecciones y estudios muy oportunos, nada recientes, sobre tales especies.

¿Su curiosa posición fue una reacción contra un "nacionalismo" excesivamente basado en lo criollo, como es el que cultivaban un Allende, un Bisquert y otros?

De todas maneras, algún esporádico y poco significativo trozo, con referencia a lo chileno sin "araucanismos", podría citarse. Por ejemplo las "Estampas pueblerinas", cuyo primer número titulado "Cogollo", es el único que ha llegado a nuestro conocimiento.

2.—En el catálogo de la producción de Lavín predominan también las obras para piano solo y para pequeños conjuntos con solistas. En cambio, las composiciones vocales (Canciones con acompañamiento) son rarísimas. Únicamente dos aparecen registradas.

3.—Faltan también, y en forma absoluta, creaciones de estructura formal abstracta, liberadas de toda asociación o imagen. Su adhesión al impresionismo no lo justifica. Bien sabemos que las grandes figuras de esta época, aunque reaccionaron contra ciertos tipos de formas estereotipadas, no dejaron de cultivar, a su modo y con otras características, obras tales como Cuartetos, Tríos, Sonatas, Conciertos, etc. También composiciones corales. Pero de todo esto nada aparece en tal catálogo. No olvidemos, que la composición de estas formas más complejas requiere el dominio de severas disciplinas musicales, de un "oficio" más sólido en materia de construcción, empleo de los recursos del contrapunto, instrumentación, etc. Por su parte, la escritura coral, especialmente "a capella", por su diafanidad deja siempre en descubierto cualquier limitación en materia de fluida conducción de voces y, en general, del tratamiento armónico y polifónico.

4.—Se observa en la producción de Lavín grandes distanciamientos entre las fechas de composición. Esto en la medida que ello es verificable. Es en este detalle donde muy especialmente se refleja la pluralidad de labores de este ocupadísimo investigador y publicista.

Al fijar ya ahora nuestra atención en las características del lenguaje mismo que Lavín alcanzó a hacer suyo y que aplicó en sus creaciones musicales, podríamos lamentar que un análisis y conclusiones sobre aquel no pudiese estar basado en el examen de un mayor número de obras, por las razones que se han dado.

Por otra parte, las proporciones impuestas a este trabajo no dará ocasión para referirnos a todas cuantas confesamos haber conocido.

Estas, sin embargo, ya alcanzan a ofrecernos bastantes elementos de juicio, tal vez los suficientes para permitirnos algunas amplias generalizaciones. Lo facilitan mucho la circunstancia que en tal conjunto conocido de obras, no se advierten reales cambios de estilos o "maneras". Todo presenta una gran uniformidad en los recursos empleados.

De este modo, nos bastará incluir aquí el análisis de unas pocas obras. Y para ello hemos preferido aquellas que son más representativas, además de haber sido las únicas publicadas.

Advertimos, eso sí, que nuestra terminología empleada será lo más sencilla posible; aquella que ya está suficientemente expandida y al alcance de todo lector. Es también la que más está de acuerdo con la sencillez y la época de las obras analizadas. Evitaremos pues, el uso de nomenclaturas complejas, como son las tan interesantes y renovadas que han comenzado a aplicarse últimamente.

Y entramos en materia.

Mythes araucans, pour Piano. Editions Max Eschig, París, 1929.

Para comenzar, si todos los textos e indicaciones en la obra (desde luego el título) están en francés, creemos que antaño solo fue signo forzado de distinción, aquí se justifica con honesta naturalidad.

La procedencia de la edición excluiría cualquier tipo de reproche. Naturalmente, la inmediata yuxtaposición del idioma galo con nombres tan exotícamente indígenas —tan tremenda y hermosamente araucanos— como son los de los monstruos mitológicos que se enumeran, resulta una mezcla asaz extravagante. Pero es seguro que el autor no deseó únicamente "adornar" sus trozos con títulos de extraña y bella sonoridad, provocar simple interés por los mitos y hacer una componenda musical en estilo "Indes galantes" de antaño. Si así hubiese sido su intención, nada mejor que nombres como *Trucao*, *Huallipén*, *Guirivilo* y *Lampalagua* para despertar la imaginación del europeo quien, al conocer esta música, podría ensoñar con "un lointain petit pays ou el-y-a des palmiers, singes, perroquets et revolutions...". Para los chilenos, familiarizados con la sonoridad de tales nombres (pero casi nada con el mito que representan) la añoranza obra en plano diverso.

Lavín, empero, parece haber buscado seriamente una transmutación sonora, una "impresión" del contenido del mito. Sólo que se nos escapa la clave usada con tal fin, pues sólo en algún detalle muy aislado podría vislumbrarse cierta esfumada relación. No es que la busquemos cándidamente,

ya que la música en si misma es la que interesa en último término, pero la simple intriga de porqué el autor asignó tal nombre a tal trozo y no otro, se convierte ya en un interés más profundo que atañe a sus principios estéticos y procedimientos de transmutación. Pues esta Suite no es la única en que el dilema se presenta; se repite insistentemente a través de toda su producción. Así, vale la pena desde un comienzo aquilatar el logro de sus propósitos y de una intención tan firme y largamente sostenida.

Podría argumentarse que Lavín no pudo escapar a determinantes de su época, que decididamente adhirió a la estética impresionista, (aunque con muy especiales modalidades personales), y que no pudo sustraerse a seguir el ejemplo dominador de los grandes creadores de aquel movimiento. Pero resulta que para éstos, y muy notoriamente para Debussy, no hay clave que se requiera a fin de encontrar de inmediato la justeza en la ambientación musical sugerida por los títulos. Aunque esto no siga siendo el principal y deliberado interés, involuntariamente él se se despierta al escuchar trozos tales como "Voiles", "Brouillards", "Ondine", "Feux d'artifice", "La Serenade interrompue", "La Cathédrale engloutie", que forman parte de sus "Preludes" y en otras colecciones: "Reflets dans l'eau", "Clair de lune", para no citar más que algunas muestras de sorprendente precisión en los ajustes entre sonoridad e imágenes extramusicales.

Pero aún apartándonos de estos típicos ejemplos, nos atrevemos a sostener que para todo músico de la feliz época en que tales problemas estaban a la orden del día, no era empresa insuperable resolverlos. Mucho facilitaba también, el apoyo de un texto en las obras vocales, o los episodios coreográficos de un Ballet.

Esto es lo que más faltó a Lavín en la mayoría de sus obras, todas ellas portadoras de evocativos títulos, pero sólo excepcionalmente compuestas como "Lieder". Es decir: basadas en un poema que pudiese encauzar mejor sus ansias de transmitirnos imágenes. Pues algunas combinaciones de instrumentos y especialmente la *uniplanidad* del Piano no alcanzaron a ser fieles a sus propósitos.

El caso más difícil era, sin duda, el de los "Mythes araucans", obra que nos da margen para estas importantes observaciones generales. Justamente, aquí el Piano solo no bastaba para la evocación diferenciada de cada magnífico monstruo mítico, cuya individualización (en la que sin duda se empeñó el compositor) sólo era posible en un plano desoladoramente objetivo.

Pero admiremos, de paso, cuán notable era la fantasía primitiva que imaginó hasta los detalles de cada fantástica entidad. Es esto lo que impresionó a un espíritu sensitivo y gran valorizador de muchas riquezas poéticas de Arauco, como fue Carlos Lavín.

Según la tradición mapuche, el *Trucao* era un ave agorera, provista de escamas más que plumas. El *Huallipén* sería un animal fantasma, muy bravo, deforme e híbrido: cabeza de ternero y cuerpo de oveja; se les suponía

cubrir sorpresivamente a ovejas y vacas, pues todos eran machos que, además, sólo engendraban machos. Sería muy peligroso para mujeres encinta, quienes al verle, o divisar a un hijo del mismo, debían dar a luz un hijo deforme. El *Guirivile* aparecería como una especie de zorro-culebra, o serpiente acuática, de cola muy larga que se esconde en las profundidades de ríos y lagos. El *Lampalagua*, que tiene existencia real en Argentina, como boa no venenosa y fácil de destruir, es sólo mítica entre los araucanos de Chile. Se le describía como una especie de reptil descomunal, casi un dragón, de fuertes garras y gran voracidad. Viviría en galerías subterráneas para emerger a la superficie y devorar a hombres y animales.

Tanta monstruosidad, empero, pudo ser tema para recios poemas; aquellos de cuyo texto no dispuso Lavín para hacer más precisa la impresión buscada al escribir cada trozo.

Y ahora entramos en el más árido pero importante campo del análisis técnico, detallando las partes de esta Suite.

1.—*El Trucao*. Aquí comenzamos ya a percibir el sistema de construir mediante la sucesión de exteriores seccionamientos en vez de una interna estructuración formal. A una corta introducción sigue la primera exposición del contenido temático principal, un “très modéré” compuesto de dos elementos.

Ej. Nº 1

EL TRUCAO

Modéré 92=♩

The musical score for 'El Trucao' is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Modéré 92=♩' and the dynamic 'p chanté'. The second system includes the instruction 'en pressant' above the staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf) indicating the performance style.

Tres veces se hace aparecer tal elemento, interrumpido por fragmentos de enlace. En estas sucesivas exposiciones se introducen algunas variantes: cambio de octava, de fórmula de "acompañamiento", de intervállica vertical por el agregado de *refuerzos* a la melodía (una de las veces, sistemáticamente a la cuarta justa). Y, por último, cambio de tono: transporte a la cuarta inferior, donde al elemento temático principal se superpone el sencillo diseño de la introducción, como intento de rudimentaria polifonía.

El tono predominante es Si bemol Mayor. El patrón rítmico único es el compás de 2/4.

2.—*El Huallipén*. Contrastando con la extensión y relativa elaboración del trozo anterior, éste ocupa apenas una página con doce compases en 3/4. Los seis primeros y los tres últimos —"Assez Lent"— contienen el mismo material:

Ej. Nº 2

EL HUALLIPEN

Assez lent 92=♩

f *tres lié*
avec une expression *f* *ff*

Beaucoup plus animé 116=♩

mf *capricieux* *mf* *mf*

una figuración ascendente en la mano izquierda, reiterada con ligeras variantes. Parte de una nota que hace de breve Pedal armónico, en dos compases. Sobre esta figuración encontramos una *silueta* más que una *línea* melódica, de extremada concentración y simplicidad, como todo el trozo. Se desplaza hacia una cuarta superior y, sobre todo, hacia una cuarta inferior, con un *Re* como centro, aunque esta es nota que tiene una función de quinto grado. El trozo lleva arcaicamente un solo bemol como armadura, pues da la sensación de *sol menor*, muy estabilizado en las partes extremas. Luego, esta extrema simplicidad y rigidez lineal, que suponemos resultado de la posición "araucanista" del autor, se pierde bastante en los seis compases que siguen ("Beaucoup plus animé"). Ellos sirven de elemento central contrastante, muy logrado por su exagerado cromatismo. Pero cae en otro tipo de rigidez, representada por la introducción de simples fragmentos de escalas por semitonos ascendentes, en sus tres últimos compases. En la mano izquier-

da el sistematismo de realización es aún mayor, pues en los siete compases que contiene esta sección aparecen siempre sólo dos notas que, a intervalo vertical de tritono, se desplazan en descenso cromático casi uniforme y en grupos de seis corcheas por compás.

El escueto contenido musical de los extremos no carece de cierta gracia elegante, aunque la sugerencia del monstruo, "deforme e híbrido", pierda bastante con ello. Además, el autor anota algo difícil de cumplir, sobre todo en el piano (acaso mejor en instrumentos de arco) ya que al comienzo se lee: "Très lié, avec une expression féline".

3.—*El Guirivilo*. No menos simple que la anteriormente descrita es la estructura general de esta pieza, a pesar de su mayor extensión. Comprende tres secciones bien diferenciadas: la primera y la última son otra vez idénticas, parcas y planas en sus elementos, entre los cuales el melódico no sobrepasa los límites de un motivo. Lo reexpuesto en la tercera sección únicamente se diferencia en que el original se traslada a la octava superior, complementándose con una fórmula conclusiva: "Très vif et rude, foudroyant", que parece querer evocarnos un silbido de la sierpe mítica.

Ej. N° 3

EL GUIRIVILO

Brusque et très mouvementé 116=

très lié (sans accent et sans nuances) lourd
Ped * Ped * Ped *

Este detalle, y otros, nos mueven a sospechar que Lavín sacrificó, especialmente en este trozo, el intrínseco contenido musical a un intento de objetivismo descriptivo demasiado exterior, sin alcanzar a ser muy operante.

Pues la repetición sistemática, casi mecánica, de un diseño figurativo acompañante, en movimiento de octava quebrada (cuya nota superior, la única movible, se desplaza en tres alturas cromáticas conjuntas) parecería buscar también, en su deslizamiento ondulatorio, cierta sugerencia del "dragón" mapuche. Pero, en cambio, como la nota inferior de la combinación es siempre un *sol* a través de ... 65 compases (en 2/4), nadie podría negar que

esto constituye un fenomenal ejemplo de pedal armónico, aunque también es el de un impresionante pauperismo musical.

Consciente de ello, el compositor buscó nuevamente una antítesis, esta vez más supeditada a lo musical que a lo mítico. Son dieciséis compases, aún más movidos, de cambiante unidad de compás (combinaciones de 2/4 y 3/4), con un dibujo figurativo único en la mano izquierda: tercera menor ascendente por semitonos, descompuesta en semicorcheas. Sirve de sustento a otro sencillo diseño melódico, expuesto dos veces y luego transpuesto otras dos veces a la cuarta justa superior.

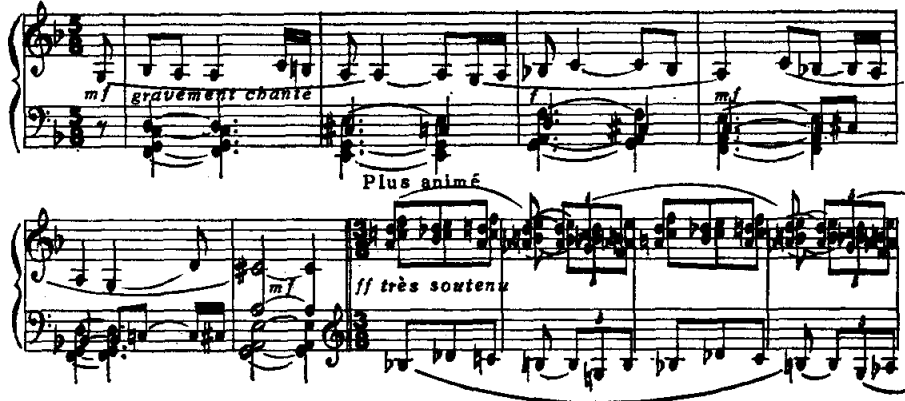
La "bravura" general del trozo, que pide ser interpretado "brusque et très mouvementé", en una buena ejecución puede alcanzar gran brillo pianístico. Esto salvaría esos negativos detalles de composición.

4.—*El Lampalagua*. Este final de la Suite, segundo trozo más extenso y heterogéneo de ella, no está desprovisto de cierta intensidad expresiva, bastante noble y clara en sus primeros seis compases que constituyen el primero e importante núcleo generador de la pieza.

Ej. Nº 4

EL LAMPALAGUA

Très lentement 69 = 



Aparece también aquí una intervállica vertical que podríamos clasificar como "más amable" en comparación con la otra, un tanto dura, a la que continuamente recurre el autor, cuyo "impresionismo" resulta ser bien personal. Es ajeno a las "lascivas y blandas" sonoridades atribuidas indiscriminadamente a todo músico perteneciente a dicha corriente. Luego ha de volver a su "manera". Y también a algunas de sus debilidades. Por ejemplo, en el aspecto constructivo. Incurrir de nuevo en la yuxtaposición de exteriores parciales, como lo delata un primero y rápido examen.

En líneas generales, podrían distinguirse hasta seis de estos grandes núcleos formativos, tres de los cuales corresponden a la exposición del material primero, de tan expresivo valor musical, como se ha dicho, que casi nos lleva a reconciliarnos con el temible dragón, devorador de seres vivos...

De todas formas, y ahora siempre interesados únicamente en lo específicamente musical, encontramos que tan interesante comienzo se vé muy pronto interrumpido por otro elemento absolutamente desligado del anterior. Es un "plus animé", misterioso como significado extra musical. Lo caracteriza una evidente búsqueda de sonoridades en sí mismas, a través de tensas y estrechas agregaciones interválicas de diversa composición, con predominio de sextas y séptimas extremas e intercalación de segundas y cuartas. El "resultado" melódico de todo esto se reduce a pequeños y repetidos desplazamientos, que no llegan a perfilar algo significativo.

Sigue una segunda exposición del elemento inicial, a la octava superior, con una distinta sustentación interválica vertical. Y en seguida viene un "Vif et très décidé", elemento completamente nuevo al que caracteriza una muy rígida austeridad lineal, seguramente de intención *indigenista*. Bajo ella se mueve insistentemente una figuración con carácter de pedal rítmico-melódico que, con ligeras variantes, se prolonga ahora durante... cuarenta compases.

Ej. N° 5



Un breve puente une a esta parte con la reexposición de los dos primeros elementos, presentadas en orden inverso. Para terminar, vuelve todavía el primero de ellos, trasladando a la octava alta y con otro acompañamiento.

Suite Andina. Para Piano. Editions Max Eschig. París, 1929. Obra no "araucanizante" pero siempre ambiciosa de provocar sugerencias de fundamentalidades chilenas. Consta de tres trozos: El alba, La siesta y Paisaje lunar, especies de "charakterstücke".

1.—*El alba*. Se compone de dos elementos principales bien acusados. El primero, "assez lent", es plano, estático; casi una atmósfera para preparar la clarificación de perfiles que han de venir.

Ej. Nº 6

L'AUBE

Assez lent $\text{♩} = 60$

*laissez
s'écouler...*

en retenant toujours //

Plus animé $\text{♩} = 80$

fr

cres

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Pero es una atmósfera bastante densa, algo “acartonada” en su rigidez, convencionalismo y extremada simplicidad. Muestra una vez más, de manera descarnada, uno de los sencillos y estereotipados procedimientos de que se vale el autor en su trabajo de composición: el traslado de una fórmula o célula constructiva, en progresiones más o menos libres, ascendentes o descendentes.

Este último es el caso en el fragmento inicial de este trozo. La fórmula-modelo avanza por tonos y semitonos hacia el grave, en seis secuencias que ocupan otros tantos compases en 3/4. Se compone de un salto melódico hacia la octava superior, seguido de uno inferior de cuarta. Sostiene a todo esto un haz (o “racimo”) de cuatro notas muy estrechamente superpuestas dentro del ámbito máximo de una quinta justa, con más intención de infundir colorido que de establecer claros y profundos enlaces armónicos. Predomina una interválica vertical de quinta, con segunda y cuarta agregadas. Todo esto avanza desde un *La* inicial (que es un hito tonal algo vago) hasta un *Do* más grave, por grados conjuntos sin accidentes.

La distribución general del trozo en tres secciones consulta la copia exacta de todo este transcurso musical, en la tercera y última de las reexposiciones. Allí aparece como variante un pequeño agregado que, sorpresivamente, deja abierto el camino al tono de Sol, al enunciar nítidamente su quinto grado.

