



# REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXI

ABRIL - JUNIO 1967

Nº 100

# 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, Abril-Junio de 1967                      Nº 100

---

## S U M A R I O

### EDITORIALES:

Una Radioemisora para el Instituto de Extensión Musical . . . . .	3
La música en las Colonias Españolas . . . . .	6
DOMINGO SANTA CRUZ: El compositor Alfonso Letelier . . . . .	8
SAMUEL CLARO: Un órgano barroco boliviano . . . . .	31
MANUEL DANNEMANN: Veinte años del Instituto de Investigaciones Musicales	39
JORGE URRUTIA BLONDEL: Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama . . . . .	44
COLABORAN EN ESTE NUMERO: . . . . .	81

### CRONICA:

Actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	82
Orquesta Filarmónica Municipal . . . . .	84
Conciertos de Cámara . . . . .	85
Ballet . . . . .	88
Música en el Norte y Sur del país . . . . .	89
La extensión y descentralización de la música será la meta del IEM en 1967 .	91

Noticias . . . . .	93
Notas del Extranjero . . . . .	102
<b>IN MEMORIAM:</b>	
Violeta Parra, por Alfonso Letelier . . . . .	109
Zoltán Kodály, por Cora Bindhoff de Sigren . . . . .	111
HEMOS LEIDO, por S. C. . . . .	111
HEMOS RECIBIDO, por S. C. . . . .	112

# *Editoriales*

## UNA RADIOEMISORA PARA EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

En materia de radio y televisión el mundo está dividido hasta ahora por el Océano Atlántico. Puede decirse que el meridiano de Greenwich separa dos mundos, dos conceptos básicos: hacia Europa y desde sus costas hasta los confines en que el Asia cae al Pacífico predomina la doctrina de tener estos medios como elementos de comunicación, de educación y también de esparcimiento; hacia nosotros, en cambio, debido al criterio que ha traspasado Estados Unidos, radio y televisión se identifican al negocio; se compra y vende y sus misteriosas ondas no valen sino en cuanto cartelera de avisos.

Así cuando un europeo habla de radio, entiende referirse a una sola cosa, a la respetable, la nacional y estatal. Las emisoras comerciales, por ejemplo las periféricas de Francia, son un contrabando ideológico, que calza con el muy real de mercaderías que se hace en los mismos lugares. Las "radios piratas" como se las denomina, están apostadas en barcos casi siempre sostenidos comercialmente por Norteamérica, anclados a lo largo de las costas del Mar del Norte, especialmente Inglaterra, donde libran desde hace años dura batalla contra la BBC.

Nosotros hemos tenido la mala fortuna de que, salidos del respetable tronco de Europa, radio y televisión llegaran cuando las guerras habían disminuido el peso tradicional de nuestra vieja cultura ancestral y así, sin conocer lo que las fuentes del occidente pensaban, nos lanzáramos de lleno en un sistema que supone el dinero como única y definitiva medida para aquilatar valores. Así dimos en el modelo comercial y nada más que comercial.

Este peso mercantil, que en un comienzo no se echó de ver tanto, y que aún permitió convivencia entre calcular utilidades y difundir cultura, fue estrechando el cerco hasta estrangular toda idea educacional y en ello, principalmente la música, y dentro de ésta, como era lógico pensarlo, la música chilena artística. Los institutos culturales extranjeros han defendido con dinero, hasta donde les ha sido posible, el mantenernos al tanto de lo que ocurre en sus respectivos países; pero nadie veló inteligentemente por Chile. Así hemos llegado a un estado de tal manera indigno, que cuesta trabajo, en las largas horas del día, hallar en la radio, y aún en la televisión llamada universitaria, algo que lleve al espíritu por encima de noticieros de crímenes, de fastidiosas y repetidas minucias políticas, de trabalenguas describiendo el fútbol, de tonterías y vulgaridades sin cuento. De esto poca gente tiene conciencia, porque el venir abajo ha sido lento, y ya sabemos que los latinos dijeron hace siglos aquello de que nadie se hace malo de repente, (*nemo repente fit turpissimus*).

El Instituto de Extensión Musical, la palanca estatal más efectiva de cultura en nuestro arte, sufrió también el ahorcamiento progresivo. A raíz de

su establecimiento, las emisoras privadas se disputaban el derecho a transmitir sus conciertos y aún lo pagaban; luego hubo que dárselos gratis para que ellas lucraran y más tarde exigieron pago, a menos que se tratara de radioemisoras pequeñas, a las que se había arrinconado con cierta misericordia en lugares del dial desprovistos de futuro.

La Ley del I. E. M. dispuso, sin embargo, que éste tendría su emisora y, bajo penas de multa y prisión, previno que jamás sus ondas transmitieran algo de contenido político o comercial. Sólo después de veintisiete años se ha podido hallar la forma de dotar a este servicio, de una ventana abierta hacia los ciudadanos, del poder de abandonar las cuatro paredes de las salas de conciertos y decir a millones de seres cuál es lo que Chile posee como música y qué hacen los compositores de este país, es decir que se sepa lo que nuestra historia recogerá un día como curso del arte musical en este siglo.

Por otra parte, hablando económicamente, resultaba por completo absurdo gastar al año millones de escudos para el regocijo de unos pocos afortunados poseedores de medios para adquirir entradas. Si el I. E. M. es del país y se mantiene con una contribución nacional, no resultaba admisible que sólo un reducido grupo disfrutara o pudiera disfrutar de cuanto la institución ofrece cada año.

Esto es lo que la Universidad de Chile ha querido al fin reparar adquiriendo la antigua radio "La Reina", una emisora que en cuanto le era posible hacía excepción al descalabro general de la cultura radial. La nueva emisora, que lleva la sigla I. E. M. como nombre y ocupa los canales ya conocidos de CB 63 y FM 95,9 irá siendo la voz de la música en la capital del país. Su propósito es transmitir todos los conciertos de calidad que se ofrezcan en Santiago. Con su emisora, el Instituto viene a colocarse junto a los programas educacionales que varias universidades, como la Universidad Técnica del Estado, la Universidad de Concepción y la propia Universidad de Chile, en su sede de Valparaíso, han venido manteniendo desde ya bastante tiempo. Hay también que hacer honor en esta compañía a algunas emisiones serias en FM y a la prestigiosa Radio Andrés Bello de Santiago, que se esfuerzan por conciliar la propaganda comercial con programas de calidad.

El Instituto de Extensión Musical posee en su abundante archivo de grabaciones un tesoro que pocas personas imaginan: es el acopio de un trabajo de por lo menos veinte años que se mantuvo silenciado por las circunstancias antes referidas. Semejante fuente de programas no la tiene nadie en el país. Y lo que más vale en ella es el repertorio completo de cuanta obra chilena se ha ejecutado.

Dijimos antes que la producción nacional fue la víctima inocente de la comercialización total de la radio. En ello se estableció un círculo vicioso: no la ejecutaban porque no la conocían y no la apreciaban porque no la escuchan. Hubo tentativas de incluirla sistemáticamente en programas comerciales, pero los "ejecutivos" de las agencias de publicidad (singular ape-

lativo de los antiguos directores de empresa), que no deben pensar demasiado, proscribieron lo chileno como origen de ruina.

Y así llegamos al absurdo de que, mientras es posible entre nosotros saber de los escritores chilenos, con buenas ediciones y variadas antologías, y de los artistas plásticos a través de exposiciones y museos, sobre los compositores, aún de quienes han obtenido premios nacionales, nadie escucha nada y sólo se sabe de sus obras en la necrología del día en que los entierran... Y sin embargo, como ya ha podido apreciarse, a través de las audiciones de la nueva emisora, ahí están las creaciones excelentes que se han escuchado y se seguirán escuchando. No somos, tal vez, más que otros países, pero tampoco menos y ciertamente tenemos música que, con ventaja, reemplazará muchas obras que sólo se ejecutan porque llevan una firma histórica de fama.

D. S. C.

## LA MUSICA EN LAS COLONIAS ESPAÑOLAS

Las investigaciones sobre la música del pasado hispanoamericano aún no alcanzan su mayoría de edad, pero los resultados que ellas han arrojado bien merecen incorporarse a un importante y desconocido capítulo de la historia de la música universal. Desde el descubrimiento que Carlos Vega hiciera de un códice cuzqueño en la biblioteca de don Ricardo Rojas, en Buenos Aires, hasta la publicación del códice mejicano del *Convento del Carmen*, por Jesús Bal y Gay, o la edición de un disco con música colonial de Hispanoamérica por la Universidad de California con material recopilado por Robert Stevenson, han transcurrido más de seis lustros.

Los cientos de obras encontradas, la apertura de una página especial para incluir en ella el "barroco musical hispanoamericano", las personas e instituciones que han dedicado su tiempo y sus recursos a esta empresa, nos llevan a preguntarnos sobre la significación que esta música pueda tener, tanto en su proyección ambiental contemporánea, como en su valor artístico frente a nuestros propios ojos. Algunos podrán pensar que siendo casi todo el repertorio existente de tenor religioso o clerical, su esfera de influencia no trascendió más allá de las puertas de la misma iglesia, lo cual habría sido la causa de su rápida extinción, su olvido deliberado o, en algún momento, repulsión consciente por tratarse de un elemento cultural teñido de dominación colonialista. Esto sería como desconocer que los orígenes de formas de la polifonía renacentista se remontan a obras nacidas dentro de paredes monacales del medioevo. Por el contrario, todo aquel que haya escuchado la imaginativa riqueza sonora de un Gutiérrez Fernández Hidalgo, un Juan de Araújo o un José de Orejón y Aparicio, no puede menos que asombrarse por el casi total desconocimiento de sus numerosas obras y las de sus contemporáneos.

Muchas composiciones manuscritas de primera calidad se pueden encontrar en archivos hispanoamericanos y, con ellas, muchas interrogantes que resolver por parte de especialistas; pero, como lo decimos en otra página de esta Revista, el fuego, la ignorancia de cuál es el valor que estos manuscritos poseen, la polilla tenaz y la acción del tiempo, han destruido y continúan destruyendo, inexorablemente, obras de arte únicas e irre recuperables ¡Cuántos archivos hay donde ya no se conservan rastros siquiera de un considerable "corpus" de música escrita y donde otros documentos comprueban, fehacientemente, que sí lo hubo! La ignorancia y el fuego, íntimamente mezclados son los agentes más poderosos de los nombrados y hacen que la existencia actual de documentos musicales del pasado se encuentre en franco peligro de desaparición. Son pocas y honrosas las excepciones que desmienten esta situación la que se hace tanto más angustiada cuanto que podríamos aventurar, sin comprobación definitiva aún, que cada archivo musical hispanoamericano posee su propio repertorio musical, que no se repite, como en el medioevo, en copias de una misma obra multiplicadas a lo largo del Conti-

nente. Así, cuando se destruye una obra, ésta no es posible de recuperar nunca más.