Mayores proporciones, pero no mayor relieve, adquiere la sección central. Su estatismo llega a tales límites que un muy breve análisis basta: el suficiente para constatar que en los 41 compases que dura no se cambia ni una sola vez el diseño del acompañamiento, constituido en pedal compuesto, rítmico-melódico. Para esta especie de *bajo obstinado*, que resulta ser de una exagerada inmovilidad para sugerir la cambiante belleza del alba está, afortunadamente, indicando un movimiento “plus animé”. Este bajo lo forman

dos grupos de tres corcheas (do, re fa y re, fa, sol) en 6/8. Sobre tan mecánica combinación se sobrepone otra que en la mano derecha tiene como misión servir de línea melódica. Se trata, nuevamente, de una cantilena muy sencilla. Su irregular seccionamiento y las tensiones de intervállica vertical que provoca en sus relaciones, a veces bastante independientes, con la fórmula acompañante, no dejan de darle cierto distinguido y agrisado carácter.

2.—*La siesta*. Es un trozo corto (21 compases) de un *tempo* predominantemente tranquilo, en diversas gradaciones del *Lento*.

Su estructura es más unitaria y más pareja aún que la de la pieza anterior. Podría asimilarse a la de un Preludio, aunque no precisamente para la siesta... de un fauno. Por el contrario, este "après-midi" es el de alguien con la fantasía muy tranquila, que ansía buscar reposo beatífico y no abrasador. Esto lo consigue en gran parte, garantizando la paz algunos elementos musicales que aquí abundan. En ellos nada hay para distraer el sosiego, pues la mano derecha no destaca ningún contorno melódico que pueda conturbarlo. Se ocupa sólo de ejecutar ("langoureusement" como pide el autor) una sucesión de agregaciones de sonidos, nuevamente especie de *racimos* de cuatro notas superpuestas en distintos grados de tensión, incluyendo un muy agudo en el que esas cuatro son todos grados conjuntos.

Ej. Nº 7

LA SIESTE

Très lent $\text{♩} = 58$

p langoureusement *mf* *p*

(comme une guitare, au loin)

mf *p* *f* *p* *f*

Tales agregaciones tienen siempre una duración de notas blancas. Con ellas se integran compases 2/2, 3/2 e incluso de 7/2.

El acompañamiento refleja parte de la intervállica simultánea superior, por medio de una figuración igualmente sistemática a través de todo el trozo: es decir bajo cada "acorde" en blancas va un grupo de tres corcheas precedidas de un silencio del mismo valor. Para todo esto el autor indica la ejecución: "comme une guitare, au loin".

3.—*Paisaje lunar*. Ya hemos dicho que ante todo nos interesa la música misma, prescindiendo de los rótulos que lleve para facilitarnos evocaciones. Pero también repetimos que siempre termina intrigándonos la preferencia del autor por cierto título y no por otro, y, hasta de paso, verificar si en ello hubo acierto.

En tal sentido, el Paisaje lunar de Lavín nos deja algo perplejos, a un comienzo, pues el alcance del título es un poco elástico. Hasta podía creerse en una nueva referencia de fantasía poética, hoy cada vez más desprestigiada por una ciencia audaz que escudriña y fotografía la superficie misma del satélite, constatando rugosidades y desolaciones.

En cambio, la atmósfera de este trozo es en gran parte amable, liviana; “brillante y clara” como anota el autor. Se trata pues de la tentativa, muy del gusto impresionista, de un nuevo “*clair de lune*”. Aunque lo suponemos imaginado en la soledad de la montaña, como resultado de la *andinidad* de toda la Suite, resulta inefable y vaporoso, casi perteneciente a la intimidad de una terraza. Nada de desértico, volcánico y majestuoso, común a lo cordillerano y a lo selenítico.

Desde tal punto de vista, el trozo tiene acierto de ambientación, provocado por el contenido musical del comienzo, no obstante sus repeticiones, fragmentarismos y dificultad para evolucionar.

Ej. N° 8

PAYSAGE LUNAIRE

Tres vif. $\text{♩} = 168 \text{ a } 184$ 

De este contenido inicial, compuesto de dos elementos (un “*Très vif*” y un “*Plus animé*”, ambos en 6/8) el primero es un grácil diseño descendente, aunque repetido cinco veces y siempre con un mismo sustento armónico, aquel por un tiempo “pecaminoso” enlace v-iv, pero objeto de tantas “absoluciones” posteriores, desde el Romanticismo.

Como se ve, ahora hablamos más resueltamente de elementos tales como: acordes, enlaces, tonos, etc. Lo que ocurre es que todo el trozo y especialmente en esta parte, la interválica vertical se encauza a través de moldes más tradicionales, hasta el punto de podérsela cifrar con comodidad y exactitud.

El trozo, para el cual se fija en gran parte una armadura de La Mayor, (después una de Si Mayor) comienza por corresponder a ella, pero luego intervienen imprecisiones y rápidos cambios tonales.

Todo este gran transcurso inicial se reexpone textualmente, con sólo la novedad de que su segundo componente se traslada a una octava superior. De tal procedimiento, como se ha visto, usa y abusa bastante el compositor.

Sigue una segunda sección, "Capricieux et léger", más estática aún en su estructura lineal, casi una anodina figuración. Su fórmula rítmica es muy mantenida: siempre los dos grupos de tres corcheas en la pauta superior, opuestos a los de dos dosillos en la pauta inferior. El efecto de "pleine clarté, comme un effet de cloches" que se indica, parece difícil de alcanzarse con exactitud, aunque se acerca bastante a la intención.

En una nueva sección, compás de 4/4 y armadura en Si mayor, nuevamente algo teórica, se insinúa el comienzo de un "cantabile" en tiempo de "doux et calme". Esto resultaba una dura prueba para las posibilidades de creación melódica de Lavín, sobre todo que ahora una simplicidad primitiva y "araucanizante" no obra cómodamente en forma de modelo y guía. El flujo melódico se ha independizado de pies forzados; puede adquirir características de una libre invención a la que ya al autor nada impide imprimir un sello propio.

Preferimos, empero, ser escuetos en la apreciación de esta cantilena, expresando únicamente que el nítido y prometedor impulso del comienzo muy pronto se diluye y se complica. En una nueva sección, que ya es la cuarta, vuelven a exponerse los elementos iniciales del trozo, que llega a parecernos estructurado como un Rondó. Se introducen algunas novedades. Por ejemplo: el primer elemento del diseño figurativo principal —transformado, transportado a la octava inferior y con otra armonización— antecede directamente a la entrada del mismo en su forma original. Le sigue el segundo elemento, que se convierte ahora en una sistemática progresión cromática descendente, siempre figurada y sometida, además, al mismo patrón rítmico.

El todo enlaza con una especie de Coda final en 2/4, muy tumultuoso y brillante, compuesto de arpeggios ascendentes y descendentes en valores de fusas. Lo completa un cortísimo fragmento "décidé et très rude", en ff, que a manera de cadencia muy bien disfrazada lleva al triunfante acorde Tónica de La, provisto de segunda agregada.

Como ya expresamos, todas las características que han podido observarse en los análisis que anteceden, deben considerarse como pertenecientes al lenguaje musical propio de Lavín: ya decantado, definido y utilizado en una dilatada época de madurez en la que llegó a adquirir cierto sello personal,

incluso en sus debilidades. Y, paradójicamente, acaso debido a ellas mismas, pues son tan suyas.

El recuento de lo observado puede sintetizarse como sigue:

Ritmo. No es lo dominante en su estilo. Pudo serlo más, aunque tal vez muy estereotipado, si el tan central "araucanismo" que dominó al autor se hubiese expresado con mayor énfasis y propiedad a través de este elemento.

Cuando Lavín se desprende de esa especial ambientación, no va tampoco demasiado lejos. Mucho lo perjudican en esto ciertos largos pedales rítmicos y las repeticiones textuales de extensos párrafos

Melodías. Jamás encontramos en las obras de Lavín un rasgo melódico que sea de mal gusto o de dulzona sensiblería. Pero cae fácilmente en lo contrario: la excesiva frugalidad, sobria concentración y cierta rígida y descarnada interválica "natural", con tendencia a una supervalorización del motivo corto que predomina en la melódica abotigen. Esta, por lo demás, nunca deja fluir en forma expresa y desnuda cuando corresponde; más bien se insinúa sutil y estilizadamente.

De todas formas, se presenta como la antítesis exacta del tipo melódico que algunos han calificado de "cantabile": cálido, equilibrado, continuo y "bien cortado", susceptible de interpretarse en los tradicionales seccionamientos de períodos y frases. Estos términos, como se habrá advertido, no los usamos en nuestro análisis, por no parecernos muy aplicables. Tal observación no tiene, por cierto, un carácter peyorativo. Todo lo contrario, pues esta melódica resulta ser un caso bien aislado en medio de aquella a que recurrieron otros músicos chilenos contemporáneos, aunque algunos con una notable inventiva y clara expresión.

Nuevamente recordamos que, si a Lavín se le considera predominantemente adicto al impresionismo, no es menos cierto que los grandes creadores de esta corriente escribieron sendas obras o vastos pasajes en los que no despreciaron un buen "cantabile", no obstante sus tendencias al aflojamiento de muchas fórmulas tradicionales y el deseo de ser más finamente vagos, diluidos, casi amorfos también en este aspecto.

En todo caso, la creación melódica, siempre facultad natural y espontánea, no fue dominante entre otras que Lavín poseyó. Y si debido a ello encontró, consciente o inconscientemente, un fácil refugio en la escueta interválica horizontal primitiva —y esto es una simple conjetura— al escribir obras de carácter universal la deficiencia se manifestó. Pues entonces, por no ser ya funcional, se acentúa el carácter fuera de foco de esta continuada interválica adusta, sin vuelo, con tendencia a las fórmulas reiteradas, más cercanas a lo figurativo y ornamental, al acorde desgranado, a lo impersonal y estático. A menos que su constante aplicación, en múltiples obras con referencias al Arauco que tanto le obsesionó, haya formado en él un hábito musical en su melódica.

Armonía. Si el impresionismo puso tanto énfasis en la riqueza, libertad y color en la Armonía (su mejor herramienta para demoler y construir) también llama la atención lo plano e igualmente estáticas que resultan las soluciones de Lavín en el terreno de la interválica vertical, cuando ya su estilo personal se afirmó después de sus primeras tentativas post-románticas, seguramente algo almibaradas también en Armonía, cuando escribió "su" respectiva "Reverie", aquella tan infaltable en las adolescencias musicales...

Por el contrario, en las obras escritas alrededor de 1930, las que mejor conocemos, se encuentra una interválica más bien dura, recia, casi angulosa, quizás ya influenciada por el expresionismo. Nada de blanduras y "redondeces", ni las tan socorridas gamas exóticas o por tonos enteros, ni las voluptuosas sucesiones de acordes de novena, acordes vacíos y tantos otros esteoretipados recursos del impresionismo. Esto es curioso observarlo y, por falta de otro material anterior que tanto lamentamos desconocer, no podríamos asegurar si siempre fue así su manera personal de manejar "impresionísticamente" la armonía. Pero casi podríamos afirmarlo, pues también en este elemento Lavín demostró cierta tendencia a lo adusto (como en la melodía), al bloque recio de tono viril. Es decir, de cierta gracia torpe, por decirlo así, pero "gracia" al fin. Y esto lo anotamos a su "haber". Fieles a nuestro objetivismo imperturbable debemos anotar, en cambio, sus debilidades armónicas. No son pocas, infortunadamente, y debidas más bien a su falta de mayor "entrenamiento". Recurre muy a menudo a los simples "refuerzos" y a agregaciones de sonidos sobre acordes básicos (segundas, cuartas, séptimas, etc.), que provocan a la vista el efecto de "racimos" de notas. Y esto los mueve en forma sistemática, en dirección ascendente o descendente. Todo obedece a una cierta búsqueda del "color armónico", de la sonoridad en sí misma, lo cual provoca equívocos e indecisiones tonales. Paradójicamente, empero, todo ello no produce el efecto de una real y rica *armonización*, profundamente dirigida a través de enlaces cuyo bajo armónico, expreso o latente, sea el canalizador del proceso, con lógica musical de acuerdo con el estilo. Bien sabemos que la armonía impresionista busca nuevas sendas. Pero en todo el caleidoscopio resultante no se anula todavía la escondida fuerza que actúa, sabiamente dosificada, desde las profundidades de una simultaneidad sonora: juega así con enlaces desusados, pero todavía controlados e identificables sin rehuir, incluso, el recurso del "claro-oscuro" que ofrece la modulación. Lavín los reemplaza por simples acumulaciones superiores de sonidos que se *adhieren* a uno principal, modesta y vagamente melódico, pero sin un sólido sostén inferior; algo así como un juego movedizo de haces de plumas de muchos plumeros "sin mango".

El resultado, a pesar de todo, es otra especie de paradojal estabilidad a la que mucho contribuyen los largos pedales armónicos, cuya función no es específicamente musical sino más bien "anecdótica" (caso de los "Mythes araucans").

Y nuevamente algo a su "haber". Nunca encontramos vulgares fórmulas cadenciales. Tampoco otros lugares comunes tendientes ostensiblemente a la búsqueda de una despolarización tonal, que en los trozos de Lavín no podría considerarse muy lograda. Tampoco es meta que persiga muy afanosamente. Indica muchas veces una armadura a sus trozos, pero después interviene un cromatismo, más epidérmico que profundo, terminando por hacer superflua esa armadura.

Forma. En el transcurso de los análisis verificamos cómo el sentido profundo de la forma no fue tampoco algo que dominara este músico. Es lo que a primera vista y audición se evidencia. Es acaso su punto más débil. Las repeticiones textuales o cuasi-textuales (a la octava superior o inferior), así como el abundante uso de progresiones, debilitan aún más todo el verdadero proceso estructural, que reduce a una *adición* de transcurros musicales, como se ha dicho. Procedimientos de variación o de desarrollos no fueron utilizados. Además, no se intentó la composición de formas más complejas. Las que usó podrían considerarse (aún en obras más extensas) como simples ampliificaciones de aquellas que comúnmente se denominan "cerradas", sin un verdadero "tema" que actúe como semilla generadora en un devenir musical. A través de la extensión total de un trozo no se siente que todos los elementos *caminen* hacia diversos puntos de polarización formal, sino que más bien hubiesen sido *colocados* estáticamente allí.

Orquestación, realización instrumental. No es posible analizar su técnica de orquestación, pues no hemos conocido el original de ninguna de sus escasas obras sinfónicas, según ya se expresó. Agregadas a algunas que ya adelantamos, sólo podríamos inferir algunas otras generalidades del mismo orden que las formuladas al hablar de la escritura coral y práctica de las grandes formas. A esas observaciones nos remitimos. También para la apreciación de las obras de cámara.

Con más precisión, en cambio, se pueden aquilatar sus versiones para el Piano. La escritura para dicho instrumento aparece sencilla pero siempre precisa y bien dispuesta, reveladora de un razonable conocimiento del teclado. Un dominio del mismo, como ejecutante, no parece haber sobrepasado los muy discretos que suelen ser suficientes a muchos compositores, a quienes se tolera haber usado más la imaginación que los perfectos dedajes y otras sutilezas. El autor de este trabajo pudo escuchar algunas breves y sencillas ejecuciones de Lavín, cuando éste le mostró algunos bosquejos en rápidas reuniones y encuentros en París. Los contactos mantenidos después en Chile, desafortunadamente no ofrecieron nuevas ocasiones para afianzar los esfumados recuerdos que guarda al respecto.

No hay datos sobre cómo y cuándo adquirió la práctica del instrumento. Presumiblemente fue también en ello un autodidacta.

Una apreciación de conjunto sobre la personalidad de Carlos Lavín compositor dejando a un lado aspectos débiles, sin contar sus aportes como in-

vestigador, nos mueve a expresar que su figura no es digna de ser tan olvidada dentro del cuadro general de nuestra música. Es la de un chileno extraordinariamente activo, precursor actuante en determinados momentos; sobrio, personal, modesto, enemigo tanto de los grandes brillos en su acción como de almidonados pintoresquismos en su creación. Pero en ella aparece, como un doble drama, la dificultad para una plena expresión. La limitaron su condición de excesivo autodidacta y algo que, sobre todo en Latinoamérica, se traduce en el más alto elogio: La obligada conducta de combate con las horas ante la intensidad de la faena.

BIBLIOGRAFIA

- Referencias a Carlos Lavín, especialmente en su calidad de Compositor.
- Berrien, William. *Latin America composers and their problems*. Boletín de la Unión Panamericana. Washington, Octubre-Noviembre, 1937.
- Copland Aarón. *The composers of South America*. Rev. Modern Music. New York Enero-Febrero, 1942.
- Isamitt, Carlos. *El folklore en la creación artística de los compositores chilenos*. Revista Musical Chilena, Nº 55, Octubre-Noviembre, 1957. Página 24.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latino América*. Boletín Latino Americano de Música. Montevideo, Vol. 3º. Abril de 1937.
- Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile, 1900-1950*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1952.
- Slonimsky, Nicolás. *Music of Latin America*. Ed. Norton. New York, 1945.
- Smith Carleton, Sprague. *The composers of Chile*. Rev. Modern Music. New York. Noviembre-Diciembre, 1941.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Las proyecciones de la música vernácula de Chile en las obras de autores nacionales* (para una próxima publicación).
- Uzcátegui García, Emilio. *La composición musical en Chile*. Revista Musical Nº 1. Santiago, Enero de 1921.
- Músicos chilenos contemporáneos*. Imprenta América. Santiago, 1919.

Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín A.

por *Manuel Dannemann R.*

La abundante y variada obra de Carlos Lavín sobre las materias expuestas en el título, se encuentra, en su mayor cantidad, publicada en libros, folletos, revistas y órganos de prensa. El resto, una porción considerable de artículos inéditos de la más diversa extensión y contenido, muchas veces íntimamente relacionados con los trabajos impresos, lo hemos podido conocer, y casi por completo reunir, gracias a la comprensiva gentileza de la Enciclopedia Chilena y a la generosidad de la familia del fallecido estudioso. Lamentablemente, dichos artículos inéditos, manuscritos o mecanografiados sufren la omisión de sus correspondientes fechas, que serían de tanta importancia para las actuales consideraciones cronológicas sobre la trayectoria investigadora de Lavín. No obstante, nuestro conocimiento directo y personal de la labor del Maestro, y la evidente determinación, posible de efectuar hoy, de sus períodos de colaborador y redactor de diferentes instituciones y publicaciones, nos facultan para situar entre los años 1940 y 1960, la elaboración de los escritos en referencia, los que hemos ordenado alfabéticamente en la segunda parte de esta catalogación, siguiendo el mismo criterio divisorio general aplicado a la primera —la éditada—, vale decir un planteamiento eminentemente temático, sin que esto impida del todo la natural existencia de terrenos fronterizos y complementarios.

De esta manera se ha podido compilar un acervo bibliográfico, antes divulgado muy fragmentariamente, que, sin haber llegado ahora a una entrega exhaustiva, esperamos sea de gran utilidad para los especialistas y aficionados que deseen adquirir una visión más amplia de la esforzada tarea de Carlos Lavín, y reconsiderar derroteros para la búsqueda de los distintos motivos de la cultura folklórica e indígena nacionales.