Queda otro factor por destacar. Hemos dicho que la ignorancia del valor de los manuscritos ha conducido a la pérdida de los mismos. Podemos alterar los términos con igual resultado: desde el momento en que una obra, una colección o las composiciones de un determinado autor adquieren la importancia que se merecen, éstas despertarán anhelos inescrupulosos que pueden producir, asimismo, la pérdida de ellas, ya sea por razones de lucro o por afán de coleccionista particular, pero en ambos casos inaccesibles al estudioso y, por ende, al público.

De aquí se desprende la urgencia en rescatar y dar a conocer nuestro pasado musical, olvidado injustamente en polvorientos anaqueles de archivos y bibliotecas. Esta tarea, así enunciada, parece fácil, pero no lo es; parece breve, pero demorará generaciones. Sin embargo, cada generación que pase sin haber iniciado, organizada e integralmente el trabajo, dejará menos que hacer a generaciones futuras.

Si sólo se tratara de problemas técnicos, éstos son posibles de solucionar previo estudio paciente y profundo. Pero hay un problema más grave y que no es posible de resolver con improvisación. En Hispanoamérica existe actualmente una escuálida dotación de investigadores capacitados para manejar este tesoro cultural, el cual corre otro peligro, no señalado aún, de caer en manos de aficionados que no sólo son destructoras, sino peligrosas por las deformaciones que pueden proyectar sobre aquello que manipulan. Figuras ilustres del Continente han dedicado ya valiosos esfuerzos a esta tarea obteniendo frutos inestimables, proceso que debe continuar alimentándose con el esfuerzo de nuevas generaciones.

Sin la preparación de un cuerpo de investigadores serios, provistos de sólidos conocimientos, metodología y clara visión de la problemática musical del continente, que requiere, entre otras cosas, de un trabajo en equipo con otros investigadores y cultores de disciplinas afines; sin el incentivo y apoyo que ellos deben recibir de organismos estatales y universitarios que son los encargados de tomar a su cargo esta iniciativa; sin la organización institucional de la musicología Hispanoamericana destinada a rescatar y reconocer su pasado como propio, sólo podremos testimoniar una pérdida artística de proporciones insospechadas.

En Hispanoamérica hay un extraordinario caudal de fuentes de trabajo y condiciones humanas sin aprovechar. Sólo falta la voluntad para ponerlas en acción.

S. C.



# *El compositor Alfonso Letelier*

(Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile el 20 de Octubre de 1966)

por *Domingo Santa Cruz*

No es tarea fácil aunque lo parezca la que se me ha encargado de recibir en nuestra docta institución al compositor Alfonso Letelier; y nó porque resulte dificultoso reseñar su dilatada actividad en el terreno de la vida artística y en el más general de las labores universitarias, sino porque al pretender hacer algo vivo y traer aquí evidencia acerca de la calidad estética de su obra, me hallo con la limitación de tener que ocuparme de algo que, aparte del compositor mismo, o de quien haya estudiado especialmente su producción, ésta permanece en el terreno de los recuerdos, y de recuerdos que a menudo se espacian en el tiempo total de una vida.

Los que nos ocupamos de música estamos siempre frente a estas limitaciones. No ocurre así cuando llega a los sillones de la Academia algún artista plástico cuyas obras están en talleres, casas o museos, o se han visto en exposiciones retrospectivas; mucho menos aún cuando se trata del escritor, de quien podemos citar textos y dar así impresión viva y auténtica de cuanto ha creado.

Por fortuna para nosotros, en los tiempos recientes, se ha introducido la práctica del uso de grabaciones<sup>1</sup>. Con ellas innovaré hoy en forma desusada y, así las propias obras del compositor, escuchadas en algunos fragmentos indispensables, nos dirán mejor que ningún otro testimonio cuáles fueron las razones que la Academia tuvo para elegirlo como miembro de ella. Ricardo Wagner dijo en uno de sus escritos que la música sólo se explica con la música, y si este hombre que tanto escribió acabó por reconocer la deficiencia de la palabra respecto del arte de los sonidos, no estoy descaminado al pensar que escuchando música sabremos acabadamente acerca de la evolución y los métodos y, sobre todo, acerca del espíritu que informa la obra del nuevo académico Alfonso Letelier.

Comenzaré por decir que estudiar su obra me ha resultado gratísimo. Nunca la había escuchado así, si se puede decir en serie, ni había tenido oportunidad durante muchos días de oírla sosegadamente con sus partituras originales, y por lo tanto compenetrándome a fondo de lo que representa. Pese a que conocía muchas de ellas a lo largo de años, no recordaba tantas cosas bellas como he ido encontrando en cada terreno en que el compositor incursiona. Y cuando hablo de años, hablo de algo muy sugerente que me

<sup>1</sup> Las referencias a audiciones de obras necesariamente deben aquí entenderse reemplazadas por los ejemplos pautados de la presente publicación.

ha sido ahora revelado como misteriosa coincidencia: pese a la diferencia de edad, (13 años en que yo aventajo a mi nuevo colega de la Academia), entramos oficialmente juntos en la vida pública de los conciertos, en el mismo año y mes: Diciembre de 1928. Letelier con apenas 16 abriles estrenaba su primera obra bajo la dirección de Javier Renjifo y una orquesta ocasional que existía en el Club de La Unión, y yo, novel profesor de Análisis y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, presentaba mis "Viñetas" para piano en una audición, para mí memorable, de música de cámara, organizada por Carlos Isamitt en el Partenón de la Quinta Normal, hoy día Museo de Arte Contemporáneo.

Esta rara e ignorada circunstancia hace que sienta a Alfonso Letelier como un hermano menor con quien hemos recorrido juntos 40 años; casi una vida.

Por otro lado, esta hermandad ha sido señalada en más de una ocasión con referencia a la línea estética que ambos hemos seguido. Vicente Salas Viu, en su excelente obra acerca de la creación musical en Chile durante el presente siglo, establece grupos de compositores y traza una línea que uniría en muchos aspectos a Alfonso Leng, a Letelier y a mí. Quedaría yo en la buena compañía de estos excelentes Alfonsos, buenos músicos ambos. La observación del musicólogo establece una actitud común entre nosotros, que tiene mucho de mística y que se aleja del orfebre de bellezas perfectas y exteriores, para ir derechamente hacia algo íntimo y medular. Seríamos así un grupo romántico, más fáustico que apolíneo. Los tres tenemos preferencias análogas, pedimos a la música algo que no permite tomarla objetivamente ni entretenerse con ella. La línea continuaría en los jóvenes de ahora con la búsqueda dramática, por ejemplo, de León Schidlowsky.

¿Cuándo nos conocimos con Alfonso Letelier? Debió ser poco después de nuestra coincidente aparición pública. Cierta día vino a verme y trajo una Misa para coro mixto, órgano y orquesta de cuerdas. Me pareció un joven de talento, de buen gusto, con quien coincidíamos porque, precisamente, había yo tratado y aún ejecutado en una especie de pre-presentación, antes de los 20 años, un "Te Deum" para iguales recursos. Afirma Alfonso le dí indicaciones útiles y luego asistió a mis clases de Historia de la Música que contribuyeron a abrirle horizontes desconocidos. Lo recuerdo de inmediato con una simpática y espontánea amistad y un "tu" rápidamente establecido que borró años y jerarquías. Alfonso Letelier, en ese entonces, había concluido sus estudios secundarios en los Padres Alemanes (Padres del Verbo Divino), lo que despertó en él un invariable y definitivo interés por la cultura germana. Cursaba Agronomía en la Universidad Católica, profesión indicada en quien debía un día heredar tierras en ese paraje idílico de sus mayores, la Hacienda que circunda el lago de Aculeo, joya del valle central de Chile. Seguía esta profesión no por exigencia familiar sino por una especie de deber y de amor entrañable al campo y a la naturaleza, amor que se trasluce a cada momento en su obra.

Nuestro académico no tuvo manifestación pública hasta 1936, en que la orquesta de la Asociación Nacional de Concierptos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal estrenó su "Balada y Canción", con la contralto Marta Petit de Huneus. Eran éstas dos obras originalmente escritas con acompañamiento de piano, que el compositor orquestó. Ese mismo año Alfonso Letelier figura entre quienes fundamos la Asociación Nacional de Compositores, cuyo primer Presidente fue su maestro Humberto Allende y Secretario el que habla.

Letelier toma contacto con la enseñanza en 1940, al establecerse en Santiago la Escuela Moderna de Música que funda con Elena Waiss y los compositores René Amengual y Juan Orrego Salas. Poco tiempo más tarde me correspondió invitarlo, y aún forzarlo, a que asumiera responsabilidades docentes en nuestra Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Enseñó en ella Armonía Superior y luego Composición en el Conservatorio Nacional de Música. Su actuación serena y prestigiosa me hizo pensar, al abandonar yo transitoriamente el Decanato en 1952, (decanato que ya era de la actual Facultad de Ciencias y Artes Musicales), que Alfonso Letelier podía mejor que nadie asumir la responsabilidad musical en el Consejo Universitario. Me substituyó así hasta la presentación de mi renuncia, un año más tarde. Luego fue elegido Decano en propiedad por tres períodos sucesivos. Alfonso Letelier tuvo así la representación superior y dirección de los asuntos musicales del país por espacio de 10 años. Al alejarse, voluntariamente, en 1962, de nuestra Facultad, la Corporación le testimonió su reconocimiento confiriéndole los títulos honorarios que la Universidad reserva para quienes la han servido con brillo y abnegación.

No creo ahora el momento de hacer una reseña completa del trabajo universitario de nuestro Académico porque es fundamentalmente al compositor a quien recibimos hoy y de quien tengo encargo de ocuparme. Baste decir que Alfonso Letelier afrontó tiempos muy difíciles para la vida musical y supo salir airoso de ellos; asumió el cargo de Vice-Rector de la Universidad, en el cual prestó una colaboración desinteresada y leal al Rector Gómez Millas que la gobernó durante su decanato.

\* \* \*

Como compositor, Alfonso Letelier no es un hombre de prolificidad exagerada: escribe constantemente y eso se ve cuando uno llega de improviso a visitarlo pero no entrega a granel lo que produce. Está siempre, aún cuando se ocupe de asuntos agrícolas, con papeles de música al lado y con el piano abierto, frente a borradores, de esos borradores que sólo los compositores entendemos.

La obra de nuestro nuevo colega se reparte en varios campos y, como señalaré más adelante, es en gran medida obra dramática, entendiéndolo por ello composiciones relacionadas con la literatura y en general con ideas o asuntos extramusicales. Para piano tiene buen número de composiciones, que empiezan en la niñez del músico y llegan hasta las excelentes "Variaciones

en Fa" incluidas en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Salzburgo en 1952, y una serie reciente de piezas estrenadas en Europa por Herminia Raccagni. Para canto y piano, y para coro, el compositor ha entregado abundante producción. En el terreno coral, Letelier es uno de los pocos chilenos que ha logrado penetrar en el alma popular sin bajar por ello de categoría. Obras tales como "Pinares", "En los brazos de la luna" y su acertadísimo arreglo de la canción "La Palomita", podría decirse que pertenecen ya al folklore. Uno oye esta música en todas partes de Chile, en los innumerables coros que forman hoy impresionante madeja en el suceder musical del país. Luego, como ocurrió a Edvard Grieg, alguien un día preguntará si "Pinares" no era una melodía popular que Alfonso Letelier recogió en las riberas del lago familiar . . .

Para música de cámara Letelier ha dado un Cuarteto de Cuerdas, (con cuya dedicatoria me honro), otro para saxofones; sonatas para violín y piano, viola y piano y, en un campo más ancho del género, sus admirables "Cuatro canciones de cuna" para contralto y pequeña orquesta. Luego los "Vitales de la Anunciación" para soprano, coro de mujeres y orquesta de cámara, y una obra reciente "Estancias Amorosas" para voz y cuerdas, estrenada en Osorno hace algún tiempo.

Para orquesta sinfónica, Letelier nos aporta la "Suite Grotesca" (que fue para piano), un Divertimento, la "Suite Aculeu" encargada por la orquesta de Louisville de Estados Unidos y grabada en ese país y unas "Cinco Piezas" todavía no estrenadas.

Con participación de solista, coros y orquesta, el compositor presentó hace años lo que llama "Movimiento Sinfónico la Vida del Campo", para piano y orquesta, obra premiada en el Concurso del Cuarto Centenario de Santiago; luego el gran friso trágico "Los Sonetos de la Muerte", para soprano y orquesta. Además un concierto para guitarra y orquesta. Letelier, concibiendo una forma intermedia de ópera-oratorio, (así la denomina), trabajó el drama sacro de Paul Claudel "Tobías y Sara" del cual, como ocurrió con una ópera escrita en su juventud, "María Magdalena", sólo terminó el primer acto.

\* \* \*

¿De dónde viene Alfonso Letelier como músico? ¿Cuál ha sido la tónica predominante en él? ¿Estas son las materias que hoy más nos interesan.

En la formación del compositor, él mismo ha declarado, su madre tuvo gran influencia. Al terminar "Sonetos de la Muerte" los dedica a ella, con quien, según expresa: "Mi música vive en deuda permanente". La música vendría así del lado predominantemente vasco, y quien mire a Alfonso Letelier con una boina puesta, en las márgenes del lago de Aculeo, pensará en un auténtico pescador del Golfo de Vizcaya. En la niñez se formó músico junto a su propia familia, en una vida apacible rodeada de bellezas; de

montañas a las cuales desde niño se acostumbró a trepar, a pasar semanas enteras mirando y admirando la naturaleza y la tierra desde lo alto. Esta formación intensamente artística la reforzó Alfonso Letelier de una manera poderosa al relacionarse con la familia de su esposa, la familia Valdés Subercaseaux, habitantes también de otro paraje idílico, la antigua "Chacra Subercaseaux", ubicada en lo que se llama "el llano", saliendo camino a San Bernardo.

El ambiente, que yo tuve la fortuna de conocer, creado en torno a la mansión del ilustre pintor, hombre público y diplomático don Ramón Subercaseaux, era de un señorío y refinamientos únicos. La desaparición de esa casa y del parque que la rodeaba constituye un inconcebible crimen. Junto a la residencia principal había otra casa cuyo centro, una antigua bodega, lo formaba un inmenso recibo con dimensiones catedralicias, lleno de tapices, de muebles preciosos, de penumbras en que grandes árboles dibujaban siluetas. Allí había un órgano auténtico, de tubos, propiedad de don Horacio Valdés, suegro de nuestro Académico que tocaba en él. En torno a ese instrumento se concentró el interés musical de toda la antigua estirpe. Oí junto a este órgano, un prodigioso y pequeño conjunto coral de la familia, dirigido por Alfonso. Para este coro no había dificultades, ni de entonación ni de ritmo ni de armonía. Asombraban cantando música del Renacimiento así como música contemporánea y obras chilenas, todas de gran dificultad. Varios compositores les escribimos coros especiales para ellos. Recuerdo la admiración de muchos extranjeros cuando de improviso, en cualquier reunión musical, el "Cuarteto Letelier-Valdés", (que creerían era un superficial pasatiempo fraternal), aparecía cantando con una seguridad y una maestría que pocas veces he vuelto a encontrar en el país o fuera de él. De estos medios privilegiados surgió el compositor que hoy día recibimos en la Academia.

\* \* \*

Lo extraordinario es que, frente a este cuadro idílico que haría pensar en un compositor apacible, orfebre sereno a lo Haydn o alado como Mendelssohn, uno se halla con un creador atormentado, dramático. En su obra surge a cada paso la vena desolada de quien comunica a través de la música hondos dolores y patéticas desesperanzas.

Como fuente de angustias, pocas hay tan abundantes como las que el compositor ha captado musicalmente en la identificación de su sentir con la soledad bíblica de Gabriela Mistral. Los "Sonetos de la Muerte" escritos por Letelier en un lapso de cuatro años, años que fueron ensombrecidos por el repentino fallecimiento de su hermana Consuelo, a quien le unía un gran afecto, es una de las obras de mayor hondura y dramatismo de la música chilena. El compositor se hunde en ella en forma tan propia de nuestro arte, que por momentos parece olvidar la presencia de esa "voz de mujer", —no

dice cuál ni de qué registro es esa mujer que se lamenta desgarrada— y da rienda suelta a una vena sinfónica de gran vuelo. Se podrían representar estos “Sonetos de la Muerte” en un soliloquio como el “Erwartugn” de Schönberg o, lo que he solido sugerirle, añadir un coro que glosara las intervenciones espaciadas de la cantante.

SONETOS DE LA MUERTE  
II

Ej. 1

$\text{♩} = 178 (\text{♩} = 60)$

DESASOSEGADAMENTE

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line on a single staff, followed by piano accompaniment on two staves. The time signature is 5/4. The tempo is marked 'DESASOSEGADAMENTE' with a metronome marking of 178 quarter notes per minute (equivalent to 60 half notes per minute). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system features a piano solo with markings 'mf' and 'd. mf cresc...'. The third system shows a piano solo with markings 'f' and 'etc.'.

La veta trágica de Letelier no tiene mejor manifestación que la expresada en este gran friso. Los tres sonetos son separados, pero a la vez hay un nexo no sólo de estilo sino aún temático que los acerca y funde en un total clamor al cielo ante tanta desventura. No es posible ahora ir a un análisis de fondo de la extensa partitura. Tomaré algunos ejemplos del segundo soneto que, como el tercero, es de una fisonomía especialmente sólida y lograda.

Miremos el comienzo: uno cae sin preámbulos en la ansiedad del compás de suyo inquieto de 5/4 que subrayan los bajos amenazantes, en medio de los cuales surge de improviso en el cuarto compás la célula temática que ha de circular por toda la obra. (Ej. 1).

A tanto drama inquieto sucede la expectación de lo que ha de venir y la mujer, sobre ricos acordes tenidos, canta la primera estrofa del Soneto:

Este largo cansancio se hará mayor un día,  
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir  
arrastrando su masa por la rosada vía  
por donde van los hombres contentos de vivir...

la densidad armónica logra efectos de íntimo drama en el juego de las disonancias que profetizan la hora de la muerte. Al final del mismo Soneto,

Ej. 2  
LENTO  $\text{♩} = 40$

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the sonnet. The vocal line begins with a circled '1' and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment features a 5/4 time signature and a tempo marking of 'LENTO' with a quarter note equal to 40 beats. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines. The vocal line begins with a circled '2' and a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment continues with complex harmonic textures and dissonances.

*p* Yes - te lar - go can - san - cio se ha - ra ma - yor un dí - a *p* y el  
al ma - di - rá al cuer - po que no quie - re se - guir etc.

ésta ha llegado y la voz, sobre una especie de redoble en el compás inicial, canta el reconocimiento de la fatalidad ineludible: "y roto el pacto enorme, tenías que morir...". Todo cae hacia la nada; el implacable pulso del Do obstinado con la oscilación lenta del Sol-Fa, que en modo magistral crea una soledad sin remedio, en armonías cambiantes que se disuelven en el acorde de Do, despojado de todo, reducido a la quinta vacía. Nótese el bello efecto del Re natural en que la voz concluye.

## Ej. 3

y ro-to el pacto en-or-me — te-ni - as que  
 mo - rir  
 apenas rall..... pp

¿De dónde pudo venir tanta tristeza, tanta ansiedad en un hombre que más bien ha andado "por la rosada vía", en el mejor sentido, que por las negruras catastróficas que el destino depara a tantos seres humanos?

El compositor explica su angustia y desasosiego como una angustia metafísica fundamental. Alfonso Letelier, que parece siempre apresurado y como volando por encima de las cosas, (volando como sus bien amadas mariposas que colecciona y estudia) es un ser que pensó desde muy niño, que meditó, que examinó su verdad y la sintió más allá de lo que se tiene de ordinario por tal. Dudó, pasó inquietudes espirituales. Cierta día cayó en sus manos la obra magnífica de Unamuno "El sentido trágico de la vida" y se sintió interpretado. Es la honda visión de los místicos españoles; la congoja, la



soledad del alma de San Juan de la Cruz, de Santa Teresa y del vasco Ignacio de Loyola, vasco como Unamuno y como nuestro nuevo académico.