I. TEORÍA. DOGENCIA

1. *Una biblioteca folklórica*. Rev. Colón, Barcelona, Agosto de 1943.
2. *La Ciencia Folklórica y su progreso*. Diario La Nación, Santiago, 19 de Septiembre de 1954.
3. *La fórmula folklórica*. Diario La Nación, Santiago, 27 de Febrero de 1955.

II. MISCELÁNEAS. MONOGRAFÍAS REGIONALES

1. *Alhú, hervidero de folklore*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 18 de Febrero de 1945.
2. *Culturas regionales de Chile*. Rev. Antártica, Santiago, Junio-Julio de 1945.

3. *Un itinerario fantástico en el territorio nacional*. Rev. Antártica, Santiago, Noviembre-Diciembre de 1945.
4. *Livitar: tierra de fantasta*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 6 de Diciembre de 1946.
5. *Nuestra Señora de Las Peñas*. Rev. Musical Chilena, Año iv, Nos. 31 y 32, Santiago, Octubre-Noviembre-Diciembre-Enero, 1948-1949. Hay apartado de la Colección Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, Nº 5, 1949.
6. *Las danzas rituales de La Candelaria*. Rev. Musical Chilena, Año v, Nº 34, Santiago, Junio-Julio de 1949.
7. *La Tirana*. Rev. Musical Chilena, Año vi, Nº 37, Santiago, Otoño de 1950.
8. *Pica: tierra prometida*. Rev. Eva, Santiago, 15 de Junio de 1950.
9. *El país del Caleuche*. Rev. Eva, Santiago, 12 de Enero de 1951.
10. *Un país con cuatro nacionalidades musicales*. Folklore Americano, Año i, Nº 1, Lima, 1953.
11. *Estampas Valdivianas*. Diario La Nación, Santiago, 19 de Septiembre de 1954.
12. *Un pueblucho de gran tono: Cuzcuz*. Diario La Nación, Santiago, 3 de Octubre de 1954.
13. *Crónica legendaria de Tiahuanaco*. Diario La Nación, Santiago, 13 de Marzo de 1955.

III. TEMAS ESPECÍFICOS

1. *Tradiciones de la música típica chilena*. Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile, Santiago, Imp. Afra, 1943.
2. *Tres tipos de zamacueca. Chile*. Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile, Imp. Afra, Santiago, 1943.
3. *La cueca y la tonada son chilenas*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 7 de Enero de 1944.
4. *El casorio a la chilena*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 25 de Agosto de 1944.
5. *La instrumentación de nuestra música nativa*. Rev. Radiomanía, Nº 10, Santiago, 1944.
6. *Danzas rituales de Chile*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 22 de Enero de 1945.
7. *Pronunciación del araucano*. Rev. Vida Musical, Santiago, Julio de 1945.
8. *Un reñidero de gallos*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 27 de Diciembre de 1946.
9. *La Semana Santa que se va*. Rev. Eva, Santiago, 23 de Marzo de 1948.
10. *Panorama Musical. Chile: Tierra y destino*. Selecciones F. Méndez. Imp. Exit, Santiago, 1948.
11. *Las santas imágenes de nuestros templos*. Rev. Margarita, Santiago, 14 de Abril de 1949.
12. *El Señor de la tierra*. Rev. Margarita, Santiago, 21 de Julio de 1949.
13. *La Virgen de las Cuarenta Horas*. Rev. Margarita, Santiago, 16 de Julio de 1949.
14. *La romería del Niño Dios de Sotaquí*. Rev. Margarita, Santiago, 22 de Diciembre de 1949.
15. *La farándula infantil*. Rev. Margarita, Santiago, 18 de Marzo de 1950.
16. *El Carnaval de Iquique*. Rev. Margarita, Santiago, 12 de Abril de 1950.
17. *Cultura Atacameña*. Cuaderno de Arte Nº 1, La Música, Santiago, 1950.
18. *Los Nacimientos*. Rev. Margarita, Santiago, 13 de Diciembre de 1951.
19. *Tenemos doce apóstoles*. Rev. Margarita, Santiago, 15 de Julio de 1952.
20. *Nuestros tesoros de arte sacro*. Rev. Margarita, Santiago, 10 de Abril de 1952.
21. *La música sacra de Chiloé*. Rev. Musical Chilena, Año viii, Nº 43, Santiago, 1952.
22. *El legitimismo en el folklore*. Rev. de la Agrupación Folklórica Chilena, Año i, Nº 1, Santiago, Diciembre de 1953.
23. *Los araucanos siguen bien*. Rev. Pro Arte, Santiago, 8 de Enero de 1954.
24. *Un traje típico para la mujer chilena*. Diario La Nación, Santiago, 3, 17 y 31 de Octubre de 1954.

25. *Las fondas septembrinas*. Diario La Nación, Santiago, 3 de Octubre de 1954.
26. *Monarquía pascuense*. Diario La Nación, Santiago, 20 de Febrero de 1955.
27. *El Rabel y los instrumentos chilenos*. Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, Nº 10, Santiago, 1955.
28. *Música folklórica*. Diario La Nación, Santiago, 24 de Abril de 1955.
29. *El habla de los chilenos*. Diario La Nación, Santiago, 8 de Mayo de 1955.
30. *Artesanía regional*. Diario La Nación, Santiago, 5 de Junio de 1955.
31. *Las guitarras chilenas*. Diario La Nación, Santiago, 5 de Julio de 1955.
32. *Las monturas maulinas*. Diario La Nación, Santiago, 19 de Junio de 1955.
33. *Un instrumento chileno: el charango*. Diario La Nación, Santiago, 24 de Noviembre de 1955.

IV. SEMBLANZAS DE CULTORES FOLKLÓRICOS

1. *Don Rosalindo: auténtico trovador chileno*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 3 de Marzo de 1945.
2. *Los chinitos de Andacollo*. Rev. Margarita, Santiago, 2 de Enero de 1949.
3. *El patriarca de Sólor*. Rev. Vea, Santiago, 8 de Diciembre de 1950.
4. *Chilenas del mar*. Rev. Eva, Santiago, 6 de Abril de 1951.
5. *Las adivinatoras del Bio-Bío*. Diario La Nación, Santiago, 10 de Abril de 1955.

V. FOLKLORE COMPARADO

1. *La vidalita argentina y el vidalay chileno*. Rev. Musical Chilena, Año VIII, Nº 43,
2. *Folklore comparado de Iberoamérica*. Rev. de la Agrupación Folklórica Chilena, Año II, Nº 2, Santiago, Diciembre de 1955.

VI. FOLKLORE APLICADO

1. *El turismo como folklore*. Diario El Día Gráfico, Barcelona, 6 de Junio de 1934.
2. *Augurios de nacionalismo musical*. Diario El Mercurio, Santiago, 23 de Marzo de 1943.
3. *Reivindicación del folklore*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 23 de Junio de 1944.
4. *Pasado y futuro de la arquitectura iquiqueña*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 22 de Enero de 1946.
5. *El encanto de Valparaíso*. Diario El Mercurio, Valparaíso, 28 de Marzo de 1948.
6. *Poetas legitimistas*. Diario Última Hora, Santiago, 6 de Diciembre de 1953.
7. *Las reacciones europeas ante la música de los araucanos*. Rev. Pro Arte, Santiago, 28 de Enero de 1954.
8. *Espectáculos araucanos*. Diario La Nación, Santiago, 19 de Septiembre de 1954.
9. *El patriotismo y el folklore*. Diario La Nación, Santiago, 3 de Octubre de 1954.
10. *Americanización de la enseñanza*. Diario La Nación, Santiago, 13 de Marzo de 1954.
11. *Ofensiva folklórica*. Diario La Nación, Santiago, 27 de Marzo de 1955.
12. *El Pomairismo*. Diario La Nación, Santiago, 8 de Mayo de 1955.
13. *La Santa Sede ante el folklore*. Rev. Finis Terrae, Año II, Nº 6, Santiago, 1955.

VII. TEMAS HISTÓRICOS VINCULADOS CON EL FOLKLORE

1. *Una mansión de siglos*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 3 de Marzo de 1945.
2. *Una mansión colonial*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 27 de Diciembre de 1946.
3. *La secular vivienda de los Infante*. Rev. Zig-Zag, Santiago, 31 de Mayo de 1947.

4. *La Chimba*. Ed. Zig-Zag, Santiago, 1947.
5. *Reconstrucción de Santiago*. Diario Última Hora, Santiago, 6 de Diciembre de 1953.
6. *La última casona*. Diario Última Hora, Santiago, 6 de Diciembre de 1953.
7. *El solar del prócer*. Rev. Patria, Santiago, Julio-Agosto de 1955.

TRABAJOS INÉDITOS

I. TEORÍA. DOCENCIA

1. *Lo que es el folklore.*
2. *Nuevos postulados sobre la Ciencia Folklórica.*

II. MISCELÁNEAS. MONOGRAFÍAS REGIONALES

1. *Calendario folklórico chileno.*
2. *Calera de Tango.*
3. *Hualpén.*

III. TEMAS ESPECÍFICOS

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. <i>Alfarería.</i> | 16. <i>Juegos y deportes.</i> |
| 2. <i>Canastillos y primores.</i> | 17. <i>Laudistas y santeros.</i> |
| 3. <i>Ceremonial agrario.</i> | 18. <i>Leyendas y tradiciones.</i> |
| 4. <i>Cestería.</i> | 19. <i>Lírica popular.</i> |
| 5. <i>Criollismo.</i> | 20. <i>Organografía colonial.</i> |
| 6. <i>Danzas rituales de Chile.</i> | 21. <i>Organografía republicana.</i> |
| 7. <i>Dispensería criolla.</i> | 22. <i>Organografía vernácula.</i> |
| 8. <i>El culto equino.</i> | 23. <i>Posibilidades del traje nacional.</i> |
| 9. <i>El manto de las chilenas.</i> | 24. <i>Regentías coloniales.</i> |
| 10. <i>El velorio del angelito.</i> | 25. <i>Repostería y bebidas.</i> |
| 11. <i>Equitación criolla.</i> | 26. <i>Tejeduría.</i> |
| 12. <i>Farmacopea.</i> | 27. <i>Tradiciones perdidas.</i> |
| 13. <i>Gastronomía popular.</i> | 28. <i>Verba y grafologías soeces.</i> |
| 14. <i>Gredas y cantaritos.</i> | 29. <i>Vida rural.</i> |
| 15. <i>Hechicería.</i> | |

Colaboran en este número

VIGENTE SALAS VIU. Director del Instituto de Investigaciones Musicales, eminente musicólogo, colaborador permanente y primer Director de la *Revista Musical Chilena*.

CARLOS LAVÍN. Compositor y musicólogo chileno, quien es objeto de un detallado estudio en estas páginas.

JORGE URRUTIA BLONDEL. Compositor chileno y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales. Actualmente el señor Urrutia ha realizado intensos trabajos de recolección del folklore musical en el Norte del país.

MANUEL DANNEMANN. Profesor de Folklore y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales. Colaborador asiduo de esta Revista a la que ha contribuido con importantes trabajos de investigación. Se ha desempeñado como Secretario Subrogante de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

ACTUACIONES DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Gira a Punta Arenas entre el 16 y 21 de Septiembre.

Una de las más importantes giras realizadas en los últimos años por la Orquesta Sinfónica de Chile fue la que tuvo lugar entre el 16 y el 21 de Septiembre a Punta Arenas y Cerro Sombrero, en su primera visita a la provincia de Magallanes.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak, dio seis conciertos en la provincia, entre conciertos oficiales y educacionales gratuitos. En esta ocasión la Sinfónica fue acompañada por el Director del Instituto de Extensión Musical, el compositor Carlos Riesco. Todas las actuaciones del conjunto contaron con el auspicio de la Il. Municipalidad de Punta Arenas y de la Casa de la Cultura.

Los programas incluyeron obras clásicas, románticas y de compositores chilenos. Actuaron como solistas, Jaime de la Jara en el Concierto para violín y orquesta N° 5, K. V. 219 de Mozart y Enrique Peña, en Concierto para Oboe de Cimarosa.

"La Prensa Austral", en un Editorial del 20 de Septiembre, calificó de "acontecimiento cultural" la visita de la Sinfónica a esa provincia, destacando la importancia que significa haber escuchado al conjunto tanto en Punta Arenas como en Tierra del Fuego. Un público entusiasta respondió al esfuerzo realizado por la Universidad de Chile de trasladar a la Sinfónica completa al extremo sur del país.

Concurso Bernard Michelin.

En el Teatro Astor se realizó el concierto de selección del segundo Concurso "Bernard Michelin" para violoncello, el 6 de Septiembre, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, y con la participación de la Sinfónica de Chile.

Participaron en este concurso que se realiza por segundo año consecutivo, gracias a la colaboración del cellista francés Bernard Michelin, profesor del Conservatorio de París, con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical y el Gobierno de Francia, los cellistas chilenos Arnaldo Fuentes, Roberto González y Ximena Bravo, el guatemalteco Augusto Hernández y el norteamericano Roger Emanuels.

En la etapa final del Concurso, los postulantes ejecutaron el *Preludio de la Suite N° 3* de J. S. Bach para violoncello solo y

Concierto en Si bemol mayor de Bocherini, con la Sinfónica de Chile.

El Jurado otorgó el Primer Premio a Arnaldo Fuentes, primer cello de la Orquesta Sinfónica de Chile, consistente en una medalla, otorgada por el Gobierno de Francia y una beca de estudios durante un año en París y contratos de actuación con diversas orquestas. Este mismo premio para un cellista extranjero, recayó en el norteamericano Roger Emanuels. El Segundo Premio, consistente en una Medalla otorgada por el Gobierno de Francia, la obtuvo el chileno Roberto González y en tercer lugar se clasificó Ximena Bravo.

Conciertos de Primavera.

El 2 de Octubre se iniciaron los tres conciertos de la temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, en colaboración con el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y el Centro de Profesores de Educación Musical de los Liceos Fiscales.

El primer concierto fue dirigido por el maestro Armando Carvajal, fundador y primer director titular de la Sinfónica de Chile. El maestro Carvajal quien, desde los 21 años, ha realizado una magnífica labor de difusión musical en el país, ha ocupado destacados cargos de la vida musical chilena, tales como: reorganizador en 1928 del Conservatorio Nacional de Música; director de este plantel educacional; propulsor de la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929; director de la Orquesta Sinfónica de Chile desde 1931; Decano de la Facultad de Bellas Artes en 1931; Director del Instituto de Extensión Musical en 1940; iniciador de los conciertos educacionales para estudiantes, obreros y empleados, y como director de Orquesta, ha dado a conocer en Chile y en el extranjero las obras de compositores chilenos.

En este primer concierto de primavera, bajo la batuta del maestro Armando Carvajal, la Orquesta Sinfónica tocó: *Gluck: Iphigenia in Aulis*; *Carvajal: Ocho piezas para niños*; *Debussy: Preludio a la Siesta de un Fauno y Fiesta*; *Sibelius: Concierto para violín y orquesta*, solista, Patricio Salvatierra y *Dukas: El aprendiz de brujo*.

El segundo concierto estuvo a cargo de Fernando Rosas, director titular y creador de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. El programa consultó las siguientes obras: *Weber: El Cazador Furtivo*; *Mozart: Concierto N° 20 para piano y or-*

questa, en *Re menor*, K. V. 466; solista, Sergio Parra; Leng: *Dos Preludios para Orquesta*, primera audición; Schumann: *Sinfonía Nº 4*, en *Re menor*, Op. 120.

Actuó como director del tercer concierto el director guatemalteco, Jorge Sarmientos, con un programa que incluyó: *Sarmientos: Preludio y Danza Orgiaca*; Ravel: *Concierto en Sol para piano y orquesta*, solista Flora Guerra y Shostakovich: *Sinfonía Nº 5*.

Concurso de Música CNAV.

El Concurso anual con que la Refinería de Azúcar de Viña del Mar continúa fomentando el arte musical en el país tuvo el año 1966 una particularidad: haber encauzado la justa en dos categorías de obras para las que destinó premios; música chilena y repertorio internacional. El Concurso fue para dos instrumentos, piano y violín.

Los postulantes que llegaron a las finales para actuar con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro David Serendero, fueron: Isolée Cruz, quien tuvo el mérito de estrenar el *Concierto en Re*

Mayor para piano y orquesta de Enrique Soro, el primer Concierto para piano y orquesta que se escribió en Chile. La señorita Cruz obtuvo por su interpretación, el Primer Premio en repertorio chileno.

El pianista finalista, Fernando Torm, se presentó con *Concierto Nº 3 para piano y Orquesta de Bartok*; por su magnífica versión obtuvo el Primer Premio en repertorio internacional.

Como solistas en violín se presentaron Jaime de la Jara, quien tocó el *Concierto para violín y orquesta de Gustavo Becerra*, obteniendo el Primer Premio en repertorio nacional y Erich Hoffmann con *Concierto para violín y orquesta de Johannes Brahms*, quien obtuvo el Primer Premio en repertorio internacional.

Los miembros del Jurado que habían oído a los concursantes en una prueba de Selección y en dos Conciertos de Selección, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Chile, otorgaron los cuatro premios únicos de E\$ 2.000 cada uno: uno para cada repertorio en cada instrumento.

CONCIERTOS DE CAMARA

Entre los conciertos realizados en el último trimestre de 1966, merecen destacarse algunas importantes actuaciones de conjuntos y solistas chilenos y extranjeros.

Recital de Clara Pasini y primera audición de "El Tramonto" de Respighi.

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura organizó a mediados de septiembre un concierto con programa mixto en el que actuó la arpista Clara Pasini y el Cuarteto Santiago con Margarita Valdés, mezzosoprano, en la primera audición de "El Tramonto", sobre el poema de Shelley, de Respighi.

Al referirse el crítico Federico Heinlein a la actuación de Clara Pasini dice: "...Técnica y sensibilidad se hermanan en la magnífica intérprete. Dotada de alegre sentido musical, se escucha a sí misma en todo momento, apaga resonancias indeseables y sazona los planes dinámicos con matices de señalada delicadeza... Al comienzo de la segunda parte del recital se escuchó "La puesta de sol", para mezzosoprano y cuerdas de Ottorino Respighi. La voz pura, descansada y conmovedora de Margarita Valdés dio expresivo relieve a los versos de Shelley sobre el fondo cálido e incisivo que le proporcionaba el Cuarteto Santiago".

Recital de la soprano dramática Zdenka Liberon.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile puso término a su temporada de cámara con un concierto extraordinario de la soprano dramática, Zdenka Liberon, acompañada al piano por Eliana Valle.

En este recital, la cantante ofreció un programa a base de obras de Monteverdi, Rosa, Marcello, Caccini, Händel, Schumann, Santa Cruz y Falla.

Concierto del Coro de la Universidad de Chile.