La vena dramática en Letelier asoma en todas partes. En las armonías desasosegadas por apoyaturas internas, en los ritmos bruscos, sobresaltados, y en el uso constante de la politonalidad, sobre la cual suele cantar con la suma libertad de quien, establecido el horizonte, (y pienso en el Lago de Aculeo mirado desde los cerros altos que permiten ver las nives andinas al fondo), se lanza a cantar y canta sin fin hasta que alguna nube pasajera lo trae a la realidad. Miremos (Ej. 4) ese maravilloso comienzo del movimiento lento de la Sonata para viola y piano. ¿Hacia dónde va el instrumento? Es un dispararse al infinito.

Ej. 4

SONATA PARA VIOLA Y PIANO

LENTAMENTE

*p molto espress.*

*pp*

*poco cresc.*

*etc.*

He dicho que Letelier ha vivido con las angustias de los místicos. Lo místico es su segunda característica esencial; pero no lo místico de sacristías ni de señoras beatas sino que la presencia de Dios y la reverencia del hombre frente a El. Como expresión auténtica de esta piedad es el canto gregoriano, lo excelso. Hoy lo vemos campeando por defender este fundamental tesoro, frente a una barbarie populista que asoma demasiado, en la preocupación de "la recherche du temps perdu" que inquieta al catolicismo post-conciliar. Letelier venera lo gregoriano; las volutas y melismas del gradual se advierten en su obra más aún de lo que con intención citó, el lenguaje modal es constante, y en ello quizás su maestro Humberto Allende colaboró, con aquello del "modo menor inverso" de Riemann, en el que creía a pie juntillas. El comienzo de la Salve gregoriana llena todo el III Soneto de la Muerte. Pero en ninguna obra es tan manifiesto el hálito gregoriano como en la cantata "Vitrales de la Anunciación", para soprano, coro de mujeres y orquesta de cámara. Procede esta música de una condensación de lo más esencial de los interludios incidentales para el drama sacro de Claudel "L'Annonce fait à Marie". Letelier pensó en *vitrales* y en ello apuntó a lo que, en mi sentir, es más esencialmente místico, junto con la música, en el oficio sagra-

do de una catedral. ¿Quién, entrando a la maravilla de Chartres, Notre Dame de París, Bourges, Strasbourg o Freiburg no ha sentido la hermandad mística de esos orfebres de los vidrios multicolores emplomados y la polifonía gótica, llena de gregoriano?

Letelier se vuelve aquí orfebre "maître verrier" medioeval y recurre al gregoriano puro a ratos, o al armonizado (Rorate coeli), y también a reconstituciones polifónicas como el "organum quadruplum" del comienzo. La orquesta que emplea está, como sonoridad, algo cerca de la línea que hoy hace admirar al "Conjunto de Música Antigua" de la Universidad Católica de Santiago. Pero también el compositor es él mismo y el drama aparece, pero como sublimado. Pueden verse los compases iniciales del *Vitral* (Ej. 5).

Ej. 5  
LENTO

VITRALES DE LA ANUNCIACION

El canto del oboe nos acerca indudablemente al motivo que abre los cantares de la "Cantata de Navidad" de Juan Orrego-Salas, otra obra bellísima de Chile. Pero en Letelier las inevitables séptimas mayores ponen, en vez del arrobamiento de Orrego ante el pesebre, una dulce angustia aterciopelada en el sonido velado de las cuerdas. Este lenguaje místico-dramático se hace de una intensidad magnífica en el canto del ángel (Ej. 6).

Otro aspecto relacionado con la esencia de la vida del compositor y con el acentuado ambiente de ternura familiar en que desarrolla su actividad, es la poesía íntima del hogar. Hace años, muchos ya, tuvimos oportunidad de

conocer sus "Canciones de cuna"; eran entonces sólo tres y venían como amorosa contribución paterna al primer hijo, el ahora joven colega compositor como su padre. En el Boletín Mensual de la Revista de Arte (Diciembre de 1939) celebré estas obras que ahora siguen pareciéndome de gran calidad. En esa ocasión dije, entre otras cosas: "Alfonso Letelier, cuyo primer vástago hace poco hemos celebrado, nos transmite el arrobamiento del padre en una música llena de unción y de recogimiento cariñoso con que

Ej. 6

con emoción

*mf* Ver — bo se hi\_ zo

*f* car — ne y ha\_ bi\_ to *f* entre nos — o — tros

señala este primer hijo suyo de carne y hueso. La madre canta una imaginaria siesta de niño en el ambiente velado de pocos instrumentos: quinteto de cuerdas, arpa, flauta, clarinete y una pequeña dósis de celesta. Es un conjunto hasta visualmente elegante, que no hace ruido y que mece con ondulación aterciopelada una materia sonora pulida hasta el refinamiento”.

Luego describí el nexa íntimo de estos suaves poemas en los que el primero es “como el preludio muy breve de este amoroso cuidado”; el segundo, que tuve por el mejor, es un canto, ante el niño ya dormido, en que Gabriela Mistral señala “Cuando yo te estoy cantando, en la tierra acaba el mal, todo es dulce cual tus sienes, la barranca el espinar”. “Hay en estas canciones un balanceo tan delicado de acordes y contracantos que surgen como del fondo de un lirismo contenido, que nos hace pensar en un madrigal cuya letra quisieran a cada paso declamar los instrumentos”. Así señalé lo que muestra el (Ej. 7).

Ej. 7

SUAVIDADES

MUY TRANQUILO #50  
VOZ

PIANO REDUCCION

Cuan-do yo tees toy can-tan - do en la tie - ra

rall. a tempo

a-ca ba el mal To does dul - ce cual tus sie - nes,

Tempo I

la banan - ca, el es-pi-nqr. Cuan - do yo

tees toy cantan - do se me bo - ra la crueldad, etc.

La madre "que es música avezada" ante el niño dormido canta en el tercer poema una canción bastante desarrollada y hasta "se acuerda de cierta tonada chilena cuya melodía quiere grabar en el niño como para que beba las raíces de lo nuestro".

## Ej. 8

## LA NOCHE (de las "Canciones de Cuna")

$\text{♩} = 50$  *expresivo pero con gran sencillez*

VOZ  
Por-que duer.mas hi-jo mi-o el ca-mi.no en-mu-  
-da-ción na-die gi-me si-no el ri-o na-  
-die-xis-te si-no yo

CL.  
VLA.  
VLA.  
A. B. A. y CONTRA.

*poco rall.*

El acunar es algo que viene a menudo en Letelier. En el primer Soneto de la Muerte la orquesta es la que, al decir la cantante que “la tierra ha de hacerse suavidades de cuna al recibir tu cuerpo de niño dolorido”, toma una blandura poética propia de las canciones ya citadas. ¿Y no es en el fondo una canción semejante la melodía citada antes, “Pinares”, coral difundido en todo el país y como ya expresé, un caso de traspaso a lo folklórico? Las simples armonías de este coral son de una sencillez y buen gusto notables.

Lo anterior nos trae ahora a otro tema que hemos tratado frecuentemente con Alfonso Letelier: su entronque con lo chileno, con el folklore. Pongo así, separadas ambas características porque ser chileno y componer música de este país es algo imposible de evitar en cualquiera de nosotros, y vestirse con manta y espuelas es ya tomar posición pública de nuestra afición por el arte espontáneo del pueblo. Lo chileno —y es bueno repetirlo— no va apa-

rejado ni al traje, ni a la guitarra o la chicha: está en el aire que respiramos, en las cordilleras nevadas y en el horizonte marino más dilatado del planeta; está en nuestro modo de ser, en el carácter. Todo esto nos lleva a un tipo de melodías, a preferencias armónicas que acercan a los compositores entre sí, aún a quienes siguen, o creen seguir, servilmente, las capillas que cada día se desplazan mutuamente con mayor rapidez. Letelier es chileno

Ej. 9 LENTO pero no demasiado PINARES

Soprano: El pi - nar al vien - to vas - toy ne - gro on - du - na  
 Trombone/Bass: y me - ce mi pe - na con can - ción de cu - - - na

como todos, nada más. Por añadidura *ha solido* emplear elementos folklóricos auténticos o fabricados sobre los modelos campesinos. En un discípulo de Humberto Allende esto no es curioso, y en él menos aún por su vinculación con una zona especialmente rica en folklore como los valles en que se halla o circundan Aculeo.

Contados son los casos de empleo folklórico o folklorizante en Letelier: el movimiento lento de su Cuarteto; la ya citada referencia al "Cantar eterno" (Ej. 7); el muy bello y extenso trozo de "La vida del campo" en que el piano solista, el arpa y la orquesta toda crean un ambiente de cueca admirablemente evocada. Aquí Letelier se hace más impresionista y se aproxima a lo que solía hacer Bisquertt en forma no tan elegante. Un caso, que ya cité, muy afortunado, es la transcripción de "La Palomita", que he admirado desde los ya lejanos días del "Cuarteto Letelier-Valdés". (Ej. 10).

Alfonso Letelier ama la naturaleza. Lleva este amor en la sangre y por fortuna es un hombre de campo para quien el paisaje no se reduce a las cuadras sembradas o a los animales pastando sino que es una maravilla de Dios. Sabemos que, por añadidura, nuestro académico es un experto en zoología. La evocación visual es sumamente frecuente en Letelier. Las montañas, los árboles, las flores, y sobre todo *su lago*, le prestan motivos sugerentes que uno descubre con significado cuando las palabras nos dan la clave. Son co-

mo temas o sonoridades permanentes que asoman apenas hay por qué. Los he visto a través de todo. "Tobías y Sara" daría un catálogo temático que sigue hasta las obras recientes. Vale aquí citar, aunque muy fragmentariamente, el comienzo del segundo movimiento de la Suite "Aculeu" (Ej. 11) "El Lago".

Ej. 10 LA PALOMITA (fragmento)

TRANQUILO  
SOPR. Y CONTR.

Que bo - ni - ta que can - ta - ba la pa - lo mi - ta en

TEN. Y BAJ.

su ni - do, ta pa - lo - mi - ta en su ni - do etc.

Ej. 10 b LA PALOMITA (fragmento)

ALEGRO VIVO  
SOPR. Y CONTR.

Si ay ay ayl mi pa - to - mi - ta me ha

TEN. Y BAJ.

Si ayay ay ay ay mi pa - to - mi - ta palomí - ta me ha

ro - ba - do to - del al - ma etc.

Ej. 11

## ACULEU

LENTO (♩ x 54-56) en ambiente helado

VLNES. 8<sup>a</sup>  
1<sup>ta</sup> y 2<sup>da</sup>  
con sord.  
ppp

CLAV. B.  
ppp

COR. 3<sup>ra</sup>  
ppp

CORS. VLAS.

pp

¿Hay aquí impresionismo? Sí. Si por tal entendemos la atmósfera diáfana del amanecer, evocada en esas delicadas superposiciones tonales bajo el horizonte largo de un Re sobreagudo y el grito triste de los “hualas”, patitos que se esconden en matorrales y asoman con el alba. Es otro lenguaje que el de Debussy, con cuyo lenguaje Letelier no comulgó desde joven.

Y como final, pensando en que la extensión ya larga de este acto no permite mayores prolijidades, diré algo de lo que otro músico, con más detención estudiará un día a fondo: el lenguaje del compositor.

Letelier, como preferencia, está más en el lado derecho del Rhin que en el izquierdo. Esto cuadra con lo que antes señalé de sus inclinaciones fáusticas. Lo dramático y trascendente nos viene de España pero con ropaje enhebrado desde el gran Tomás Luis de Victoria a Bach, Wagner y Schönberg. Letelier ha ido enriqueciendo su armonía a través de la inevitable visión que el mundo de hoy recibió del autor del “Sobreviviente de Varsovia”. Así, el tonalismo tradicional que hereda nuestro músico de su maestro, Allende, se hace primero equívoco, luego decididamente politonal y ahora a cada paso atonal recogiendo experiencias sonoras de la composición serialista. No adopta Letelier ningún esquema dogmático: hace lo que quiere y donde vie-



ne al caso. A mí me parece lo más real y sano en este mundo de hoy aficionado a matricularse. Hindemith influyó en Letelier evidentemente con su contrapunto implacable y el uso renovado de antiguas formas. El primer movimiento del poema sinfónico "Aculeu" se acerca al compositor alemán; así mismo el dinámico "Divertimento". ¿Cómo serán sus obras próximas? He visto ya aparecer las gruesas rayas negras de los polacos de hoy. Será, también, interesantísimo ver, qué ocurre cuando el hijo compositor navegue acá junto al padre . . .

Como trabajo de música pura, las "Variaciones en Fa" presentan bellezas magníficas. Veamos el tema mismo que es como un compendio del lenguaje de Letelier cuando escribe depurado y sin doblajes. Es un excelente ejemplo de cuidadoso refinamiento.

Ej. 12  
TEMA

VARIACIONES EN FA

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled 'Ej. 12 TEMA' and 'VARIACIONES EN FA'. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a tempo marking '♩. 92' and a dynamic marking 'mf'. The music is in a 2/4 time signature. The fourth system concludes with dynamic markings 'manof' and 'poco rall.....'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Las variaciones de este tema pasan por todas las posibilidades: diáfanas, densas, lentas, rápidas, tonales, politonales, etc . . . al escucharlas uno constata no sólo el talento del autor sino que, además, su preparación que le permite ir donde quiere. Habría aquí que insertarlas todas o dedicar un estudio, (que bien vale hacer), comparándolas y precisando procedimientos. Sólo

lo dos pequeños ejemplos dan alguna idea. Se ha visto el tema; éste en la variación VII pasa, aumentado, al bajo y se complementa con el rico arabeSCO cromático de la mano derecha

Ej. 13  
VAR. VII

VARIACIONES EN FA

Lento

luego vemos en la variación VIII\* una volatilización contrapuntística sabiamente dispuesta de bellísimo efecto en su velocidad alada.

Ej 14  
VAR. VIII

VARIACIONES EN FA

Mucho más habría que decir si uno se adentra a fondo en la obra de nuestro nuevo colega. Habría para mucho en el cotejar detalles, épocas, estilos y procedimientos, de un músico cuya obra es ya de rango asentado y

que lo muestra como un compositor seguro de lo que hace y, como he dicho, libre de tomar los recursos que necesita en cada ocasión.

En el arte hay dos aspectos que rara vez duran coincidiendo: el valor circunstancial y valor permanente. Este último sólo se aquilata como en los buenos vinos, con el transcurso del tiempo. La música es así, y por eso, para mirar la obra de un hombre y tener el convencimiento de declararla excelente, como ahora lo hago, fueron menester cuatro décadas y el sosiego del estudio. Ello me ha permitido la oportunidad de traer mis conclusiones ante un auditorio de tanta calidad como es el que aquí se halla reunido, y abrazar como colega, en una categoría que se añade a las muchas otras en que ya lo éramos, al compositor y gran amigo Alfonso Letelier.

# Catálogo de la obra de Alfonso Letelier

Título	Opus	Fecha de composición	Editor	Manuscrito	Grabación
<i>Obras Sinfónicas</i>					
<i>Pequeña Suite para orquesta</i>		1927		MS	
<i>Baladas y Canciones</i>		1936		MS	
<i>La Vida del Campo</i> (Mov. Sinf. para piano y orq.)	Op. 14	1937	IEM <sup>1</sup>		R. C. A. Victor
<i>Suite Grotesca</i> (5 mov.) (Versión orquestal de la obra para piano)	Op. 6	1946	IEM		
* <i>Sonetos de la Muerte</i> (Poema dramático sobre textos de Gabriela Mistral) Gran orq. y voz de mujer	Op. 18	1943-1947	IEM		
* <i>Divertimento</i>	Op. 25	1955	IEM		
<i>Suite Aculeu</i> (Obra Sinf. en 2 mov. <i>Horcón de Piedra y El Lago</i> ) (Encargo de la Orq. Sinf. de Louisville, EE. UU.)	Op. 27	1955-56	IEM		Orq. Sinf. de Louisville, EE. UU.
<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Op. 31	1960-61	IEM		
<i>Estancias Amorosas</i> (Orq. y voz de mujer) Sobre poemas de Carmen Valle	Op. 34	1966	IEM		
Cinco Preludios para gran orquesta (En trabajo)		1966			
<i>Misa: Coro, órgano, cuerdas y maderas.</i> (Texto en castellano. En trabajo)		1966			

<sup>1</sup> Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile.

<i>Título</i>	<i>Opus</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Editor</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Grabación</i>
<i>Obras para orquesta de cámara y solista</i>					
<i>Misa para coro a 4 voces, cuerdas y órgano</i>	Op. 1	1930		MS	
<i>Cuatro Canciones de Cuna</i>	Op. 13	1939	ECIC <sup>2</sup>		
<i>Vitrales de la Anunciación, para soprano, coro femenino y orquesta de cámara</i>	Op. 20	1950	IEM		R. C. A. Victor
<i>Música de cámara</i>					
<i>Fuga en Do menor</i> (Para Cuarteto de Cuerdas)	Op. 11	1933		MS	
<i>Cuarteto para Cuerdas</i>	Op. 12	1938-39	IEM		
<i>Sonata para viola y piano</i>	Op. 19	1949	IEM		
<i>Sonatina para violín y piano</i>	Op. 23	1953	IEM		
* <i>Cuarteto para Saxofones</i>	Op. 30	1958	IEM		
<i>Obras para piano solo</i>					
* <i>Tres Fugas: Re menor a 2 voces</i> <i>Mi bemol Mayor a 3 voces</i> <i>Sol Mayor a 4 voces</i>	Op. 2	1932		MS	
<i>Suite Grotesca</i>	Op. 6	1936	Revista de Arte		
<i>Tres Piezas Infantiles</i>	Op. 21	1947	Escuela Moderna de Música, Santiago		
<i>Variaciones sobre tema propio</i> (Ejecutadas en los Festivales de 1952 de la SIMC en Salzburgo)	Op. 22	1948	Roberto Barry, Buenos Aires		
<i>Cuatro Piezas</i>	Op. 32	1955	Dos han sido editadas por la Editorial del IEM		
<i>Cuatro Piezas</i>	Op. 33	1965	IEM		

<sup>2</sup> Edit. Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo.

*Obras para canto y piano*

Tres Canciones: <i>Tristesse</i> <i>Madrigal</i> <i>Les Separés</i> Otoño (Texto de G. Mistral)	Op. 7	1933		MS
<i>Balada</i> (Texto de G. Mistral)	Op. 8	1934	Rev. de Arte, Tomo I Nº 4, Santiago, Chile	
<i>Canciones Antiguas</i> (Tres Canciones)	Op. 10 Op. 24	1936 1951	IEM Pan American Union, Washington, D. C.	