Bajo la dirección de Guido Minoletti, el Coro de la Universidad de Chile ofreció un concierto en el Teatro Municipal, el 27 de Octubre, en el que el interesante programa incluía siete estrenos: "El fuego" de Mateo Flecha; "Die mit tränen" de H. Schütz; "¿Están acaso?" de Domingo Santa Cruz; "Vom Hausregiment" de Paul Hindemith; "Aquel pastorcico" de Silvia Soubllette; "Jo tinc un burro" de Joaquín Rodrigo y "Arriero canta" de Ginastera.

Recital de Eduardo Falú.

El 7 de Noviembre se presentó en el Teatro Astor, bajo los auspicios del Instituto de

Extensión Musical, el famoso folklorista argentino Eduardo Falú.

El crítico Egmont, en "El Siglo", al referirse a este recital, escribió: "... Como cantante posee más bien la voz de un folklorista, o sea, sabe decir bien, comunicar con convicción y singular fuerza expresiva. Ambos aspectos, el del guitarrista y el del cantante, se amalgaman a la perfección en las piezas con texto poético que figuraron en el programa ...".

Curso de Cámara del Profesor Tapia Caballero.

El profesor de Música de Cámara del Conservatorio Nacional de Música, Tapia Caballero, presentó a sus alumnos en tres conciertos que se realizaron en el Salón Mened de la Biblioteca Nacional, los días 4, 11 y 25 de Noviembre de 1966.

Los programas de cada uno de estos conciertos reveló la amplitud del repertorio estudiado y el número de instrumentistas con que trabajó el Prof. Tapia Caballero durante el año. Los conciertos contaron con interpretaciones sobresalientes de este grupo de alumnos del Conservatorio Nacional.

En el primer programa actuaron los flautistas: Gloria Abarzúa, Fernando Harms y María Angélica Sebastián; la oboísta Inés M. Benítez; el fagot: Jorge Espinoza; el guitarrista: Jorge Rojas; el violinista: Miguel Scharager; el viola: Renato Parada; el cello: René Wisch y los pianistas: Ricardo Cortés y José Yakabi. El programa incluyó: *Händel: Sonata en Sol menor para flauta y piano; Bach: Sonata para flauta en La menor; Telemann: Trío para flauta, oboe y fagot; Beethoven: Sonata en La Mayor para violín y piano y Schubert: Cuarteto para flauta, guitarra, viola y cello.*

En el segundo concierto, además de los alumnos ya nombrados, actuaron: Rafael García, clarinete; Myriam Adasme, violín; Juan José Delmás, cello y Araminta Donoso, piano. El programa de este concierto fue a base de las siguientes obras: *Telemann: Trío para flauta, guitarra y fagot; Haydn: Cuarteto para flauta, violín, viola y cello; Mozart: Sonata para violín y piano en Si bemol; Debussy: Rapsodia para clarinete y piano y Ferroud: Trío para oboe, clarinete y fagot.*

En el tercer concierto actuaron además de los alumnos ya nombrados: Jorge Cruz, violín; Ximena Riveros, soprano; Carlos Miró, piano y Elizabeth Rosenfeld, piano. El programa consultó: *Händel: Sonata en Re Mayor para violín y piano; Brahms: Trío para piano, clarinete y cello; Hindemith: Sonata para oboe y piano; Debussy: Cinco poemas de Baudelaire y Franck: Sonata para violín y piano.*

Música Inglesa y Norteamericana interpreta la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

En la Biblioteca Nacional, la Orquesta de Cámara de la U. Católica, dirigida por Fernando Rosas, ofreció un concierto patrocinado por los Institutos Culturales Británico y Norteamericano. En esta oportunidad ejecutaron una selección de páginas instrumentales de la ópera "The fairy queen" de Henry Purcell y obras de los norteamericanos Quincy Porter y Roger Goeb y de los ingleses William Boyce y Lennox Berkeley.

Concierto del pianista ruso Mitrofán Zverev.

Mitrofán Zverev, astrónomo ruso del Observatorio de Kulkovo y jefe del grupo de astrónomos de esa nacionalidad que ha estado trabajando en el Observatorio Nacional de la Universidad de Chile, se presentó en la Biblioteca Nacional en un recital de piano en el que interpretó obras de Nicolai Mdtner y Rajmaninov.

Concierto de Jazz.

El 18 de Noviembre, en el Teatro Astor, tuvo lugar el Concierto de Jazz auspiciado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el Sindicato Profesional Orquestal.

En este concierto se incluyeron composiciones nacionales y extranjeras, sin seguir una línea determinada de estilos ni épocas.

Recital de canciones sobre versos de Friedrich Rückert.

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se celebró el centenario de la muerte del poeta alemán Rückert, con una conferencia del Dr. Günter Bär y un concierto en el que participaron el bajo Paul Sommer, la contralto Carmen Luisa Letelier y Federico Heinlein, quien acompañó a los cantantes.

El bajo Paul Sommer cantó obras de Loewe, Schumann, Brahms, Schubert y Strauss, basados en poemas de Rückert y Carmen Luisa Letelier eligió obras de Schubert, Schumann, Franz y Mahler con versos del poeta.

Recitales en la Biblioteca Nacional.

Finalizó la temporada de conciertos organizados por la Biblioteca Nacional con recitales de: Patricio Salvatierra, violín e Hilda Cabezas al piano, en el que los artistas tocaron obras de Tartini, Beethoven y Brahms. La Orquesta de Cámara de la Universidad

Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó un programa con obras de Dvorak, Boyce, Debussy y Mozart. El pianista Fernando Torm ofreció un recital con el siguiente programa: *Debussy: Estampes y Preludes; Scriabine: Sonata Op 53; Berg: Sonata Op. 1* y la primera audición de: *F. Torm: Estructura (1964); Becerra: Juegos, para cinta magnética y piano (1966)* y *Schidlowsky: Cuatro Episodios para recitante y piano (1966)*.

Cantata 190 de J. S. Bach.

El Coro de la Universidad de Chile celebró las festividades del Año Nuevo con dos conciertos celebrados en la Iglesia Recoleta Dominica e Iglesia de San Agustín, en los que se cantó la Cantata 190 de J. S. Bach, con la participación de solistas y órgano, bajo la dirección del maestro Marco Dusi.

BALLET NACIONAL CHILENO

Estreno de "El Pájaro de Fuego".

Los días 9, 10 y 13 de Noviembre, el Ballet Nacional presentó, en el Teatro Municipal, "El Pájaro de Fuego" con música de Strawinsky, coreografía de Denis Carey y trajes y escenografía de Federico Assler.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Agustín Cullell, acompañó al Ballet.

El crítico Federico Heinlein, al comentar este estreno, escribió en "El Mercurio": "Una dura prueba para el Ballet Nacional y su director artístico Denis Carey fue el montaje del ballet "El Pájaro de Fuego", de Strawinsky-Fokin. Puede considerarse un triunfo el que la compañía haya salido en parte airosa, en parte sin mayor desdoro de la arriesgada empresa, ofreciendo un espectáculo fino y discreto. Los grandes aciertos, coreográficos de Carey se encuentran, sobre todo, en el extenso "pas de deux" de Iván con el Pájaro de Fuego (interpretados estos papeles por Virginia Roncal y Robert Stulf), y en algunos despliegues —especialmente el inicial— de los monstruos de Kashchei. También muestra su mano hábil en las escenas de las princesas, mientras que tanto la danza infernal que el Pájaro impone a las criaturas del brujo como la muerte de éste último, carecen de vigor. Lo más notable de esta presentación de la obra por elementos nacionales ha sido, a juicio nuestro, el trabajo de Federico Assler como di-

señador de trajes y decorados... Virginia Roncal aporta al papel titular sus probadas condiciones técnicas y expresivas. De Zarevna, Patricia Bialoblocki se desempeña con digna delicadeza. Robert Stulf imprime el carácter adecuado a su Iván. Joachim Frowin encarna un brujo no muy escalofriante. Armando Contador confiere trazos incisivos a uno de los sujetos de Kashchei, y los restantes (princesas, monstruos, etc.) cumplen satisfactoriamente las exigencias de sus respectivos papeles... La Orquesta Sinfónica de Chile, acertadamente dirigida por Agustín Cullell, entregó la centelleante partitura de Strawinsky sin tropiezo ni menoscabo".

Gira del Ballet Nacional Chileno a Antofagasta y al Sur del País.

Invitado a actuar en las festividades del Centenario de la fundación de la ciudad de Antofagasta, el Ballet Nacional Chileno ofreció, los días 22 y 23 de Noviembre, cuatro funciones a base de los siguientes ballets del repertorio: "Variaciones con Máscaras", Realli-Carey; "Celebración Trágica", Starer-Butler; "Capicua 7/4", Brubeck-Bunster; "Diseño para Seis", Tchaikowsky-Taras; "Giselle"; Pas de Deux de los Aldeanos, Sarmientos-Carey; y "Las Sifides", Extractos, Chopin-Fokine.

En la zona sur, el Ballet actuó en Valdivia, Temuco y Concepción, a base del mismo repertorio presentado en el norte.

X FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

El x Festival de Música Chilena se inició el 6 de Diciembre de 1966 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con el Primer Concierto de Cámara de selección.

El Reglamento modificado de los Festivales de Música Chilena presentó, a partir de esta Décima Bienal, un aspecto totalmente nuevo. Las recompensas ya no son en dine-

ro, sino que aquellas obras que obtienen más de 40 puntos quedan incluidas en la "Antología de los Festivales de Música Chilena" que consiste en la grabación y edición fonográfica de las obras premiadas. El compositor obtendrá, de esta manera, la difusión de su obra en el país y en el extranjero y recibirá veinte ejemplares del disco que contenga su composición, además de un di-

ploma que le otorgará el Instituto de Extensión Musical. Los puntajes provienen del voto del público y del de una Comisión Técnica, integrada, ésta, por cinco personalidades de reconocida competencia profesional. Se ha suprimido de este certamen su carácter de competencia artística, con vencedores y vencidos, y el dinero que antes se otorgaba en premios ahora creará el fondo para la difusión de la música chilena a través del disco.

Primer Concierto de Cámara de Selección.

Las obras ejecutadas en el Primer Concierto de Selección fueron las siguientes: *Lefever: Música 1949* para relator y 11 instrumentos, con textos del compositor. Esta obra obtuvo un puntaje de 36,26 incluyendo la votación del público y de la Comisión Técnica. *Becerra: Partita para viola sola*, que obtuvo un puntaje de 32,29. *Schidlowsky: Tres Versos del Capitán*, con textos de Pablo Neruda, obtuvo un puntaje de 37,91. *Becerra: Llanto por el Hermano Solo*, con un porcentaje de 43,30. La obra de *Ida Vivado: Siete Estudios para piano*, fue eliminada por no haber tenido un puntaje suficiente para pasar a los Conciertos Finales.

En este concierto, los Conjuntos Instrumentales estuvieron bajo la dirección del maestro argentino, Antonio Tauriello, especialmente invitado por el Instituto de Extensión Musical para dirigir este Festival. Los solistas que actuaron en esta ocasión fueron: Agustín Inostroza, relator; Zoltán Fischer, viola; Hernán Würth, tenor; Elvira Savi, piano y el Coro de la Universidad de Chile bajo la dirección de Guido Minoletti.

Segundo Concierto de Cámara de Selección.

El 7 de Diciembre se realizó el Segundo Concierto de Cámara del Festival con un programa que incluyó: *Becerra: Cuarteto para Saxofones*, obra que obtuvo 33,08 puntos; *Letelier-Valdés: Divertimento para ocho instrumentos*, obra que obtuvo 40,73 puntos; *García: Cuatro Poemas Concretos*, obra que obtuvo 35,73 puntos. Las obras de *Schidlowsky: Isla Negra*, para flauta sola y *Canciones Instrumentales*, fueron eliminadas, como también la obra de *Strauss: Dos Canciones para coro mixto*.

En este concierto actuaron conjuntos instrumentales del Instituto de Extensión Musical bajo la dirección de Antonio Tauriello, el Cuarteto Santiago y los solistas Guillermo Bravo, flauta; Angélica Montes, soprano; Hernán Würth, tenor. Actuó también, en la obra de Strauss, el Coro del Instituto Pedagógico bajo la dirección de Constantino Jaime.

Tercer Concierto de Cámara de Selección.

El tercer concierto de selección, realizado el 3 de Enero de 1967, incluyó en su programa: *Lefever: Música 1959, para instrumentos de viento*, obteniendo 33,06 puntos; *Becerra: Sonata para arpa sola*, con 34,85 puntos; *Schidlowsky: De Profundis*, obra que obtuvo 41,80 puntos; *Becerra: Segunda Partita para cello solo*, obtuvo 44,21 puntos; *Ortega: Quinteto para flauta grave y cuarteto de cuerdas*, con 40,15 puntos y *Montecino: Salmo 102*, que obtuvo 34,50 puntos.

Así como en el anterior, en este Concierto actuaron conjuntos instrumentales del Instituto de Extensión Musical dirigidos por Antonio Tauriello, el Cuarteto Santiago y los solistas Clara Pasini, arpa; Mary Ann Fones, soprano; Carmen Letelier, contralto; Hernán Würth, tenor; Arnaldo Fuentes, cello y Guillermo Bravo, flauta. Actuó, además, en la obra de Montecino, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso bajo la dirección de Marco Dusi.

Conciertos Finales de Cámara.

El 5 y el 9 de Enero tuvieron lugar los dos conciertos finales de cámara, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura y en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, respectivamente. Intervinieron en estos conciertos los conjuntos instrumentales y solistas que habían participado en los conciertos de selección.

De acuerdo al Artículo 23 del Reglamento del Festival, todas aquellas obras que obtuvieron sobre 32 puntos en las pruebas de selección, recibieron una segunda audición en estas oportunidades. El público y la Comisión Técnica debían seleccionar, por lo tanto, las composiciones que integrarían la Antología mencionada, siempre que alcanzan a los 40 puntos. Esta distinción se otorgó a las siguientes obras: *Letelier-Valdés: Divertimento para ocho instrumentos*, que alcanzó a 41,60 puntos; *Lefever: Música 1949, para relator y 11 instrumentos*, obra que obtuvo 41,46 puntos y *Becerra: Segunda Partita para cello solo*, con el más alto puntaje entre las obras de cámara: 43,45 puntos.

Primer Concierto Sinfónico de Selección.

El primer concierto sinfónico de selección, del x Festival de Música Chilena, se realizó en el Teatro Astor el 8 de Diciembre.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Antonio Tauriello, ejecutó las siguientes obras: *García: Urania*, que obtuvo 38,38 puntos; *Núñez Navarrete: El Poeta Jacob*, obra que quedó eliminada;

Letelier-Valdés: Instantes, que obtuvo 35,27 puntos y *Becerra: Sinfonía Nº 3*, con 35,33 puntos.

Las obras de García, Letelier-Valdés y Becerra pasaron al Concierto Final.

Segundo Concierto Sinfónico de Selección.

Siempre bajo la dirección del maestro Antonio Tauriello, la Orquesta Sinfónica de Chile ejecutó el último grupo de obras presentadas al Festival en el rubro de obras sinfónicas: *Campbell: Sinfonía Hotu Matua* que fue eliminada; *Maturana: Retrato, Balada y Muerte del poeta Teófilo Cid*, obra que también fue eliminada; *Garrido Lecca: Láúdes*, obtuvo 41,85 puntos y *Fernando García: Sebastián Vásquez*, obra que obtuvo 38,35 puntos. Las dos últimas pasaron al Concierto Final.

En este concierto actuó como solista Sylvia Wilkens y los narradores: Roberto Parada y Hernán Würth.

Concierto Final.

El 30 de Diciembre tuvo lugar el Concierto Final Sinfónico del Festival de Música Chilena. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Antonio Tauriello, tocó todas las obras que quedaron seleccionadas en los conciertos sinfónicos de selección, o sea: *García: Urania y Sebastián Vásquez; Becerra: Sinfonía Nº 3; Letelier-Valdés: Instantes* y *Garrido Lecca: Láúdes*. El más alto puntaje lo obtuvo "Láúdes" de Garrido-Lecca, con 46,64 puntos y, por lo tanto, esta obra se incluirá en la "Antología de los Festivales de Música Chilena". Las demás obras no alcanzaron el puntaje necesario y fueron eliminadas.

MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

Giras del Cuarteto Santiago en Septiembre y Octubre de 1966.

El Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, realizó dos amplias giras por el país, la primera a la zona norte y, enseguida, al sur.

La gira al norte incluyó las ciudades de Arica, Iquique, Antofagasta, Copiapó, Coquimbo, La Serena, Ovalle y Vallenar. En cada una de estas ciudades, además de los conciertos oficiales, ofrecieron conciertos educacionales gratuitos para la educación primaria, secundaria y universitaria. El programa de la gira incluyó: *Schubert: Cuarteto Op. 125 Nº 1, en Mi bemol; Ravel: Cuarteto en Fa* y *Beethoven: Cuarteto Op. 135, en Fa Mayor*.

En su gira por el sur del país, el Cuarteto Santiago visitó Valdivia, Puerto Varas, Osorno, Temuco y Concepción. En estos conciertos tocaron, además de las obras ya mencionadas, el *Cuarteto Nº 3 de Bartok*.

El éxito extraordinario del conjunto, en todos estos conciertos, se manifestó a través de la gran afluencia de público en todas las ciudades visitadas.

Gira del Cuarteto Santiago a Mendoza y Montevideo.

Inmediatamente después de la gira al sur, el Cuarteto Santiago visitó Montevideo y Mendoza. "La Acción" de Montevideo, dice sobre esta visita: "Un acontecimiento que aplaudimos con el entusiasmo que merecía este conjunto, que no vino de Europa sino del otro lado de los Andes, el que es un

verdadero orgullo para nuestra América". En "Los Andes" de Mendoza leemos: "La prestigiosa agrupación chilena tuvo un trabajo serio, delineado con medida y equilibrio".

Gira de Ramón Bignon y Galvarino Mendoza al norte.

El contrabajista Ramón Bignon y el pianista Galvarino Mendoza realizaron una gira por el norte de Chile visitando Arica, Iquique, Antofagasta y Copiapó, ofreciendo una totalidad de 11 conciertos.

Los programas de esta gira incluyeron obras para contrabajo y piano de Henry Eccles, Adolf Misek, Caix de Herveois, Guevara Ochoa y A. Apythohrh. El pianista, por su parte, ejecutó obras para piano de Chopin, P. H. Alende, Debussy, Liszt y Gershwin.

En Arica, la crítica dijo: "... El notable ensamble logrado por los solistas nos demuestra el largo trabajo desarrollado en conjunto y que ha permitido que dos instrumentos tan distintos como el piano y el contrabajo se fundan en una sola intención puesta por entero al servicio del arte...".

En Antofagasta, dice Orfeón: "... Donde hubo oportunidad de apreciar con toda perspectiva la recia personalidad musical de Bignon fue en la interpretación que hizo de la Sonata Nº 2, Op. 6 de Adolf Misek... Las ocho composiciones para piano que configuraron la segunda parte del programa... sirvieron para que Galvarino Mendoza hiciera gala, principalmente de virtuosismo... y para que el público quedara deseando

verlo presentarse de nuevo, sea en un recital a su solo cargo, sea con nuestra Filarmónica, en la plenitud de sus dotes...".

Gira de Ariadna Colli.

Con el auspicio del Instituto de Extensión Musical, la joven pianista Ariadna Colli realizó una gira a las principales ciudades del sur del país. El programa de esta gira incluyó obras de J. S. Bach, Alfonso Leng, Rachmaninof, Debussy, Lutoslawski, Prokofiev, Brahms, Schubert y Chopin.

Novenario de Beethoven en Viña del Mar.

La Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, bajo la dirección de Isidor Handler interpretó por primera vez en la provincia las nueve sinfonías de Beethoven. La Novena Sinfonía contó con la colaboración del Coro de la Universidad de Chile.

LABOR DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE OSORNO EN 1966, por David Serendero P.

I. DIFUSION MUSICAL

Continuando con el plan de difusión iniciado durante 1965, el Centro Universitario de Osorno programó en el presente año las siguientes temporadas de conciertos, que abarcaron las provincias de Valdivia, Osorno, Llanquihue y Chiloé, con un total de 32 conciertos.

Segunda Temporada Oficial de Abono de la Orquesta Filarmónica Osorno.

Bajo la dirección de David Serendero, la Orquesta Filarmónica Osorno realizó entre Mayo y Agosto de 1966 una Temporada Oficial de 12 conciertos, consistentes en 4 programas con 3 repeticiones cada uno. Cuatro conciertos se efectuaron en el Teatro Municipal de Osorno, cuatro en el Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas, dos en el Salón de Actos del Liceo Coeducacional de La Unión, uno en el Gimnasio Cubierto de Río Bueno y uno en el Templo de la Iglesia Evangélica Luterana de Valdivia.

Temporada de Primavera de la Orquesta Filarmónica Osorno.

Bajo la dirección de David Serendero, la Orquesta Filarmónica Osorno realizó en Diciembre una Temporada de Primavera con entrada gratuita. Consistió en un programa repetido 3 veces. Un concierto se realizó en el Teatro Municipal de Osorno, uno en el Teatro Rex de Castro y uno en el Aula Magna del Grupo Escolar N° 1 de Valdivia.

Segunda Temporada de Música de Cámara.

Constó de 14 conciertos realizados entre Junio y Octubre, en los que participaron diversos solistas y conjuntos de prestigio nacional e internacional. Consistió en 7 programas efectuados en el Teatro Municipal de Osorno, con sus correspondientes repeticiones en el Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Conciertos escolares.

En el Teatro Municipal de Osorno se realizaron entre Abril y Julio, 3 conciertos y conferencia-conciertos dedicados a los alumnos secundarios y universitarios, tanto de la enseñanza fiscal como particular.

1.—Segunda Temporada Oficial de Abono de la Orquesta Filarmónica Osorno.

PRIMER CONCIERTO

Jueves 26 de Mayo a las 19.30 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Viernes 27 de Mayo a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Sábado 28 de Mayo a las 18.30 horas: Salón de Actos del Liceo Coeducacional de La Unión.

Programa

Francesco Manfredini. Sinfonía N° 10 en Mi menor. Concerto Grosso Op. 3 N° 8 en Re Mayor.

Wolfgang Amadeus Mozart. Seis danzas campestres K. V. 606.

Joseph Haydn. Concierto para violoncello N° 1 en Re Mayor. Solista: Jorge Román.

SEGUNDO CONCIERTO

Jueves 23 de Junio a las 19.30 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Viernes 24 de Junio a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Sábado 25 de Junio a las 18.30 horas: Gimnasio Cubierto de Río Bueno.

Programa

Georg Friedrich Haendel. Concerto Grosso Op. 6 N° 6 en Sol menor. Concerto Grosso Op. 6 N° 12 en Si menor.

Wolfgang Amadeus Mozart. Concierto para corno N° 3 K. V. 447 en Mi bemol Mayor. Solista: Roy Wilson.

Joseph Haydn. Sinfonía N° 92 "Oxford" en Sol Mayor.

TERCER CONCIERTO

Jueves 21 de Julio a las 19.30 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Viernes 22 de Julio a las 19.30 horas:
Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Sábado 23 de Julio a las 18.30 horas:
Salón de Actos del Liceo Coeducacional de La Unión.

Programa

Giovanni Battista Sammartini. Sinfonía en Fa Mayor.

Alfonso Letelier. "Estancias Amorosas" para contralto y orquesta de cuerdas (obra dedicada a la Orquesta Filarmónica Osorno; estreno en Chile). Solista: *Carmen Luisa Letelier*.

Joseph Haydn. Concierto para piano en Re Mayor. Solista: *Elvira Savi*.

Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonía Nº 29 K. V. 201 en La Mayor.

CUARTO CONCIERTO

Jueves 25 de Agosto a las 19.30 horas:
Teatro Municipal de Osorno.

Viernes 26 de Agosto a las 19.30 horas:
Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Domingo 28 de Agosto a las 19 horas:
Templo de la Iglesia Evangélica Luterana de Valdivia.

Programa: Festival Bach

Wilhelm Friedemann Bach. Sinfonía en Fa Mayor.

Johann Sebastian Bach. Concierto para violín Nº 1 en La menor. Concierto para violín Nº 2 en Mi Mayor. Solista: *Alberto Dourthe*.

Johann Christian Bach. Sinfonía Op. 9 Nº 2 en Mi bemol Mayor.

2.—*Temporada de Primavera de la Orquesta Filarmónica Osorno*.

Jueves 1º de Diciembre a las 19.30 horas:
Teatro Municipal de Osorno.

Sábado 3 de Diciembre a las 19 horas:
Teatro Rex de Castro.

Sábado 10 de Diciembre a las 19 horas:
Aula Magna del Grupo Escolar Nº 1 de Valdivia.

Programa

Francesco Manfredini. Sinfonía Nº 10 en Mi menor.

Georg Friedrich Haendel. Concerto Grosso Op. 6 Nº 12 en Si menor.

Antonio Vivaldi. Concierto para guitarra en Re Mayor. Solista: *Luis Urrutia*.

Johann Christian Bach. Sinfonía Op. 9 Nº 2 en Mi bemol Mayor.

3.—*Segunda Temporada de Música de Cámara*.

La organización de esta temporada estuvo a cargo de David Serendero. En Osorno se

ofreció un abono a seis conciertos, al que se agregó uno extraordinario de la pianista uruguaya Elida Gencarelli.

PRIMER CONCIERTO

Recital del pianista *Oscar Gacitúa*.

Lunes 13 de Junio a las 19.30 horas:
Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Martes 14 de Junio a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Johann Sebastian Bach. Partita Nº 1 en Si bemol Mayor.

Wolfgang Amadeus Mozart. Sonata K. V. 576 en Re Mayor.

Franz Liszt. "Soneto 123 del Petrarca". "Vals oublié".

Pedro Humberto Allende. 2 tonadas de carácter popular chileno.

Frederic Chopin. Sonata Nº 3 Op. 58 en Si menor.

SEGUNDO CONCIERTO

Recital del tenor *Hernán Würth* y del pianista *Jorge Marianou*.

Lunes 4 de Julio a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Martes 5 de Julio a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Franz Schubert. 4 canciones de "Viaje de invierno".

Robert Schumann. Balada "Los dos granaderos".

Franz Liszt. Balada "Los tres gitanos".

Carlos Botto. 2 canciones de amor.

Alban Berg. 2 canciones Op. 2.

Maurice Ravel. 5 canciones populares griegas.

Hugo Wolf. 4 canciones del "Cancionero español".

Gustav Mahler. 2 canciones de "El doncel del cuerno maravilloso".

TERCER CONCIERTO

Recital del violinista *David Serendero* y de la pianista *Elvira Savi*.

Lunes 1º de Agosto a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Martes 2 de Agosto a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Herman Reutter. Rapsodia Op. 51 (estreno en Chile).

Maurice Ravel. Sonata para violín y piano.

Heitor Villa-Lobos. Fantasía de Movimientos Mixtos (estreno en Chile).

Ludwig van Beethoven. Sonata Nº 9 Op. 47 "Kreutzer" en La Mayor.

CUARTO CONCIERTO

Recital del violista *Manuel Díaz* y de la pianista *Pauline Jenkin*.

Lunes 5 de Septiembre a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Martes 6 de Septiembre a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Benedetto Marcello. Sonata en Sol menor.

Johann Sebastian Bach. Sonata para viola y cembalo obligado Nº 2 en Re Mayor.

Paul Hindemith. Sonata Op. 11 Nº 4.

Johannes Brahms. Sonata Op. 120 Nº 2.

QUINTO CONCIERTO

Recital del *Cuarteto Nacional* de cuerdas. Martes 27 de Septiembre a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Miércoles 28 de Septiembre a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Programa

Johannes Brahms. Cuarteto Op. 51 Nº 1 en Do menor.

Enrique Soro. Cuarteto en La Mayor.

Maurice Ravel. Cuarteto en Fa Mayor.

SEXTO CONCIERTO

Recital del *Cuarteto Santiago* de cuerdas. Lunes 24 de Octubre a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Martes 25 de Octubre a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Franz Schubert. Cuarteto Op. 125 Nº 1 en Mi bemol Mayor.

Bela Bartok. Cuarteto Nº 3.

Ludwig van Beethoven. Cuarteto Op. 135 en Fa Mayor.

CONCIERTO FUERA DE ABONO

Recital de la pianista *Elida Gencarelli*. Jueves 15 de Septiembre a las 19 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Viernes 16 de Septiembre a las 19.30 horas: Salón de Actos del Club Alemán de Puerto Varas.

Programa

Doménico Scarlatti. Dos sonatas.

Ludwig van Beethoven. Sonata Op. 57 "Appassionata" en Fa menor.

Frederic Chopin. Improntu en La bemol Mayor, 4 estudios. Balada en Sol menor.

Mastrogiovanni. "Canto y percusión".

Alberto Ginastera. 3 danzas argentinas.

4.—Conciertos para estudiantes.

La serie de conciertos escolares iniciados en Noviembre de 1965, con una presenta-

ción de la Orquesta Filarmónica Osorno en el Teatro Municipal de esta ciudad, continuó durante 1966 en la misma numeración correlativa.

SEGUNDA CONFERENCIA-CONCIERTO

Conferencista *David Serendero*, secundado por diversos integrantes de la *Orquesta Sinfónica de Chile* (en combinación con la gira anual de esta orquesta al Sur del país, dirigida en esta oportunidad por el maestro Serendero).

Viernes 15 de Abril a las 11 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Introducción a "La voz de las calles" del compositor nacional Pedro Humberto Allen-de, poema sinfónico incluido en el programa que esa misma tarde ofrecería la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro Rahue de Osorno.

Presentación de los instrumentos de madera: Ejemplos musicales a cargo de *Enrique Peña* en oboe, *Juan Correa* en clarinete y *Emilio Donatucci* en fagot.

Actuación del pianista *Oscar Gacitúa*, quien interpretó una "Mazurca" de Chopin y un "Vals Oublié" de Liszt.

Presentación de los instrumentos de percusión por *Jorge Canelo*, interpretación de "Percussional Melée" de Rudolph Ganz por la sección de percusión de la Orquesta Sinfónica de Chile.

TERCERA CONFERENCIA-CONCIERTO

Orquesta Filarmónica Osorno. Conferencista y director, *David Serendero*.

Domingo 26 de Junio a las 11 horas. Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Presentación práctica de los instrumentos de cuerda.

Georg Friedrich Haendel. Concerto Grosso Op. 6 Nº 12 en Si menor.

Wolfgang Amadeus Mozart. Concierto para corno Nº 3 K. V. 447 en Mi bemol Mayor. Solista: *Roy Wilson*.

Joseph Haydn. Sinfonía Nº 92 "Oxford" en Sol Mayor. I Mov: Adagio - Allegro spiritoso.

CUARTO CONCIERTO

Conjunto de Cámara de la Escuela de Música del Centro Universitario de Osorno. *Coro Universitario de Osorno*. Director, *David Serendero*.

Sábado 16 de Julio a las 19.30 horas: Teatro Municipal de Osorno.

Programa

Arcangelo Corelli. Sonata Op. 4 Nº 3 en La Mayor para 2 violines y continuo. Sonata Op. 4 Nº 4 en Re Mayor para 2 violines y continuo.

Francois Couperin. "Hermana Mónica", gige en forma de rondó para clave.

Georg Friedrich Haendel. Sonata Op. 1 Nº 12 en Fa Mayor para violín y continuo.

Tres cánones para coro:

Johann Bachmann. "Despertad".

Populares Tradicionales. "La caza" y "Llegó la Primavera".

Tres canciones para coro a 4 voces mixtas:

Popular del Siglo XIX. "Deseo".

Pavana Anónima del Siglo XVI. "Bella que tienes mi alma".

Popular Francesa. "Alouette".

5.—Actuaciones varias.

El violinista *David Serendero* y la organista *Ursula Taetzner*, realizaron en la Iglesia Evangélica Alemana de Osorno 2 conciertos, que comprendieron el ciclo de las 6 sonatas de Haendel para violín y continuo.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles 1º de Junio a las 19.30 horas:
Iglesia Evangélica Alemana de Osorno.

Programa

Vincent Lübeck. Preludio y fuga en Mi Mayor para órgano.

Johann Sebastián Bach. Sonata en Sol Mayor para violín y continuo.

Jan Pieter Sweeling. Variaciones sobre la canción "Mein junges Leben hat ein End", para órgano.

Georg Friedrich Haendel. Sonata Op. 1 Nº 10 en Sol menor para violín y continuo. Sonata Op. 1 Nº 12 en Fa Mayor para violín y continuo. Sonata Op. 1 Nº 13 en Re Mayor para violín y continuo.

SEGUNDO CONCIERTO

Viernes 7 de Octubre a las 19.30 horas:
Iglesia Evangélica Luterana de Valdivia.

Domingo 9 de Octubre a las 20 horas:
Iglesia Evangélica Alemana de Osorno.

Programa

Georg Friedrich Haendel. Sonata Op. 1 Nº 3 en La Mayor para violín y continuo.

César Franck. Preludio, fuga y variación Op. 18 para órgano.

Max Regers. Sonata Op. 91 Nº 2 en Re Mayor para violín solo.

Olivier Messiaen. "La aparición de la iglesia eterna" para órgano.

Georg Friedrich Haendel. Sonata Op. 1 Nº 14 en La Mayor para violín y continuo. Sonata Op. 1 Nº 15 en Mi Mayor para violín y continuo.

El primer aniversario del Centro Universitario de Osorno se celebró con un acto académico realizado en el Teatro Municipal de esta ciudad, el sábado 25 de Junio a las 11 horas.

Programa

Orquesta Filarmónica Osorno bajo la dirección de David Serendero.

Georg Friedrich Haendel. Concerto Grosso Op. 6 Nº 6 en Sol menor.

Discurso del Sr. Hernán Contreras, director del Centro Universitario de Osorno.

Discurso del Sr. Ernesto Malbrán, en representación del cuerpo de profesores del Centro Universitario de Osorno.

Discurso del Sr. José Mercado, presidente del Centro de Alumnos del Centro Universitario de Osorno.

Discurso del Dr. Emilio Feres, en representación de los egresados de la Universidad de Chile radicados en la provincia de Osorno.

Discurso del Sr. Alberto Ebensperger, en representación de los egresados de la Universidad de Chile radicados en la provincia de Llanquihue.

II ESCUELA DE MUSICA

Esta escuela anexa al Centro Universitario de Osorno, fue fundada a comienzos de 1965 y tiene por objeto la preparación de los futuros músicos profesionales que más adelante puedan satisfacer todas las necesidades artísticas de la zona. Por el momento está dedicada a la etapa de *Estudios Básicos Musicales*, en la especialidad de instrumentos de cuerda. En 1967 organizará el Conjunto Orquestal Infantil, con los alumnos que hayan finalizado el curso de Iniciación Musical. En un futuro próximo ofrecerá además la carrera de Profesor de Estado en Música.

En 1966 se atendió un total de 58 alumnos matriculados, distribuidos en los siguientes cursos:

I etapa preliminar

Curso de Iniciación Musical. Prof.: Flora Inostroza. Nº de alumnos: 31.

II Especialidad instrumental

Curso regular de violín. Prof.: David Serendero y Manuel Bravo. Nº de alumnos: 10.

Curso libre de violín para adultos. Prof.: David Serendero y Manuel Bravo. Nº de alumnos: 8.

Curso libre de viola para adultos. Prof.: David Serendero. Nº de alumnos: 3.

Curso libre de violoncello para adultos. Prof.: David Serendero. Nº de alumnos: 2.

III Ramos teóricos complementarios

Teoría y Solfeo, Año preparatorio. Prof.: Flora Inostroza. Nº de alumnos: 10.

Teoría y Solfeo, Año Segundo. Prof.: David Serendero. Nº de alumnos: 8.

Armonía, Año Primero. Prof.: David Serendero. Nº de alumnos: 4.

TEMPORADA DE OPERA MUNICIPAL 1966

Continuó la Temporada de Opera Municipal, en el Teatro Municipal de Santiago, con "El Barbero de Sevilla" de Rossini, ópera en la que actuaron Pierre Duval, tenor; Manuel Ausensi, barítono; Jorge Alcorta, bajo; Eduardo Ferracani, bajo; Marta Rose, mezzosoprano; María Elena Guíñez, soprano; Ana Rubilar, soprano y Juan Charles, barítono, con la Orquesta y Coro Filarmónico Municipal, bajo la dirección del maestro Agustín Cullell.

Federico Heinlein, al referirse a esta tercera ópera de la temporada lírica de 1966, escribió: "... Fue una presentación cuyo nivel musical muy satisfactorio arrancó a la sala —no enteramente llena— aplausos entusiastas. En más de un aspecto, esta función superó a las anteriores. El favorable desempeño de la Filarmónica en el foso constituyó un factor positivo esencial. Bajo el mando de Agustín Cullell, la orquesta se elevó al grado máximo de sus actuales posibilidades... También hubo logros apreciables en la concertación con los cantantes, consiguiéndose delicados efectos musicales y seguridad acrisolada en la cohesión de las voces... La regie de Clara Oyuela— ignoramos cuánto pertenece a ella y cuánto se debe al capricho y la rutina de los "divos" importados— es inmensamente eficaz, aún cuando permite que la comedia de Beaumarchais de genere, repetidas veces, en astracanada grotesca, cuyo gusto dudoso contrasta con la discreción y delicadeza de las figuras femeninas, ambas nacionales... Gracias intervenciones cupieron a los hombres del Coro Filarmónico Municipal, adiestrados por Waldo Aranguiz...".

"El Cadí Engañado" de Gluck y "El Maestro de Música de Pergolesi."

El Grupo Municipal de Opera de Cámara presentó estas dos obras de cámara del siglo XVIII montadas con elementos exclusivamente chilenos. Actuó un reducido grupo de la Orquesta Filarmónica Municipal bajo la dirección de Agustín Cullell.

Al referirse, Heinlein, a "El maestro di Música" de Pergolesi, dijo: "... Excelente fue el desempeño de la soprano Mary Ann Fones en el papel de Lauretta. De además donoso y expresión elocuentísima, cantó en forma ejemplar... El Lamberto del tenor Ignacio Bastarrica cautivó por su actuación honrada y segura... El novel barítono Saturnino Raposo aportó al papel del empresario Colagianni un timbre atrayente y enorme simpatía personal... Bien interpretaron su duetino Marisa de Ambrogio (soprano) y Julia de Cruz (contralto). El coro estuvo correctísimo en el "Splende fra noi" ...".