*Obras corales*

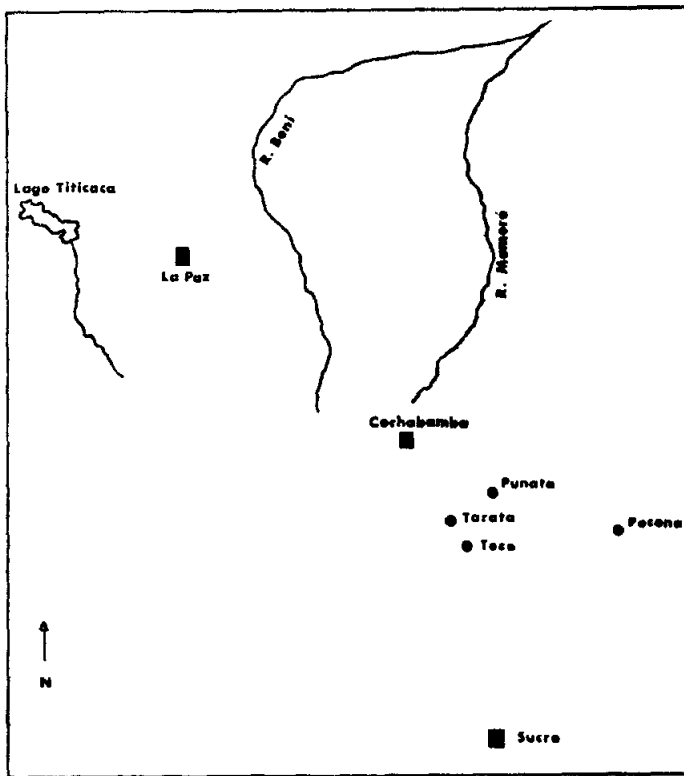
<i>Ave María</i> <i>Tantum Ergo</i> <i>Madrigal</i>	Op. 4, Nº 1 Nº 2 Nº 3	1934		MS
* <i>Himno a Santa Cecilia</i>		1960		MS
69 * <i>Ocho Canciones para Coro</i> <i>Mixto: Villancicos Nos. 1, 2, 3</i> <i>Pinares</i> (Texto G. Mistral) <i>Canción de los Pinos</i> (Texto de M. Arellano) <i>La Palomita</i> (Popular) <i>Hallazgo</i> (Texto de G. Mistral) <i>Corderito</i> (Texto de G. Mistral)	Op. 9	1934-1939	ECIC	
<i>Mira ¡Oh Señor!</i> Motete a 4 voces <i>Ave María Stella</i> (4 voces femeninas)		1935		MS
Cinco Canciones Para voces mixtas: <i>Villancico</i> <i>La Madre Triste</i> (Texto de G. Mistral) <i>Decires</i> (Texto Marqués de Santillana) <i>Nocturno</i> (Texto de Carmen Valle)	Op. 17	1951	IEM	MS

<i>Título</i>	<i>Opus</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Editor</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Grabación</i>
<i>El Velero</i> (Texto de Inés Letelier)					
<i>Cánon a 3 voces iguales</i>	Op. 28	1956		MS	
<i>Tres Canciones</i> (A 4 voces con textos de Oscar Castro)	Op. 29	1957-58	IEM		
<i>Opera-oratorio</i>					
<i>La Historia de Tobías y Sara, Parte 1</i> (Texto de Paul Claudel)	Op. 26	1955	IEM		
<i>Teatro</i>					
<i>La Magdalena, Preludio</i> (Opera sacra no terminada)		1930		MS	
<i>Música incidental</i>					
<i>Para El Enfermo Imaginario</i> (Estreno de M. Xirgu)		1941		MS	
<i>Para L'Annonce faite a Marie, de Paul Claudel, por el</i> <i>Teatro de Ensayo de la U. Católica</i>		1949		MS	
<i>Para la película: Las Tres Pascualas</i>		1953		MS	

# Un órgano barroco boliviano

por Samuel Claro

En la pintoresca localidad de Tarata, a treinta y cinco kilómetros al Sur de Cochabamba<sup>1</sup>, Bolivia, encontramos un pequeño órgano de fines del siglo XVIII, joya de la organería hispanoamericana que aún recuerda, con su sonoridad casi intacta, el esplendor con que se cultivaba la música religiosa durante el coloniaje español.



Tierra natal de dos presidentes<sup>2</sup>, Tarata todavía conserva rastros de pasado esplendor. Por sus calles, casi desiertas, rejas y artísticos portones dejan entrever patios luminosos, amplios y lujosos interiores por los que desfilaron las más conspicuas tendencias culturales de los siglos XVII y XVIII.

Frente a la plaza principal se levanta, con la modestia exterior de iglesia colonial de pueblo, la Parroquia de San Pedro de Tarata<sup>3</sup>. El Coro, formado por dos balcones, de proporciones reducidas, alberga un armonio fren-



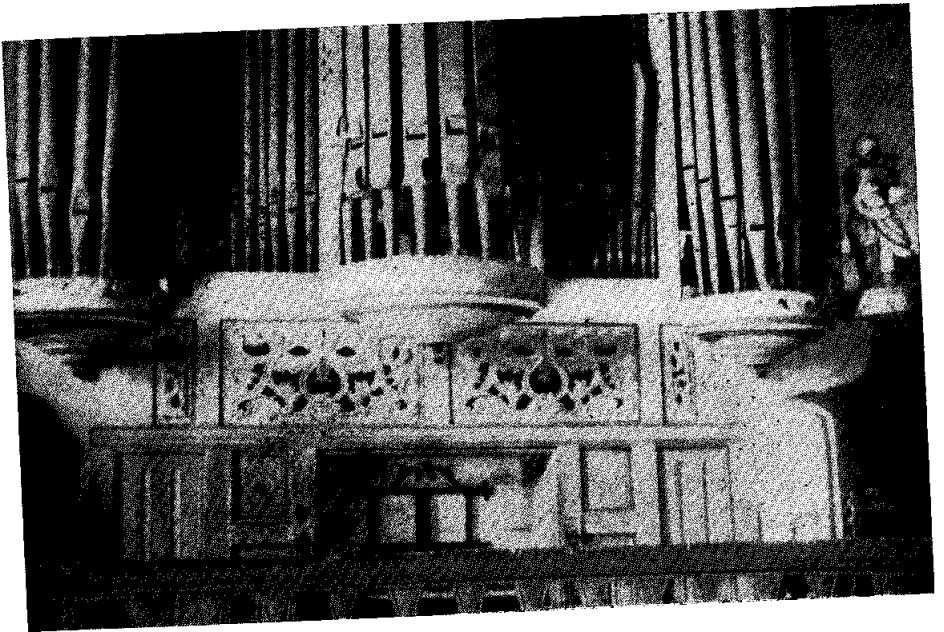
te a la nave derecha y, frente a la izquierda, el órgano de marras, todavía funcionando, con sus registros en buen estado pero con los fuelles deteriorados por la acción del tiempo. Ambos instrumentos están separados por un pasadizo que sirvió —así lo indican tres atriles que nacen de la balaustrada— para instrumentistas y cantantes. La disposición de estos balcones nos hace pensar en la existencia pretérita de actividad policoral y si ella no se llegó a concretar, al menos un intento tuvo lugar en 1810, cuando se efectuaron reparaciones en el Coro para dar cabida a dos órganos. Como el Coro primitivo no era “vastante ni capaz para sostener su peso por estar reducido a dos balcones, y su trancito de un balcon á otro de una bara de ancho . . . se proyectó en hacer nuevo coro con arquería sin que embarase la luz que comunicaba la puerta”<sup>4</sup>. Ocho días demoró encontrar terreno sólido para afirmar la nueva arquería. Aparte de su estrechez el estado mismo del Coro era precario y “la madera maiormente del lado del Evangelio donde se havia de colocar otro Organo estaba toda apolillada”<sup>5</sup>.

La actividad musical de Tarata parece haber sido intensa y hasta hoy los tarateños se precian de provenir de una ciudad donde abunda el talento musical. Ya en el siglo XVIII se testimonia una preocupación constante en favor de la música. El párroco de San Pedro tenía que velar no sólo por la calidad de la interpretación sino también proveer fondos para el vestuario de los músicos<sup>6</sup>, que debían presentarse todos los Jueves del año en misas solemnes dedicadas “a Nuestro Amo”, los primeros Viernes y otras festividades, aparte de las misas dominicales. La capilla contaba con, por lo menos, una docena de músicos entre cantantes e instrumentistas, sin contar con los aprendices o seises, para los cuales se compró, en 1727, “Vn libro de solfa p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> estudiasen”<sup>7</sup>. En esa misma fecha<sup>8</sup> se aumentó la dotación de instrumentos en cuatro chirimías que costaron doce pesos y que harían juego con el órgano que se había reparado recientemente “poniendole ochenta flautas”<sup>9</sup>. Setenta años más tarde, en 1797, se agregaban dos trompas marinas, compradas “por mano de don Manuel Rozales”<sup>10</sup>. Aparte de eso, el mismo año de 1727 se invirtió una buena suma en la enseñanza de los indios, que desde antaño habían demostrado tener gran talento musical y aprendizaje rápido<sup>11</sup>. En los “Gastos de las Fiestas del Año 1727”<sup>12</sup> encontramos dos ítems dedicados a contratar profesores para ellos: “Ytt setenta pesos q<sup>e</sup> di en Cochabamba al Musico Patiño para q<sup>e</sup> perfeccionase en la musica y el organo al Indio Faustiniño”; “Ytt treinta pesos q<sup>e</sup> di a la Vajonera por la enseñansa de tocar el Vajon Y chirimias a tres cholillos de esta Yglecia”.

Es muy doloroso evidenciar que, después de tan abundante actividad musical en el pasado, no se conserven testimonios escritos de las obras que se interpretaron. Esto sucede con lamentable frecuencia en los archivos hispanoamericanos. El fuego, la ignorancia del valor de los manuscritos, la polilla y la acción del tiempo han destruido, inexorablemente, obras de arte únicas e irrecuperables. La Parroquia de San Pedro de Tarata no hace excepción a este fenómeno y su archivo, rico en libros de bautismos, defunciones y matrimonios, no contiene rastros, siquiera, de la inmensa cantidad de



*La Parroquia de San Pedro de Tarata, donde se conserva el órgano.  
(Fotografía de S. C.)*



*Dos aspectos del órgano de Tarata.  
(Fotografías de S. C.)*

manuscritos de música que algún día poseyó. Sólo queda, como testigo policromado, inerte, casi intacto, el órgano que mencionamos al comenzar este trabajo <sup>13</sup>.