Al referirse al estreno sudamericano de "El Cadí Engañado" de Gluck, Heinlein lo califica de "éxito resonante" y luego agrega: "... La presentación por el cuadro del Teatro Municipal fue un acierto rotundo. El regisseur Alfonso Unanue adopta un tono de chacota liviana que lleva la obra a un fácil triunfo. En cuanto a actuación, todo el reparto cumplió con brillo, manteniendo un ritmo alegre y movido. Sylvia Wilckens y Hanne Filps (sopranos), Hernán Würth (tenor) y Eleodoro Vásquez (bajo) cantan garbosamente... Los honores máximos correspondieron al bajo Mariano de la Maza, cuya avasalladora comicidad de villano de película muda hace olvidar alguna que otra pasajera vacilación en el campo musical, y a la magnífica soprano Carmen Barros, que con humor despampanante arranca al auditorio carcajada tras carcajada. Se produce desde el comienzo un clima general en el que todo es motivo de jolgorio, trátase de efectos de luces, del abigarramiento de la escenografía o del aspecto de los jenízaros al servicio del cadí. La música ríe, salta y se regocija con los personajes. Reconfortante fue la participación tan positiva que Cullell logró de la Filarmónica...".

El grupo de Opera de Cámara Municipal fue creado por Eduardo Maturana, Presidente de la Orquesta Filarmónica Municipal y cuenta con la dirección artística de Clara Oyuela y Hernán Würth del Sub-departamento de Opera del Conservatorio Nacional de Música.

"La Sugestión" de Pablo Garrido.

La última obra presentada durante la Temporada de Opera de 1966, fue la nueva versión de la ópera del compositor chileno, Pablo Garrido, "La Sugestión", con dirección artística de Eduardo Maturana.

El crítico Nino Colli, al referirse a esta versión revisada de la ópera estrenada hace cinco años, escribe en "La Última Hora": "... La ópera de Garrido ha mejorado y se ha clarificado con la revisión a que posteriormente ha sido sometida, de modo que al volver a oírla hallamos, en lo esencial, la ópera fresca y espontánea que escuchamos la primera vez. Sin embargo, en esta última oportunidad, a raíz de la versión mucho más cuidada que la que tuvo en la época del estreno, puede decirse que "La Sugestión" ganó en eficacia dramática y expresiva. A ello colaboraron con sus dotes de cantantes Matilde Broders, soprano, y Carlos Haiquel, barítono. Por lo que respecta

al Octeto de la Filarmónica, dirigido a conciencia por Agustín Culléll, subrayamos que tuvo un desempeño honrado y musical. La

regie de Eduardo Maturana resultó apropiada al desarrollo del argumento y al carácter de la ópera...".

NOTICIAS

Elisa Alsina becada por el Gobierno de Polonia.

La República Popular de Polonia otorgó una beca por un año para perfeccionar sus estudios a la joven pianista Elisa Alsina.

Alumna de Flora Guerra en el Conservatorio Nacional de Música, Elisa Alsina ha tenido una brillante carrera. En 1962 ganó el primer premio en el Concurso Nacional de Piano realizado en Viña del Mar y ese mismo año se le otorgó el premio "Orrego Carvallo", que confiere el Conservatorio. En 1964 obtuvo el premio "Rosita Renard" con la nota máxima. En 1966, en el Concurso Internacional de Piano efectuado en Montevideo, obtuvo una medalla de oro y diploma por su actuación en esta justa.

El 3 de Octubre, antes de partir a Polonia, Elisa Alsina ofreció un recital en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Nacional, ejecutando obras de: Chopin, Mendelssohn, Beethoven, Liszt, Allende y Prokofiev.

Alfonso Letelier, miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

El 20 de Octubre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz, presidente de la Academia de Bellas Artes y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, recibió a Alfonso Letelier como miembro de número de la Academia que preside.

Alfonso Letelier, profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional y ex Decano de la Facultad de Música, connotado compositor, presentó un trabajo sobre "Expresionismo en Música".

El discurso de recepción estuvo a cargo de Domingo Santa Cruz, quien inició una nueva modalidad de estas ceremonias, pues ilustró su disertación con numerosos ejemplos de la obra del nuevo académico, abarcando distintas épocas de su producción, que comentó, además de presentar una semblanza del señor Letelier, y de establecer puntos de contacto entre su propia producción y la del nuevo miembro de la Academia de Bellas Artes.

Mercedes Vergara acaba de ser contratada para actuar en el Lincoln Center de Nueva York.

La soprano chilena que obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional realizado en el verano pasado en Brasil, acaba de ser contratada para la próxima temporada en el Lincoln Center para participar en la ópera "Carmen".

Flora Guerra inicia gira por varios países europeos.

La destacada pianista y profesora del Conservatorio Nacional de Música Flora Guerra, ofreció un recital en la Biblioteca Nacional antes de iniciar una nueva gira de conciertos por varios países europeos. En esta ocasión visitará Polonia, la URSS, Rumania, Suiza, Alemania e Inglaterra.

Jornadas del Canto en Primavera.

La Federación Nacional de Coros de Chile organizó, con el patrocinio del Banco del Estado, las celebraciones de sus "Jornadas del Canto en Primavera" a lo largo de todo el territorio nacional. Estas jornadas incluyeron conciertos de coros de adultos, de escolares, de grupos familiares, cantantes solistas y bandas instrumentales que acompañaron el canto masivo de pobladores.

En cada una de las ocho zonas en que, para este objeto, se ha dividido el país, culminarán con jornadas y festivales corales de los conjuntos de cada zona.

Seminario de Etnomusicología.

En el Conservatorio Nacional se realizó un seminario de etnomusicología que estuvo a cargo del investigador norteamericano Donn Borchardt, quien se encuentra en Chile como profesor de intercambio del Convenio entre las Universidades de Chile y de California.

Presentó en este seminario un panorama de los problemas que se encuentran en la investigación de distintas culturas y tradiciones musicales del mundo. Trató en forma práctica de los métodos de recolección, operación de grabadoras de pilas y métodos actuales de transcripción y análisis de datos recogidos en terreno, haciendo uso de los recursos en un laboratorio de grabación.

Música de la Isla de Pascua.

El compositor y médico, Dr. Ramón Campbell, dio una serie de conferencias sobre la música de la Isla de Pascua en el Auditorium de la Biblioteca Nacional. El doctor Campbell estuvo dos años en la isla como médico residente y fue así como pudo realizar su amplia investigación musical. Estas conferencias ilustradas con grabaciones exclusivas y diapositivas fueron auspiciadas por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Ernst Uthoff monta "La Mesa Verde" para el Ballet Joffrey.

Ernst Uthoff, fundador, coreógrafo y director artístico del Ballet Nacional Chileno durante más de veinte años, montará en Nueva York, para el Ballet Joffrey, "La Mesa Verde" con coreografía de Kurt Jooss.

Oscar Gacitúa en gira por Europa.

El pianista Oscar Gacitúa partió a fines de 1966 a Europa para realizar una gira por varios países. Su primera actuación tuvo lugar el 8 de Noviembre como solista con la Orquesta Filarmónica de Dresden. Actuó además en conciertos y recitales en Hungría, Polonia, Bélgica e Inglaterra.

Samuel Claro realiza gira Latinoamericana.

El musicólogo y Director de la *Revista Musical Chilena*, Sr. Samuel Claro Valdés realizó, entre Octubre de 1966 y Enero de 1967, una gira de investigación sobre música colonial hispanoamericana, invitado por el Convenio de Cooperación existente entre las Universidades de Chile y de California. La gira abarcó los siguientes países: Uruguay, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Guatemala. Los resultados de la investigación, que será completada incluyendo hasta California, serán dados a conocer próximamente.

Musicólogo Jacques Chailley visita Chile.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile invitó al eminente musicólogo y compositor Jacques Chailley para dictar un curso sobre Filosofía Musical, disciplina nueva, cuya formación preconizó, hace casi tres lustros, en el Congreso Internacional de Musicología de Utrech y a la que ha consagrado diversos trabajos. Trata, en esencia, de la formación y transformación del idioma musical, e incluye interesantes experiencias en el campo de la correlación entre la música y el lenguaje.

Jacques Chailley es doctor en letras, profesor de historia de la música de la Sorbona, director del Instituto de Musicología de la Universidad de París y director de la Schola Cantorum.

Sus cursos prácticos son muy estimados, un año pueden versar sobre armonía, al otro sobre historia de la música y al tercero sobre problemas de interpretación. Dentro del campo de la enseñanza, ha librado una ardua batalla por que la música llegue a ser reconocida y considerada, en la enseñanza primaria y secundaria, como "disciplina fundamental del espíritu".

La lista de sus obras editadas es inmensa. Entre sus textos mencionaremos la "Historia Musical de la Edad Media", el "Tratado Histórico del Análisis Musical" y "Las pasiones de J. S. Bach". Su reputación de compositor, firmemente establecida hace treinta años, incluye trozos instrumentales, música incidental y para ballets, numerosas páginas "a cappella". Muchas de estas creaciones reflejan su manera personal fina, graciosa, sonriente.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en sesión solemne celebrada en la Rectoría de la Universidad, recibió al maestro Chailley como Miembro Honorario de la corporación.

Después de una semana de permanencia en Chile, Jacques Chailley partió a Brasil, país en el que formó parte del jurado del Concurso Villa-Lobos.

Festival Internacional de Coros y Concurso de Obras Corales.

La Asociación Coral Chilena inició en Chillán, el 29 de Octubre, el III Festival Internacional de Coros. Este festival tuvo el carácter de una demostración del grado de eficiencia alcanzado por algunos de los mejores conjuntos nacionales y extranjeros. Las subseces del Festival Internacional de Coros fueron las ciudades de Los Angeles, Parral, Coelemu, Bulnes, Concepción y Santiago. Cada coro tuvo su propia programación de actuaciones en diferentes localidades.

Actuaron en este Festival los siguientes conjuntos: Coro de Cámara de Valparaíso, Coro de la Universidad de Chile, Coro de la Universidad Austral, Coro Polifónico de Talcahuano, Coro Adventista de Chillán. A ellos se agregaron prestigiosos conjuntos internacionales tales como el Coro de la Asociación de Artistas Aficionados de Lima, el Cuarteto Vocal Arión, de Montevideo, el Coro "Ars Nova" de Santa Fé, Argentina y Coro Amigos de la Música de Santa Fé, Argentina.

Simultáneamente con el Festival Internacional de Coros, la Asociación Coral Chilena abrió un Concurso de obras corales como

estímulo para enriquecer con nuevo repertorio el acervo nacional y, por ende, el de todos los países de habla hispana.

Este contemplaba tres categorías: obras para coros escolares de educación primaria, a voces iguales; para coros escolares secundarios, a voces iguales o mixtas; y composiciones corales para conjuntos de adultos, a voces iguales o mixtas. En las bases del Concurso se estableció el anonimato y un premio para cada categoría, de E\$ 1.300. Las obras premiadas y las que el Jurado estimó, serán editadas por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Dicho Jurado, que estuvo constituido por Marco Dusi, representante de la ASOCOCH; Fernando García, representante del IEM; Tomás Lefever, representante de la Asociación Nacional de Compositores y Guillermo Cárdenas, representante de la AEM, premió las siguientes obras: "Cuento" de Lidia Urrutia, que concursó con el pseudónimo de "Cenicenta Azul", en categoría de coros escolares primarios; "El viejo Gallego Trueba" de Sergio Ortega ("Coseilet"), en categoría para obras de coros secundarios; "Lamentación" de León Schidlowsky ("Jeremías") y "Villancico" de Alfonso Letelier ("Alicanto"). Estas dos últimas se dividieron el premio correspondiente a la categoría de composiciones corales para conjuntos de adultos.

El veredicto del Jurado se dio a conocer, públicamente, el 29 de Octubre, día de la inauguración del tercer Festival Internacional de Coros, en Chillán.

Se acordó publicar las siguientes obras, además de las premiadas:

Coros Educación Primaria: Cinco Canciones de Lydia Urrutia.

Coros Educación Secundaria: Cuándo, de Clemente Córdova; Diablito de Talamí, de Clemente Córdova; Manuel Rodríguez, de Clemente Córdova; Caracola, de Clemente Córdova; Aleluya, de Juan Lémann; Canción de Ausencia, de Pedro Núñez Navarrete; El Pisco, de Lydia Urrutia.

Coros de Adultos: Tres Canciones Corales, de Carlos Botto; Los Lagos de Chile, de Clemente Córdova; Esta vieja herida, de Pedro Núñez Navarrete; Micerere, de Pedro Núñez Navarrete; Música Folklórica Ritual de la Tirana, de Jorge Urrutia.

A este primer concurso convocado por ASOCOCH de Santiago se presentaron 81 obras; de las cuales 15 correspondían a coros de Educación Primaria; 16 a Educación Secundaria y 48 a Coros de Adultos. Las obras que se recibieron venían de Tocopilla, La Serena, Valparaíso, Santiago, Temuco y Puerto Montt.

xx Aniversario de la Sociedad Coral Chilena.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile tuvo lugar el 5 de Noviembre la celebración del xx aniversario de la Asociación Musical de Chile y de la Sociedad Coral Chilena. En este acto se celebró también la inauguración del vigésimo Festival Coral, en el que participaron todas las ramas de la enseñanza del país.

Visita del musicólogo español Manuel Yusta.

El musicógrafo y crítico de arte, especializado en Historia de la música y actual Jefe del Negociado de Programación de "Festivales de España", don Manuel Yusta, realizó una gira por Bolivia, Perú, Ecuador y Chile. Durante su visita a nuestro país ofreció las siguientes conferencias: "El teatro lírico popular español"; "El nacionalismo musical español: de Sarasate a Falla"; "La polifonía española del siglo de Oro" y "La Música instrumental española del siglo XVIII".

Sergio Miquel estudiará en la Universidad de Indiana.

El clarinetista Sergio Miquel, formado en el Conservatorio Nacional de Música, partió a EE. UU. a estudiar en la Universidad de Indiana y perfeccionar sus estudios de clarinete. En Santiago integraba el conjunto de jazz "New Orleans Stompers".

Instituto Italo-Latinoamericano.

Hace más de un año, cuando el Canciller de Italia realizó una gira por América del Sur, se concretó la idea de crear una organización internacional de las veinte repúblicas latinoamericanas e Italia, con el fin de promover las relaciones de este continente con ese país mediante una colaboración más estrecha en aspectos culturales, científicos, económicos, técnicos y sociales. El proyecto se perfeccionó más tarde, cuando vino a algunos de estos países, el Presidente italiano, señor Giuseppe Saragat.

El Senado y la Cámara de Diputados de Chile aprobó, posteriormente, el Convenio Internacional para la constitución del Instituto Italo Latinoamericano.

La sede del Instituto estará en Roma donde se organizarán centros de estudios con bibliotecas especializadas en las que podrán trabajar investigadores y técnicos. El Instituto será, también un centro de difusión cultural que concederá becas, realizará congresos y exposiciones y promoverá un intercambio de experiencias en las artes, las ciencias, las letras, los negocios, las técnicas y las actividades sociales.

Cuarteto Santiago obtuvo Premio Internacional en Brasil.

Durante la segunda quincena de Octubre de 1966 se desarrolló en Río de Janeiro un certamen para cuartetos de cuerdas, organizado por el Museo Villa-Lobos en conmemoración del séptimo aniversario de la muerte del ilustre compositor. De las dos etapas del torneo, la inicial —eliminatória— se consagró a la ejecución del último Cuarteto (el Nº 17) de Villa-Lobos, quedando para la siguiente otro Cuarteto, del mismo compositor, a libre elección de los concursantes.

Se inscribieron en el Festival Villa-Lobos tres agrupaciones brasileñas, dos argentinas y dos uruguayas y también Alemania Occidental, El Salvador, Francia y Portugal con importantes conjuntos. De Chile participó el Cuarteto Santiago.

El Jurado estuvo constituido por: Roberto García Morillo (Argentina), Maurice Raskin (Bélgica), Walter Burle Marx (EE. UU.), Jacques Chailley (Francia) y cinco músicos brasileños.

El Jurado estimó como los mejores conjuntos al Cuarteto Santiago y al Cuarteto de Río de Janeiro, quedando además clasificados, aunque sin opción a recompensas, el Melos-Quartett, de Alemania, el Cuarteto Mario de Andrade, de Sao Paulo, los conjuntos uruguayos y el Cuarteto de la Universidad de la Plata, Argentina.

"O Globo", prestigioso diario carioca, al comentar el desempeño del Cuarteto Santiago, dijo: "Los músicos chilenos hicieron una alta demostración de disciplina, homogeneidad, pureza de sonido, dominio tranquilo de su instrumento e increíble comprensión de conjunto, la que se explica por 16 años de colaboración de los mismos cuatro virtuosos. Este conocimiento les dio una capacidad de expansión lírica que rara vez se encuentra en grupos de ese género. El mando interpretativo pasa de un instrumento al otro en los momentos exactos, y no hay acento, silencio, intención musical o alteración mínima en el fraseo de uno de los artistas que no halle el apoyo justo de todo el grupo. Dentro de las posibilidades que Villa-Lobos ofrece a sus intérpretes, el cuarteto chileno alcanzó cumbres que raramente logran los grandes directores, pianistas o cantantes no brasileños. Sin distanciamiento estilístico, superaron con intuición admirable las limitaciones de la graffa musical".

Premios 1966 del Círculo de Críticos de Arte.

Los críticos profesionales de Teatro, Plástica, Música, Cine y Ballet, miembros del Círculo de Críticos de Arte, en asamblea celebrada a fines del año pasado, designaron

a las personas o entidades que más se destacaron en el año en sus respectivas actividades.

En Música, el galardón fue otorgado a Fernando Rosas por su labor frente a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, y a la Orquesta de Leipzig, invitada para actuar en Santiago, por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Mereció el premio de Ballet, Edgardo Hartley, bailarín solista del Ballet Municipal de Arte Moderno y el coreógrafo norteamericano, John Butler, por el montaje de "Celebraciones Trágicas" para el Ballet Nacional Chileno de la Universidad de Chile.

Becas del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.

El 4 de Noviembre se reunió en Buenos Aires el Jurado que estudió los antecedentes presentados por los aspirantes a las becas bi-anales 1967-1968 que otorga este Centro de Altos Estudios Musicales. Integró el Jurado: Carlos Estrada, Director del Conservatorio Nacional de Música del Uruguay; Alfonso Letelier, compositor chileno y ex decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el Director del Centro, maestro Alberto Ginastera.

Resultaron agraciados los siguientes aspirantes: Florencia Pozadas (Bolivia), Marlene Migliari Fernández (Brasil), Kilda Setti (Brasil), Jacqueline Nova (Colombia), Iris Sangüesa (Chile), Joaquín Orellana (Guatemala), Oscar Cubillas (Perú), Luis Arias (Argentina), Mario Perusso (Argentina) y Luis María Serra (Argentina).

Concurso de Música CRAV para Compositores, 1967.

La Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, en colaboración con el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y la Asociación de Compositores, ha convocado a los compositores chilenos y extranjeros con más de dos años de residencia en el país, si se trata de latinoamericanos, y de cinco años, si pertenecen a otros países, a participar en el Concurso para Compositores que CRAV ha organizado para 1967.

Los compositores podrán concursar en dos tipos de obras:

- A) Obra Sinfónica.
- B) Obra Sinfónica con solista.

Las obras deberán ser inéditas y no haber sido ejecutadas públicamente. Tendrán, además, que estar escritas con tinta o reproducidas por cualquier procedimiento no editorial.

Los autores tienen plena libertad con respecto al motivo de su inspiración y medios de expresión técnica. Las obras deberán ajustarse a la orquesta tradicional sinfónica; sin embargo, puede reducirse el número de instrumentos sin llegar a las limitaciones de la orquesta de cámara. Las obras deberán tener una duración mínima de 10 minutos y máxima de 20 minutos; y las obras sinfónicas con solistas, una mínima de 15 y una máxima de 30 minutos. Las obras con solistas quedan circunscritas a las siguientes alternativas: a) Voz y orquesta; b) Viola o cello y orquesta; c) Cualquier instrumento de las maderas y orquesta.

Las obras deberán entregarse impostergablemente en Sousa Publicidad (Bandera 52, Piso 7) entre el 15 y el 31 de Julio, inclusive, de 1967. También podrán hacerse llegar por correo a Casilla 13862, Santiago).

Las partituras deberán ser firmadas con pseudónimo, acompañadas de un sobre cerrado con el seudónimo escrito fuera y, dentro, los siguientes datos: Nombre y dos apellidos; nacionalidad, dirección clara y completa, incluyendo el teléfono.

Cada autor podrá concursar con una o varias composiciones en cualquiera de los dos tipos de obras.

Se otorgarán cuatro Premios: Un Primer Premio de E° 3.000 y un Segundo Premio de E° 1.000 para el grupo de obras sinfó-

nicas, y un Primer Premio de E° 4.000 y un Segundo Premio de E° 2.000 para el grupo de obras sinfónicas con solistas. Los premios no podrán ser declarados desiertos.

El fallo del Jurado se dará a conocer en la segunda quincena de Agosto de 1967, y será inapelable.

Intercambio entre la Agencia Artística de la República Democrática Alemana y Chile.

A raíz de la visita a Santiago del señor Ernst Zielke, Director General de la Agencia Artística Alemana, con sede en Berlín Oriental, en 1967 visitará Santiago el Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig, el que ofrecería, en principio, el ciclo completo de los Cuartetos de Beethoven.

Actuará entre nosotros, además, el director de orquesta, organista de fama y director de coros Sr. Helmuth Koch, director de la Orquesta de la Radio de Berlín Oriental y director artístico de los Festivales Händel, en Halle. Ha sido incluido entre la lista de visitantes, también, el director Herbert Kegel, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Leipzig.

Visitará Alemania Oriental en este plan de intercambio, el Coro de la Universidad de Chile que realizará una gira por Europa en marzo próximo.

JACQUES CHAILLEY PIENSA EN VOZ ALTA

Como informamos en la sección "Noticias" de la Crónica de este número, el distinguido compositor y musicólogo francés, Charles Chailley, visitó nuestro país a fines de 1966, especialmente invitado por el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz.

Acabamos de leer en "Le Courier Musical de France", N° 14, del segundo semestre de 1966, algunas trascendentales opiniones del Sr. Chailley sobre problemas musicales de candente actualidad. Aunque la "Revista Musical Chilena", por lo general, no traduce artículos de otras publicaciones, en esta ocasión haremos una excepción, por estimar de enorme interés los puntos de vista del gran músico francés.

En su página editorial, "Le Courier Musical de France", presenta al Sr. Chailley en los siguientes términos: "... en nuestro país es uno de los hombres que conoce más profundamente la sociedad musical de esta época, sus riquezas y sus deficiencias y los por qué. Es compositor, pero también es profesor; es musicólogo, pero también es administrador de los grandes establecimientos de

enseñanza superior; creó un grupo teatral y dirigió un coro famoso. En su calidad de Presidente del Comité Nacional de la Música, realiza una labor determinante en la organización de la música en Francia y en la definición de una "política" musical..."

Pasamos a traducir las palabras del Sr. Chailley:

"Le Courier Musical de France me pide pensar en voz alta sobre los problemas que en la actualidad más me preocupan: la dificultad reside en la selección.

"Si se tratara de establecer prioridad, diría que uno de los problemas más importantes de la actualidad no es, según mi opinión, formar gente para actuar en un escenario (esta es una de las cosas que mejor hacemos), es hacerles decir cosas que interesen a los que se encuentran frente a ellos y preocuparnos de que allí, en frente, se encuentren personas que se las hagan decir. Porque la sociedad cambia muy rápidamente, porque seguimos viviendo de estructuras musicales que datan del siglo pasado y porque todavía no se ha encontrado la adaptación definitiva a nuestra época.

"No obstante, ante todo, debe definirse cual es el papel de la música: ¿qué es lo que le pedimos, qué esperamos de ella, de qué manera la integramos a la vida diaria, a la vida social, individual, psicológica? Seguimos todavía pidiéndole que se dirija, como lo ha hecho siempre, a la sensibilidad o bien debemos pretender menospreciar lo que ha sido su razón de ser para no confiarle, de ahora en adelante, en términos incomprensibles, sino que problemas "gratuitos" destinados a la satisfacción esotérica exclusiva de los especialistas? O bien, ¿le pedimos sencillamente procurar a las conversaciones familiares un ronroneo de fondo, como antaño lo deseaba Satie? Cuando éste hablaba de su "música de fondo" no imaginaba hasta qué punto sería obedecido por las radios de los automovilistas o el acompañamiento beethoveniano durante el lavado de cacerolas. O bien, ¿la música deberá ser considerada como un excitante físico exterior, análogo a lo que era y es todavía en las sociedades salvajes. En la selva eso se llama magia o brujería, entre nosotros jazz o canción ye-ye: para algunos esto es una decadencia inconfesable, no obstante, es el único alimento musical de un número de personas muy superior a aquellos que se interesan por lo que nosotros llamamos música. ¿Hasta qué punto todas estas definiciones de una misma palabra deben seguir siendo incompatibles, deben ignorarse o despreciarse mutuamente? Esto involucra cientos de problemas, impulsados por incalculables consecuencias —inclusive económicas o sociales— que nuestra época debiera obligarnos a meditar y que, hay que confesarlo, jamás lo han sido seriamente.

Resolver este problema es tan difícil debido al número alarmante de gente para quienes la música prácticamente no existe y que ni siquiera se da cuenta del lugar que la música ocupa en la cultura. Nuestro país, por desgracia, está excepcionalmente subdesarrollado en este sentido y los directores de la educación escolar no tienen conciencia alguna de la responsabilidad que les cabe en esta carencia que está tomando proporciones desastrosas.

Es por eso que el punto culminante, el que debe atraer los esfuerzos de todos los músicos franceses de hoy, me parece ser el *problema escolar*. Dejemos provisoriamente al nivel del sexo de los ángeles el grave problema de saber si la música será serial, tonal o periparatonal. Es muchísimo más urgente saber si habrá dentro de poco música en Francia a más de veinte metros de la puerta exterior del Conservatorio o del Odeón¹. No hay seguridad alguna si se con-

tinúa considerándola en el liceo o el colegio como vía paralela, facultativa y extraña a las preocupaciones primordiales de "las materias de examen", las únicas que cuentan, como todos los saben, en la formación del futuro ciudadano. El único problema de la música en nuestro país, dentro de una perspectiva de cincuenta años, era saber si la música se convertirá o no en una *disciplina de horario completo en la enseñanza, desde el Kindergarten hasta la Universidad*. De lo contrario, la música entre nosotros no será sino que una disciplina para especialistas, sin utilidad social, y que sólo interesará a algunos maniacos y extranjeros. Tanto yo como muchos otros, nos negamos a hablar de la cultura musical francesa del pasado dejando fuera la del presente. Para eso tenemos demasiadas tradiciones prestigiosas y para defenderlas y hacerlas fructificar, muchos maravillosos artistas. Los extranjeros no se equivocan: difieren de nosotros porque saben que existe una música francesa y que esta música francesa representa, al lado de las demás, un valor irremplazable.

* * *

Como estamos hablando de la educación musical dentro de la enseñanza general, hoy nos enfrentamos a las grandes opciones que deben tomarse, entre las cuales todavía no se ha elegido. En el siglo pasado el músico se formaba *haciendo* música y accesoriamen- te escuchando. Actualmente los valores tienden a invertirse, hay mucho más gente que escucha música que la que hace música. Se cree que eso los hace músicos. Yo no lo creo. Durante mucho tiempo he meditado este problema. Fui uno de los primeros, creo, que preconizó la formación auditiva específica cuando el disco comenzaba a tener la importancia que ahora ha adquirido. Inclusive escribí, hace veinticinco años, el "Arte de escuchar música en discos", obra que, desde entonces, ha sido copiosamente sacueada. Creo que cometí un error. Cada día me doy más cuenta de que una formación puramente pasiva no puede sobrepasar cierto nivel de asimilación. Es necesario haber manipulado uno mismo la materia musical, aunque sea torpemente, para poder poseerla a fondo. Pueden escucharse todos los discos, toda la música de la radio que se quiera, leer todos los libros que dictan aquellas frases de buen tono que se repiten en un salón, inclusive puede conocerse de memoria, a través del disco, todo Bach, Mozart o Bartók; pero de esta manera no se sobrepasa el nivel de asimilación relativamente superficial. Siempre se reconoce —rara vez con provecho para ellos— a las personas que hablan de música sin que ellos mismos la hagan. Lo importante es estar con las ma-

¹ El Odeón: teatro en el que se realizan los conciertos seriales del "Domaine Musical".

nos en la masa. En Estados Unidos me llamó mucho la atención, al visitar una escuela en la que se le deja al alumno la elección, —durante la hora de música obligatoria— entre tres fórmulas: canto coral, práctica orquestal, o lo que allá se llama “apreciación musical”, y que corresponde a la educación musical que se da en nuestros liceos (se escuchan discos comentados, se reconocen timbres orquestales, etc.). El día en que asistí a la clase, presentaron una excelente película sonora sobre los timbres orquestales. Los niños bostezaban, miraban el techo y hacían dibujos. Durante ese tiempo, al otro lado del corredor, 80 de sus compañeros, entre los 12 y 16 años con ojos brillantes, se empeñaban con evidente placer en leer una danza de Dvorak en el clarinete o el trombón. Resultado de la opción: en la escuela la orquesta es considerada aristocrática: los niños estudian su instrumento en casa y hacen cola ante la puerta: “Señor, ¿cuándo lograré tocar lo suficientemente bien como para ingresar a la orquesta? Es una recompensa. Es así como logran formar un conjunto escolar de nivel muy honorable, del que cada año saldrán 20 ó 30 ciudadanos listos para ir a los conciertos, comprar discos de buena música y lograr de la música todas las satisfacciones que ella únicamente puede dar. No podría jurar que algo similar le ocurra a los auditores de la película de la sala del frente...

* * *

El otro problema clave, según mi opinión, es el de la *música contemporánea*. Este problema ya lo abordamos indirectamente al preguntarnos lo que la música debiera aportar a la vida. Creo que esa es la clave. Se me tilda a veces de no amar la música contemporánea, insinuando que pretendo retenerla en el pasado. Pero eso no es cierto, es más bien todo lo contrario. A veces me he opuesto a ciertos aspectos de esta música contemporánea, pero no a la música contemporánea misma, porque, según mi opinión, esos aspectos no aportan a la sociedad actual el alimento espiritual que ésta tiene el deber de exigir. Cuando escucho razonar a sus teóricos, puedo detectar un error o un sofismo en cada frase. Cuando escucho su resultado sonoro, espero desesperadamente algo nuevo que no llega. Se hace uso de las mismas fórmulas, por las cuales, hace treinta y cinco años, yo luchaba con los jóvenes de mi tiempo. En aquel entonces sí que eran nuevas. Ahora, ya no lo son, aunque se las vista de disertaciones pretenciosas que, traducidas a un lenguaje claro, resultan absolutamente pródiguescas... Espero el impacto musical nuevo que se reclama y que debe estar en la música que se escucha y

no en el papel impreso. Estoy tan aburrido de las fórmulas sin originalidad del post-webernismo como de la antigua cuarta y sexta. En este sentido me parezco a mucha gente, reconozco a la música el derecho de disgustarme, inclusive de chocarme, pero no el de robarme mi tiempo y hacérmelo perder aburriéndome de manera desagradable, cargando los dados para desacreditar de ante mano toda tentativa para decir otra cosa, con la injuria como principal argumento de discusión.

En otras palabras, pienso que la música contemporánea tiene el deber de expresar a su época, pero es ésta, o sea los auditores, y no los voceros, que se instituyen en jueces y partidarios, quienes deben afirmar si lo logra o no. Si es nó, entonces algo anda mal. No me refiero, naturalmente, a los pequeños grupos de choque formados y alimentados artificialmente. Hablo del conjunto del mundo musical, incluyendo al hombre de la calle si tiene buena voluntad, y la tiene más de lo que se cree. Lo que es grave es si ésta música, tildada de su época, sigue no dándole lo que espera, entonces no logrará la renovación necesaria y se sentirá impulsado a volverse cada día más hacia las obras del pasado, lo que es un peligro a la larga. La música tiene que renovarse. La búsqueda es imprescindible, pero no como meta, es un prólogo que debe realizarse a puertas cerradas: a la galería se le llama cuando ya se ha encontrado, pero es imprescindible saber si hay algo que encontrar allí donde se busca. A menudo pienso en la historia del niño que llora la moneda que perdió en el riachuelo de la calle. Se forma una aglomeración: “¿Dónde está tu moneda? ¿Fue aquí donde la perdiste?” — “No es allá, pero aquí es más fácil buscarla”. Me pregunto si este no es el drama de la música contemporánea.

Es necesario mencionar también que el término “música contemporánea” ha sido acaparado por una fracción que pretende representar a la totalidad y que niega a todas las demás el derecho de usarla. Pero las otras también existen. No veo por qué los músicos que están vivos como Milhaud, Auric, Jolivet, Britten o Frank Martin no tienen el derecho de llamarse contemporáneos al igual que los muertos ilustres tales como Berg o Webern. Con mayor razón los jóvenes con talento como P. M. Dubois, A. Petitgirard, A. Tisné, Roizenblat y tantos otros que me niego a catalogar de “inútiles” porque no han seguido los cursos de catecismo de Darmstadt o no se pliegan a las fórmulas de la serie, de lo aleatorio o del arco tocado detrás del puente, allí donde el violín, ideal supremo, rechina en vez de cantar.

Además, como decía Eric Satie, ¿es culpa mía si amo más la música que amo, que la que no amo?

* * *

El tercer punto que quería evocar es el de la *musicología*. Llegué a la musicología después de la música, o sea que mis investigaciones de carácter histórico o científico siguen siendo para mí elemento secundario, la música invariablemente sigue en primer plano. Todo lo que he aprendido por este camino ha enriquecido tanto mis conocimientos y mi comprensión de la música que he terminado, ya lo saben, por olvidar casi que en un comienzo quería ante todo ser compositor.

Puede ser que sea un reflejo de profesor, pero ¿por qué, cuando hablo de musicología, jamás tengo los mismos interlocutores que cuando me presento como músico? Al punto que a veces tengo la impresión de una verdadera mutación y que a menudo tengo que hacer un esfuerzo para no juxtaponer estos dos aspectos en vez de reunirlos. Esfuerzo beneficioso por lo demás, pero de todas maneras esfuerzo anormal...

La musicología es un dominio inmenso. No sólo tiende a la explicación del pasado, sino que además al desempeño de las comprobaciones, que en la actualidad no son inútiles de conocer, aunque en el futuro se haga de esta información el uso que mejor convenga. No existe razón alguna para que no se proyecte también hacia la vida musical del presente, con la misma equidad, pero desconfiando por sobre todo de un historicis-

mo estrecho que redundaría en su propia condenación. No es porque algo no se ha hecho nunca que no debe hacerse jamás, pero se lo hará mejor si sabe *por qué* nunca se hizo antes. Por lo demás, dada la importancia que actualmente ha adquirido la música antigua en la vida musical moderna, ya sea que esto agrade o que se deplora, hay que aceptarla dentro de su modalidad. La investigación de la música antigua no consiste en copiar la notación del xvii en escritura del xx para interpretarla según el solfeo del xix.

Existe una *musicología interna* que hoy día se sobreañade a la musicología tradicional: lectura de partituras, búsqueda de fechas, investigación de archivos, ediciones, en fin, un sinnúmero de otras cosas. Todo eso es apasionante y necesario, pero es sólo una parte del papel de la musicología. La musicología interna, en su esencia, consiste en ponerse en el estado de alma de los creadores de antaño, en saber lo que ellos sabían, en comprender por qué y cómo hicieron lo que hicieron y en extraer de esa música lo que puede enriquecer nuestra personalidad del siglo xx. En la musicología hay un aspecto semántico que impulsa hacia una noción interpretativa de nuestra época con respecto al pasado y nos revele el provecho que debemos sacar. El aspecto arqueológico, si pudiésemos calificarlo así, provee los cimientos necesarios para la solidez, pero éstos no surgen de la tierra. Se trata de construir sobre esos cimientos. El musicólogo debe ser un sabio, pero también un artista. Es por eso que es una disciplina tan difícil...

LA MUSICA EN LAS COLONIAS ESPAÑOLAS

Desde que en Noviembre de 1964 se iniciaran las primeras conversaciones para establecer el actual Convenio de Cooperación entre las Universidades de Chile y de California (Ver *R. M. Ch.* Nº 90, pág. 3), se han sucedido una serie de logros que inciden en la vida musical del país. Uno de los más importantes de ellos se refiere a la venida al país del eminente investigador norteamericano, especialista en música hispanoamericana, Dr. Robert Stevenson. El Dr. Stevenson estuvo en Chile entre los meses de Abril y Octubre de 1966, periodo de tiempo en el que realizó una serie de investigaciones, dictó conferencias y conquistó la admiración hacia su erudición y dotes personales, del ambiente musical chileno.

Entre las iniciativas del Dr. Stevenson se cuenta la de planificar una gira de investigación sobre la música colonial hispanoamericana, en compañía del que esto escribe,

gira en la que se unía a la rica experiencia personal del erudito norteamericano, la panorámica visión de abordar los archivos musicales existentes de la época colonial española a escala continental.

Es así como tuvimos la oportunidad de ver archivos del Uruguay, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Guatemala. Posteriormente continuaremos esta investigación abarcando otros países del continente. Aprovecharemos de visitar, además, las magníficas bibliotecas de la Universidad de California.

La urgencia en dar a la prensa este número de la *Revista Musical Chilena* nos impide extendernos en una reseña completa de las investigaciones y contactos realizados. Espero hacerlo en un futuro próximo.