El hecho de encontrar un bello órgano fabricado en Hispanoamérica, en un lugar desconocido, basta para despertar la curiosidad del investigador. Pero el instrumento que reseñamos posee otros atributos que vale la pena destacar. Con su teclado perpendicular al lado del Evangelio <sup>14</sup>, la tapa lateral izquierda del instrumento, ubicada hacia el ventanal abierto sobre la puerta principal, ofrece valiosa información al visitante. Dividida en cuatro secciones, la mitad superior de esta tapa lateral presenta las efigies, toscamente pintadas, de don Diego López y de don Casimiro Herbas, fabricantes del órgano. La ingenuidad del pincel nos recuerda la talla policromada con que tantos artistas indígenas anónimos adornaron los retablos de las iglesias de Hispanoamérica. La mitad inferior dividida, a su vez, en dos secciones, contiene una relación escrita de los acontecimientos y personajes que intervinieron en la laboriosa factura del instrumento, relación que transcribimos:

*"Fue el Artifice D<sup>n</sup> Diego Lopez natural de la Ciudad de Granada de España y habiendo trabajado desde el año de 1796. aprincipi<sup>s</sup>. de Sept<sup>e</sup> fallecio sin perficionar la Obra el dia 15 de Octubre de 1809 y concluyo D<sup>n</sup> Casimiro Herbas natural de Pocona por Diciembre del mesmo año*

*Laudâte eum in sono tube:  
Laudâte eum in Psalterio & citara:  
Laudâte eum in timpano & Coro:  
Laudâte eum in Chordis. & organo" <sup>16</sup>*

*"Este Organo se hizo a expens<sup>s</sup>. del Cura y Vic<sup>o</sup>. actual D. D. Bern<sup>do</sup>. Jose Mariscal, haviendose inutilizado y apollillado sin uso el que mando fabricar el Yll<sup>mo</sup> Sr. Moscoso en el Pueblo de S. Pedro de Moxos y se hizo todo de nuevo en el Pueblo de Punata vajo el cuydado delas S. S. D. Maria Josefa, y D. Juana Mariscal hermanas de este dh<sup>o</sup> Cura quien<sup>s</sup>. enplearon sumas pr el cual . . . <sup>15</sup> asistencia esmero y cuidado*

*pr serca de 4 ã el q<sup>e</sup> se dedica al Culto del Smo Sacram<sup>to</sup>. del Altar ala Ynmacul<sup>a</sup>. Concepc<sup>n</sup>. dela S<sup>ma</sup> Virgen, al tutelar de esta Yglecia S. Pedro Apostol su devoto S. Juan Evangelista y enfin â mayor honrra y gloria de Dios y culto de su Yglecia. Amen"*

Cuando el antiguo Cura de Tarata, Mons. Angel Mariano Moscoso, fue ascendido a la mitra de Tucumán, en 1788, el Cura titular del Paredón, don Nicolás de Mariaca, fue nombrado Cura y Vicario interino de Tarata<sup>17</sup>. Dos años más tarde se nombró como titular de esa Parroquia al Licenciado don Bernardo Josef Mariscal, quien se hizo cargo de ella el 11 de Noviembre de 1790<sup>18</sup>. La entrega oficial de la iglesia, bajo inventario, sólo se formalizó a principios del año siguiente, cuando el Cura interino, acompañado de su sucesor, emprendieron la ardua tarea de registrar por escrito hasta los más mínimos paramentos y ornatos con que contaba la iglesia<sup>19</sup>.

El Sr. Mariscal recibía como herencia, entre otras cosas, un órgano “de mas de cinco varas de alto, y tres varas y media de ancho” que había mandado a hacer Monseñor Moscoso en San Pedro de Moxos<sup>20</sup>. Pero era un órgano mudo, porque “no se halla servible, sino q<sup>e</sup> esta en calidad de alma-troste p<sup>r</sup> no haverse conseguido darle voses”. Completaba el instrumental “un violon correspondiendo aeste organo asimismo inservible”<sup>21</sup>.

Interesante coincidencia resulta de que el pueblo de San Pedro de Moxos, tierra de diestros carpinteros y de músicos, proveyera de un espléndido órgano al pueblo hermano de San Pedro de Tarata, si bien el funcionamiento del instrumento fracasara por razones incógnitas. No existen documentos que puedan dar luz sobre esta materia, pero la puerta de entrada y salida a las misiones de Moxos era la vecina ciudad de Cochabamba, a través de caminos abiertos por el gobernador Benito de Rivera y Quiroga<sup>22</sup>, por lo que la órbita de influencia que ejercieron los jesuitas de la región de Moxos fácilmente pudo hacerse sentir en Tarata<sup>23</sup>.

Hombre de cultura y refinamiento, don Bernardo Mariscal se preocupa de inmediato por restablecer la actividad musical de su parroquia y, para el efecto, se da a la tarea de contratar personal y hacerles pagar con cierta largueza<sup>24</sup>. Al poco tiempo ingresa a su planta de músicos un Maestro de Capilla llamado Juan Trillo<sup>25</sup>, ordena la compra de las dos trompas marinas mencionadas más arriba, establece misas acompañadas de música todos los Jueves y primeros Viernes del año, y llega hasta el extremo de desobedecer a las autoridades eclesiásticas al tratar de extender la esfera de su influencia artística más allá de los límites de su iglesia.

En efecto, en 1798 el entonces Obispo de la Diócesis, don Manuel Nicolás de Rojas y Argandoña, miembro del Consejo de su Majestad el Rey Carlos IV, realizó una visita de inspección a Tarata. En su informe de fecha 24 de Septiembre<sup>26</sup>, el Obispo estipulaba haber revisado la lista de gastos que le presentó el Cura Mariscal, cayendo en la cuenta que el inquieto sacerdote había fundado, por sí y ante sí, la Viceparroquia de San Miguel de Toco, en la localidad cercana del mismo nombre. Por cierto que la había dotado de un órgano, aún cuando de regular factura, puesto que ese mismo año hubo de contratar al organero Manuel Meza para componerlo<sup>27</sup>. Sometido a proceso por haber construido la Viceparroquia sin au-

torización, Bernardo Mariscal fue sobreesido en breve, el 26 de Octubre <sup>28</sup>.

Sólo en 1796 Mariscal acometió la empresa de reemplazar el órgano existente, que se hallaba "en calidad de almatroste", por uno nuevo. Vivía a la sazón en Punata un organero español, don Diego López, nacido en Granada hacia la tercera década del siglo, quien acreditó su competencia ante el párroco con "certificados y papeles adquiridos en ambas Américas" <sup>29</sup>.

Don Bernardo Mariscal quería "un Organo magnifico en esta mi Yglesia, con quanta armonia y hermosura pudiera permitir el Arte, de mixtos, de flautas, trompas, clarinetes, trombones y otros mas primores que singularisasen esta obra", pero López exigía, además de sus honorarios, mantención, vestuario y asistencia debido a su avanzada edad. El resignado párroco obtuvo que sus hermanas, doña María Josefa y doña María Juana Mariscal, que vivían también en Punata, se hiciesen cargo de lo último. López, por su lado, había prometido a ambas damas que cumpliría su cometido "con la maior exactitud y finesa". Para mayor comodidad se le alquiló una casa inmediata a la que habitaban las señoras Mariscal.

Hubieron de transcurrir 10 años antes de que se firmara una escritura de contrato. Este se celebró el 26 de Agosto de 1806 <sup>30</sup>, comprometiéndose don Bernardo a pagarle 100 pesos al contado a Diego López y 25 pesos mensuales "hasta la conclusion dela obra". De aquí en adelante los sinsabores que estaba acarreado la construcción de "un Organo magnifico" se multiplicaron. Don Bernardo Mariscal tuvo que comprar herramientas, maderas, contratar y pagar carpinteros, comprar carbón para la fundición del estaño y plomo, planchas de estos metales, alambres y todos los implementos necesarios. Pero Diego López falleció antes de finalizar su obra y al parecer sin haber avanzado mucho en ella, víctima de úlceras, el 15 de Octubre de 1809. Tres años de gastos perdidos y que habían significado un mil treinta y siete pesos, con cuatro reales <sup>31</sup>, salidos del bolsillo del Cura Mariscal, quien se queja amargamente "por haver tenido la desgracia de celebrar este contrato con un hombre anciano y enfermo y con la calidad de costear todos los materiales, herramientas necesarias y oficiales".

Sin embargo, el buen natural del párroco se hace presente en la hora postrera del infortunado organero, quien bajó al sepulcro en la más completa indigencia, tanto es así que los gastos de su funeral hubieron de ser costeados con el presupuesto parroquial: "se le hizo caridad p<sup>r</sup> fab<sup>ca</sup> y entierro pomposo por haver estado empleado en la fabrica del Organo de esta Iglecia" <sup>32</sup>.

Finalmente don Bernardo tuvo que recurrir a otro "artífice" para finalizar su acariciado proyecto. Contrató a don Casimiro Herbas, de Pocona, quien en sólo dos meses dio término a su trabajo incluyendo la compostura de lo ya hecho, que había sufrido la acción del tiempo transcurrido. Además esculpió cinco figuras de niños en posición de tocar una trompeta y dos servidores que insuflan aire a una especie de órgano de boca que sostienen sobre sus manos extendidas a la altura del pecho <sup>33</sup>. Estos adornos, que com-

pletan la fachada principal del órgano más nueva provisión de estaño, plomo y materiales diversos, hicieron subir el costo total del instrumento a más de 4.700 pesos<sup>84</sup>, suma muy superior a la que se había gastado hasta la muerte de don Diego López.

Por curiosa coincidencia, exactamente diez años más tarde, el 15 de Octubre de 1819, la parroquia de San Pedro de Tarata pasaba a depender de don Manuel Mariano Centeno, por fallecimiento de su Cura titular, don Bernardo Mariscal<sup>85</sup>.

Abril, 1967.

### N O T A S

<sup>1</sup> Ver plano adjunto. Cochabamba fue fundada el 1º de Enero de 1574 con el nombre de *Villa de Oropesa* por Sebastián Barba de Padilla. En 1786 Carlos III le concedió el título de ciudad y el 16 de Enero de 1843, después de dos siglos y medio de existencia, fue erigida en sede episcopal.

Cochabamba, "granero de Bolivia", pronto tomaría discutido liderato frente a sus vecinas. Según el célebre y jocosos *Testamento de Potosí*, anónimo documento de 1800, publicado en *Sur*, Revista de Historia y Arte, Nº 2 (Potosí, Bolivia, 1955; notas y comentarios de José Enrique Viaña R.), pág. 76, versos 225 al 228:

*"Cochabamba buena mosa  
entre Tarata y Punata  
haciendo oficios de madre  
saldrá descalsa y apata"*

<sup>2</sup> El actual Presidente de Bolivia, Gral. René Barrientos Ortuño, nació en Tarata el 30 de Mayo de 1919.

Casi un siglo antes, el 18 de Abril de 1820 había nacido en este pueblo el Gral. Mariano Melgarejo, quien fuera asesinado en Lima el 24 de Noviembre de 1871. Melgarejo fue bautizado en Toco, pueblo vecino, donde, según Juan Pablo Gómez, *Apuntes biográficos del general Melgarejo* (Lima, 1872), pág. 7, "se encuentra el acta ó partida de su bautismo".