Queremos destacar, eso sí, la acogida cordial y comprensiva que obtuvimos en cada uno de los archivos. El reconocimiento hacia

las personas e instituciones que facilitaron nuestra labor incluye una larga lista encabezada por el propio Dr. Stevenson, autoridades de la Universidad de Chile y la Universidad de California y por autoridades e individuos junto a los cuales hemos contribuido, positivamente, a cimentar lo más du-

radero y grande en pro de la unión de los pueblos de Hispanoamérica: la integración cultural. Los primeros frutos de esta gira ya se han materializado en numerosas gestiones de intercambio.

SAMUEL CLARO

INDICE DE VEINTE AÑOS

El número anterior de esta Revista, correspondiente a Octubre-Diciembre de 1966, fue dedicado íntegramente al contenido de la *Revista Musical Chilena* desde su creación, en 1945, hasta la fecha mencionada. Improbable labor ésta, que refleja en sus páginas la constante preocupación de difundir con objetividad el acontecer musical de Chile y del extranjero y de dar a conocer, bajo la pluma de eruditos y especialistas, artículos sobre los más variados aspectos del arte musical.

El prestigio del cual goza esta publicación está cimentado, precisamente, en la seriedad y dedicación con que se prepara cada uno de sus números, y es objeto de legítimo orgullo para la Universidad de Chile.

El índice general de la *Revista Musical Chilena*, volumen de síntesis y consulta, será de gran utilidad para estudiantes y para el público en general. Se divide en tres partes: la primera presenta el orden alfabético de autores. Le siguen el índice de artículos por materia y el de información de Crónica. Este último refleja veinte años de la historia musical del país y del extranjero y es la primera vez que se presenta a nuestros lectores.

Desde estas páginas nos complacemos en felicitar a nuestra Redactora-Jefe, Srta. Magdalena Vicuña, bajo cuya responsabilidad se realizó el mencionado N° 98 de la *Revista Musical Chilena*.

SAMUEL CLARO

NOTAS DEL EXTRANJERO

Homenaje póstumo a Lauro Ayestarán.

El 4 de Octubre de 1966 se le otorgó por unanimidad, al ilustre musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, recientemente fallecido, el Gran Premio Nacional de Literatura correspondiente a la producción anterior a 1965.

Esta distinción póstuma fue otorgada por el Consejo de Gobierno del Uruguay en acuerdo con el Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social. El Gran Premio Nacional de Literatura, máximo galardón literario de ese vecino país, se concede cada tres años a la tarea general que realiza un escritor. Para ello es necesario la labor conjunta de cuatro tribunales que integran un jurado de doce personas.

Concurso de Composición Musical 1967 de la Casa de las Américas, La Habana.

Hasta el 30 de Junio de 1967 se admitirán los envíos de obras para el Concurso de Composición Musical 1967 que organiza la Casa de las Américas de La Habana, Cuba. Destacamos los siguientes puntos de las Bases del certámen:

1.—Podrán competir los compositores americanos o nacionalizados.

2.—Serán conferidos los siguientes premios:

A) PREMIO DE MÚSICA DE CÁMARA \$ 500.00 (dólares).

B) PREMIO DE MÚSICA CORAL \$ 300.00 (dólares).

C) PREMIO DE CANCIÓN \$ 300.00 (dólares).

3.—Los anteriores PREMIOS se otorgarán en las siguientes condiciones:

A) Para una obra destinada a Conjuntos mixtos de dos a nueve instrumentos.

B) Para una obra (o serie de obras) destinada a un coro mixto a "capella".

C) Para una obra (o serie de obra) destinada a una voz solista acompañada de un instrumento.

Respecto a los incisos A y C se podrá incorporar la banda magnetofónica, considerándose en lugar de un instrumento.

4.—Los Premios se otorgarán a compositores no dedicados a la música popular.

5.—El jurado que otorgará los PREMIOS estará constituido por compositores nacionales y extranjeros designados por la Casa de las Américas, los cuales deberán tener en cuenta todos los estilos, formas, medios técnico-sonoros y tendencias musicales del presente siglo.

6.—Todas las obras deberán presentarse en forma anónima, con un lema, y acompañada de un sobre cerrado que ostente dicho lema conteniendo en su interior el nombre, dirección postal y ficha bio-bibliográfica del compositor.

7.—Las obras presentadas deberán ser inéditas. Cualquier ejecución previa, edición o grabación de las mismas invalidará el derecho de su autor al PREMIO.

8.—Un mismo compositor podrá aspirar a los tres PREMIOS, enviando sólo una obra por cada inciso.

9.—Los fallos del jurado serán inapelables. Los PREMIOS podrán ser declarados desiertos pero no divididos.

10.—Las obras podrán ser enviadas directamente a la Casa de las Américas, G y 3ra., Vedado, Habana, Cuba, por correo certificado, o a la misma dirección por medio de cualquier representación diplomática de Cuba en el extranjero.

xvii Concurso Ernest Bloch.

La United Choral Society anuncia su xvii Concurso Ernest Bloch con composiciones para coro mixto. El texto de la obra puede ser tanto secular, como basado o relacionado con el Antiguo Testamento; pueden intervenir o no instrumentos.

El premio consiste en US\$ 350, la publicación de la obra por la Mercury Music Corporation y la opción a ser estrenada por la United Choral Society.

La fecha final para enviar las obras es el 15 de Noviembre de 1967. Para mayores informaciones se puede escribir a United Choral Society, Box 73, Cedarhurst, New York.

Concurso Internacional de Música de Montreal para 1967: Canto.

El próximo Concurso Internacional de Música de Montreal tendrá lugar entre el 22 de Mayo y el 3 de Junio de 1967 en Place des Arts, como parte de los acontecimientos artísticos que se presentarán en la próxima Exposición Internacional y Universal (EXPO - 67). Este año la competencia se consagrará solamente a la especialidad de Canto.

Los ganadores optarán a un premio total de US\$ 23.500 que se divide: Primer Premio: US\$ 10.000; Segundo Premio: US\$ 5.000; Tercer Premio: US\$ 2.500; Cuarto Premio: US\$ 1.500; Quinto Premio: US\$ 1.000 y siete premios de US\$ 500.

Los interesados en participar en este Concurso pueden dirigirse a: International Institute of Music of Canada, 106 Dulwich Avenue, St. Lambert, Montreal (Quebec) Canadá. Cable: "Intermusic".

Curso Internacional de Verano en Darmstadt: Música Contemporánea y Concurso de Violoncello.

Del 22 de Agosto al 3 de Septiembre de 1967 se desarrollará en Darmstadt un Curso Internacional de Verano sobre Música Contemporánea, precedido por un curso de composición, del 6 al 22 de Agosto, que ofrece Karlheinz Stockhausen y complementado por un Concurso de Violoncello para intérpretes de 18 a 30 años.

Participarán los siguientes profesores: Günther Becker (Atenas), *Composición e Instrumentación*; György Ligeti (Viena), *Análisis de algunas obras*; Witold Lutoslawski (Varsovia), *El Proceso de la Composición*; Karlheinz Stockhausen (Colonia), *Proporciones*; Gottfried M. Koenig (Utrecht), *Sistema y Azar en el Programa Musical*; Józef Patkowski (Varsovia), *Problemas del material sonoro electrónico y Música experimental en Polonia*; Siegfried Palm (Colonia), *Violoncello*. Participarán además Bruno Maderna y Michael Gielen.

Las solicitudes pueden dirigirse hasta el 1º de Agosto de 1967 a: Internationales Musikinstitut Darmstadt, 61 Darmstadt, Alemania, Nieder-Ramstädter Strasse 190. Los interesados en el curso previo de composición tienen plazo sólo hasta el 1º de Abril de 1967. Hay además, un número limitado de becas.

Tercera gira de la Orquesta Sinfónica de Londres.

El 21 de Febrero se inició la tercera gira de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Londres, que abarcó hasta los Estados Unidos, dando catorce conciertos en Nueva York. La Orquesta fue dirigida por Istvan Kertesz y por Gennadi Rozhdestvensky y contó con la participación del cellista ruso Mstislav Rostropovich. El programa incluía estrenos mundiales de obras de Lukas Foss y Walter Piston y el estreno en Estados Unidos de la *Sinfonía para Cello y Orquesta* de Britten.

Una ópera de Joseph Haydn.

La ópera de Joseph Haydn "Le Pescatrici", sólo conocida por algunos musicólogos se ha presentado por primera vez, después de casi 200 años, en un teatro alemán. Hans Hartleb ha puesto en escena en el Cuvillies-theater de Munich la refundición escénica hecha por el investigador inglés de Haydn H. C. R. Landon. Haydn escribió esta ópera en 1769 y la estrenó un año después para caer pronto en el olvido. El tema de "Las Pescadoras" se basa en Goldoni y como es típico para la ópera del siglo xviii presenta todo un arsenal de equívocos y disfraces.

La lozanía de la invención melódica de Haydn —escribe la "Süddeutsche Zeitung"— "apenas cesa en la ópera, compuesta de 31 números, ni en la línea sencilla de las arias ni en las formas más pretenciosas. Haydn sabía dar un preciso contorno musi-

cal a las situaciones escénicas. Indudablemente con "Le Pescatrici" el Cuvilliéstheater ha añadido una perla a su repertorio.

(Reproducido de la revista *Noticias Culturales Alemanas*, Febrero de 1967).

NECROLOGIAS

Adolfo Allende Sarón (1892 - 1966)

Una rica herencia social artística condiciona la personalidad de Adolfo Allende, cuya muerte lamenta el país. Nacido en el seno de una familia de intelectuales y músicos, de su padre Juan Rafael, el sardónico y folklórico "Pequén" de la prensa satírica, heredó el espíritu vivo y la imaginación literaria, que vació en sus simpáticos ensayos aparecidos en la *Revista de la Sociedad de Escritores*. Con gracia volcó en sus artículos los recuerdos de la época de su juventud; los tiempos en que agonizaba el filarmónico siglo XIX, en las tertulias mutualistas, al compás de los "Lanceros Chilenos" del maestro Zubicueta y de los vales de Lucero.

Dotado de conocimientos musicales sólidos adquiridos en la frecuentación de las aulas del Conservatorio Nacional de Música, en la cátedra de piano, armonía y composición, se dedicó a la enseñanza, impartiendo docencia en los liceos de la capital, y sobre todo, en las escuelas normales, donde dejó la profunda huella de su labor esmerada y renovadora. Agregó en sus clases al repertorio manido de los textos al uso, obras de calidad y supo cubrir en sus lecciones la gama de la historia de la música, con anticipación reveladora de los tiempos actuales.

Fino crítico musical, lo fue por años en el diario *La Nación*, y sus crónicas demues-

tran que además del tratamiento científico de las materias, del acertado juicio sobre personalidades y la calidad de los conciertos y recitales, sabía premiar y enaltecer a sus cultores, en sus artículos en que los hechos están envueltos en un fino ropaje expresivo.

Adolfo Allende conocía profundamente el desarrollo musical de Chile, y buscó con pupila original las manifestaciones folklóricas características de nuestro pueblo. Fue tal vez uno de los primeros que redujo a pentagrama las danzas de chinos de Andacollo y de los santuarios del Norte Chico.

Pero, por sobre su labor de escritor, de crítico musical y de maestro, está el compositor. Adolfo Allende es el autor de una de las más auténticas colecciones de cantos escolares. Su libro *Talagante*, escrito sobre los delicados versos de Daniel de la Vega, ilustrado por Vicente Bianchi, contiene una serie de refinadas canciones para piano y canto, en que el alma romántica de su íntimo ser, extrovertido y huraño a veces, emerge a la superficie trayendo el ensueño poético de su mundo interior, rico y apasionado. Son clásicas en nuestra literatura musical *El Yugo*, *Pregón*, *El Chunchu*, que prolongan en el eterno presente de la creación su personalidad.

E. P. S.

Palabras para Hans Loewe

Aún nos sobrecoge el recuerdo de su último concierto. Fue la Rapsodia para violoncello y orquesta "Schelomo" de Bloch, acompañado por la Orquesta Filarmónica Municipal a la cual pertenecía. Posteriormente participó en escasas actuaciones de cámara, las cuales apenas pudo físicamente resistir. Era una sombra de sí mismo impulsada por la voluntad inquebrantable de ser músico hasta el fin... valeroso gesto de gladiador sentenciado.

Es imposible para mí olvidar la primera vez que lo escuché, una tarde de 1945, en el mismo Teatro Municipal y con la misma obra que por extraño destino resultó ser la

tarjeta de presentación de un gran artista y su canto del cisne. Durante el transcurso de estos años, Hans Loewe, el intérprete con rostro y alma de niño, construye la escurridiza meta de una perfección constante, sin concesiones para él o para los demás, siempre con dignidad. Ahora nos queda el sabor amargo de la victoria que exigió un precio desproporcional y es difícil aceptar este hecho con resignación.

Quisiera fervientemente configurar los múltiples aspectos que jugaron un papel importante en la vida artística de Hans Loewe, pero las palabras son insuficientes o la huella es demasiado profunda para resumirla.

Creo que el tiempo permitirá establecer serenamente la extraordinaria dimensión de su persona y brindarle entonces el respetuoso tributo que no es precisamente el que se manifiesta al calor de emotivas frases de epitafio.

Sin embargo, no puedo eludir el recuerdo de tantas jornadas vividas a su lado. Algunas marcaron un hito en las manifestaciones musicales chilenas, como la de la Agrupación Tonus, corporación que fundamos un grupo de jóvenes intérpretes y compositores durante los primeros años de la década del 50. Numerosos recitales de Música de Cámara contemporánea incluyendo obras de compositores chilenos y extranjeros, generalmente primeras audiciones, llenaron un vacío y cristalizaron una aspiración. Aquella experiencia altruista determinó un camino cuyos frutos se recogieron más tarde, y Hans Loewe fue, sin duda, uno de los más infatigables colaboradores.

Luego, el Cuarteto Santiago y una serie ininterrumpida de éxitos. Giras a través del país y fuera de sus fronteras. Perspectivas brillantes con este conjunto, sin descuidar múltiples actuaciones solísticas, superándose a cada instante: "...La música no tiene términos medios...", hermoso principio que conduce muchas veces al intérprete a gastarse terriblemente pronto. Angustiosa trayectoria a un paraíso inexorable.

¡Cuántas cosas podrían expresarse! En la vida de un ser humano existen algunas más imborrables que otras. Quizás en su caso adquiere trágico relieve aquella última actitud, inconsciente y armoniosa, ya en el umbral del gran viaje, cuando sus manos escuálidas recorrían el lecho de enfermo en busca de una melodía perdida.

AGUSTÍN CULLELL T.

Santiago, Diciembre de 1966.

Juan Correa (1932 - 1966)

El año recién pasado ha sido duro con nuestro ambiente musical, al cobrar su tributo en vidas de colaboradores de valor y talento innegables.

A propósito del desaparecimiento del joven clarinetista Juan Correa, escribió Federico Henlein en *El Mercurio* el 27 de Noviembre de 1966: "Con la prematura muerte de Juan Correa, que ha dejado consternados no sólo a todos sus amigos sino que a cuantos se interesan por los destinos de la música en el país desapareció un eximio artista, quien como pocos tuvo participación en nuestra vida de conciertos. Bajo su modestia ejemplar, su trato siempre bondadoso y afable se escondía un instrumentista de elevada calidad, igualmente capaz cuando integraba un conjunto reducido como cuando era solista frente a —o dentro de— una masa orquestal... A principios del año en curso formó, junto con Clara Fries, Enrique Peña, Gilberto Silva y Enrique Donatucci,

el Quinteto de Vientos de la Universidad Católica, que se presentó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura con el Divertimento 1957, de Celso Garrido-Lecca, el Quinteto Op. 16 de Beethoven, "Sextuor" de Poulenc, y "La danza de la bruja", de Tansman. Por última vez lo oímos en una actuación de música de cámara hace poco más de dos meses, cuando colaboró con Lucía Gazitúa y el Cuarteto Santiago en la "Obertura sobre temas hebreos" de Prokofiev. Recién ahora que se nos fue y, de aquí en adelante, no escucharemos el clarinete de Juan Correa sino en nuestra falible memoria, nos damos cuenta de todo lo que le debemos, de todo lo que hemos perdido.

La *Revista Musical Chilena* se asocia al duelo que representa este desaparecimiento, al que se ha agregado recientemente el de otro gran instrumentista: Juan Manuel Valcarce.

Violeta Parra

La insólita muerte de Violeta Parra ha hecho evidente, en toda su enorme magnitud, la infatigable y fructífera tarea que emprendiera tras la búsqueda y difusión de los valores tradicionales chilenos.

Sólo enmarcándonos en el terreno musical que ella cultivara, nuestro Instituto la recuerda como eficaz colaboradora de activi-

dades de recolección. Es así como valiosos materiales folklóricos descubiertos por Violeta Parra y fieles interpretaciones personales, pasaron a incrementar sus Archivos, serán una constante fuente de estudio y aplicación artística.

Entre sus aportes fundamentales, es de estricta justicia destacar la labor que le

cupo como ejecutante de guitarrón, nunca antes efectuada en Chile con propósitos divulgativos. Como un natural complemento, sumemos a este hecho el mérito de haber llevado a un gran público el *canto a lo poeta*, desde sus primeras presentaciones en Radio Chilena. Por otra parte están sus numerosas y variadas composiciones inspiradas en el folklore, claras muestras de su amor por lo campesino y de su técnica de creación, con lo cual contribuyera notable-

mente a dignificar el conocimiento de la patria en el extranjero.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, por intermedio del Instituto de Investigaciones Musicales y a través de la *Revista Musical Chilena*, expresa su profundo pesar por el prematuro desaparecimiento material de Violeta Parra y reafirma su fe en la permanencia espiritual de ella, en virtud de su afán por manifestar un mensaje de emoción y belleza.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Pablo Hernández Balaguer

En Febrero pasado, se cumplió un año del fallecimiento del ilustre musicólogo e investigador cubano, Pablo Hernández Balaguer. El maestro Hernández Balaguer dedicó sus esfuerzos a investigar el pasado colonial de Cuba y a su pluma se deben estudios definitivos sobre la obra de Esteban Salas y la música en la Catedral de Santiago de Cuba.

Balaguer fue Director del Departamento de Investigaciones de la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba. Deja preparadas varias obras y en bocetos muchas otras. La *Revista Musical Chilena* se precia de contar entre sus páginas con dos estudios del desaparecido erudito cubano.

HEMOS RECIBIDO

LIBROS

PETER BLOCH Y OTROS. "Studien zur Musikgeschichte der Stadt Mönchengladbach". Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 61, 1965.

URSULA ECKART-BÄCKER. "Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes: II", Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 62, 1965.

HANS-JOSEF WERNER. "Die Hymnen in der Choraltradition des Stiftes St. Kunibert zu Köln, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 63, 1966.

(Publicaciones recibidas en canje con el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia).

JULIETTE ALVIN. "Música para el niño disminuido", Ricordi Americana, Buenos Aires 1965.

CARLOS MAUL. "A glória Escandalosa de Heitor Villa-Lobos", editado por Livraria Império, Rio de Janeiro, Brasil, 1960.

((Publicación enviada por el Gremio Cultural Catullo Da Paixao Cearense, de quien hemos recibido, además, 40 partituras del Compositor Catullo Da Paixao Cearense).

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ. Revista *Fénix* de la Biblioteca Nacional N° 12, 13, 14.

(Publicaciones recibidas en canje).