Según Ascarrunz y Kramer, *Efemérides bolivianas* (La Paz, 1898), pág. 33, Melgarejo habría nacido en Toco, en lugar de Tarata, el 15 de Abril de 1820. Estos mismos autores establecen (Op. cit. pág. 92) que el 3 de Septiembre de 1866 "se crea un nuevo departamento que lleva el nombre de Tarata, elevando al rango de ciudad a la villa de este nombre, denominándola *capital Melgarejo*".

<sup>3</sup> El párroco actual es el R. P. Casto Paredes Alba, gracias a cuya gentileza me fue posible revisar el Archivo Parroquial. Sin su valioso concurso estas páginas no habrían visto la luz.

<sup>4</sup> *Libro de Fabrica "Memoria Ymbentario..."* f 216v. Los trabajos debieron considerarse como "Gastos extraordinarios".

Este libro contiene información sobre la vida musical de Tarata que abarca más de un siglo y, en él, a pesar de haber sufrido la sustracción de numerosas páginas, se puede reconstruir la historia del órgano parroquial. De aquí en adelante lo mencionaremos como L. F.

<sup>5</sup> L. F. f 216v.

<sup>6</sup> Desde 1727 se destinan "al arpista para vestuario y semanas veinte y cinco p[esos]", así como 12 pesos para el vestuario del organista (L. F. f 126v). En 1730 se menciona solamente al arpista (f 129v).

<sup>7</sup> L. F. f 126v.

<sup>8</sup> Ibid.



<sup>9</sup> L. F. f 100, "Razon de gastos de la Iglesia entre 7/12/1706 y 30 Junio 1719".

<sup>10</sup> L. F. f 168.

<sup>11</sup> Ya en 1523 Pedro de Gante (1480-1572), primer profesor de música europea que llegó a México, iniciaba con gran éxito la tarea de convertir a los indios por medio de la música, de la que fueron excelentes cultores. Ver R. Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (New York, 1952), pp. 52 ss.

<sup>12</sup> L. F. f 126v.

<sup>13</sup> Actualmente la capilla la integran un organista y cantor y un flautista, que tercián con elegancia con el bien timbrado barítono del párroco Paredes.

<sup>14</sup> El teclado, que conserva intactos sus marfiles con excepción del Re., tiene una extensión de cuatro octavas y media:  Consta, además de un teclado pedal de 12 notas:  que se accionan por medio de toperoles y que están conectadas mecánicamente con las teclas correspondientes del manual.

A ambos costados del manual existe una hilera de 9 registros, que han sido nominados —con excepción de los dos superiores—, en la sección izquierda: "Fagot bajo Cello; Clarinete bajo; Oboe soprano; Flauta tiple; Clarinete. Sonidos agudos; Flauta y flautín Corneta". En la sección derecha: "Clarinete agudos; Flauta; Violín y flauta; Oboe; Violín agudos; Corneta". Estas denominaciones son de época reciente.

La fachada anterior del órgano consta de 45 tubos dispuestos en 5 grupos de 9 tubos cada uno, tres de los cuales son semicirculares. Sólo falta el tubo N° 44.

<sup>15</sup> Ilegible. Por el sentido del texto podría ser: "dieron".

<sup>16</sup> Salmo 150, vers. 3 y 4.

<sup>17</sup> L. F. f 135.

<sup>18</sup> L. F. f 146. Mariscal establece que "En este Pueblo de S<sup>ñ</sup> Pedro de Tarata a los onse dias del mes de Noviembre de mil setecientos noventa años en q<sup>e</sup> dentre ã ser Cura de esta Doctrina y se me entrego la Yglecia con todo su Ornato, y los Libros pertenientes á dha Ygl<sup>a</sup>. me hago cargo de las dentradas de Fabrica así de roturas de Sepulturas como de las Fiestas, y demás oblatas a favor de este ramo".

<sup>19</sup> L. F. ff 135 ss. La entrega oficial tuvo lugar el 11 de Marzo de 1791.

<sup>20</sup> L. F. f 139. Ver, además, la relación transcrita más arriba.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ver Luis Peñaloza, *Historia Económica de Bolivia* (La Paz, Bolivia, 1953), Vol. 1, pág. 149.

<sup>23</sup> Ver Mario J. Buschiazzo, *La arquitectura de Mojos y Chiquitos*, "Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas" (Buenos Aires, 1952), N° 5, pp. 23-40. En este artículo se hace la interesante sugerencia de que los extraños elementos decorativos animales y vegetales de las iglesias de Potosí puedan proceder de Mojos y Chiquitos. Cita de Lewis Hanke, *La Villa Imperial de Potosí* (Sucre, Bolivia, 1954), pág. 27, nota 29.

El paso obligado entre Moxos y Potosí debía hacerse, precisamente, por Cochabamba.

<sup>24</sup> Ver L. F. ff 147-170v. Además consulta el pago de cuerdas para el arpa.

<sup>25</sup> Con un sueldo de 40 pesos (L. F. f 167).

<sup>26</sup> L. F. f 172v.

<sup>27</sup> L. F. f 170v. Meza pasó un recibo por 70 pesos, pero como hubo de reparar también el fuelle o "cajon de viento", se elevó la cuenta en 15 pesos más. Ver, además, nota (2).

<sup>28</sup> L. F. ff 124-125.

<sup>29</sup> L. F. ff 218-220v. Las dificultades y gastos excesivos que acompañaron la factura del



instrumento están anotadas con gran acopio de detalles por mano del cura Mariscal. Su relación ha servido de base para la nuestra.

<sup>30</sup> L. F. f 218.

<sup>31</sup> L. F. f 219.

<sup>32</sup> L. F. f 212.

<sup>33</sup> Se conserva sólo un ejemplar de este último adorno. Las figuras de niños están completas, sólo que no conservan las trompetas entre sus manos.

<sup>34</sup> L. F. f 220v.

<sup>35</sup> L. F. f 249.

# *Veinte años del Instituto de Investigaciones Musicales*

por *Manuel Dannemann*

*A Vicente Salas Viu, maestro y amigo,  
Director Fundador del Instituto.*

Poseen las añoranzas la virtud de congraciarnos con el pasado y alentarnos en la búsqueda de un porvenir fructuoso. Tales sentimientos quisiéramos compartir, desde estas páginas, con todos aquellos que han tenido contacto con nuestro Instituto, e infundirlos también en los colaboradores y amigos, mediante cuya colaboración esperamos consolidar nuestras más altas empresas.

El significado y propósito de nuestro deseo tienen su origen en la etapa de transición experimentada por el organismo en referencia, al cumplir sus veinte años de vida, y la que nos permite valorar el amplísimo panorama de actividades desarrollado a través de una línea de principios, hasta nuestros días inalterable, que en estos momentos encuentra un expedito y ancho cauce, gracias a la intensificación de recursos humanos y económicos, provenientes de nuestra Facultad, y de la generosa ayuda universitaria norteamericana, a la cual será de justicia dedicarle más adelante breves acotaciones.

¿Cuáles podrían ser las razones fundamentales del apareamiento del Instituto en la historia de los organismos ocupados en Chile de los estudios antropológicos?

Creemos que una, la más valedera y poderosa, compendia todas las presumibles: la conciencia crítica sobre el existir del fenómeno musical chileno, cuyos elementos generales aparecen bien definidos a mediados del presente siglo.

Para honrarlo, examinarlo y ponerlo al servicio del país, surgió el Instituto de Investigaciones Musicales, y en sus antecedentes precursores se encontraban hechos tan ilustres como el cortejo fúnebre de doña Catalina de los Ríos, solemnizado por dos rabeles y cinco cantores; el fasto de las tertulias musicales del Gobernador Cano y Aponte; la llegada de los cajones con instrumentos de los jesuitas; la melomanía de los Carrera, O'Higgins y Portales; el Ejército Libertador de San Martín, portador del *pericón, la sajuriana, el cielito y el cuando*; la Sociedad Filarmónica; la desenfrenada pasión operática; el Conservatorio Nacional de Música; la revolucionaria Sociedad Bach, hereditaria de las inquietudes de Manuel Robles, Isidora Zegers, José Zapiola, Federico Guzmán, Guillermo Frick. Y, por fin, el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, unidos a la Universidad de Chile "en esos lazos memorables que creara Domingo Santa Cruz" —actual Decano de dicha Facultad— según el decir del historiador

Eugenio Pereira Salas y con el cual cierra su monumental Historia de la Música en Chile <sup>1</sup>.

Ya en un número anterior de esta Revista <sup>2</sup> hemos dejado constancia de los pormenores salientes de este aludido primer impulso. Una vez más, nuestra gratitud a la falange benemérita constituida por Vicente Salas, Eugenio Pereira, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia y Filomena Salas, que crearan, en carácter de iniciativa privada y en el seno de la en ese entonces Facultad de Bellas Artes, una comisión encargada de investigar, difundir y promover la música folklórica nacional. Su perseverancia y efectividad la condujeron a transformarse, en 1944, por Decreto Universitario N° 295, en un auspicioso Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, que al fundarse el actual Instituto de Investigaciones Musicales, por Decreto Universitario N° 217, del 18 de Marzo de 1947, pasó a ser la Sección Folklore de este Instituto, en cuyas primeras actas hemos podido comprobar, con emoción, la misma fuerza que hoy nos conduce y el mismo espíritu universitario que nos preside.

A los nombres ya citados se agregaron los de Juan Orrego Salas, hoy Director del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana, y de Miguel Barros Aldunate, recolector y anotador de música vernácula, sin olvidar el estímulo que obtuviera todo el grupo, del profesor René Amengual, prematuramente fallecido, y de la secretaria del Primer Comité de Folklore de la Facultad, María Aldunate Calvo. A este núcleo de selección debemos los comienzos de la verdadera Musicología en Chile, de acuerdo con su concepto cabal y orgánico, como diría Carlos Vega "ciencia que estudia la música como hecho de cultura", comprobable en la declaratoria de finalidades del Instituto, el año de su fundación, cuales eran:

Investigar la música en sus diferentes sectores, su historia y pedagogía.

Divulgar las actividades musicales chilenas.

Ser órgano consultivo de la Facultad en materia de problemas musicológicos.

Publicar los trabajos pertinentes.

Fomentar las relaciones con organismos similares.

Todos estos objetivos se llevan a cabo en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, si bien el Instituto no puede atribuirse su completo dominio, pero es él quien los ha orientado y practicado a través de sus investigaciones, ciclos de difusión, colaboraciones a la docencia, publicaciones en la Revista Musical Chilena, nuestra hermana en edad y afinidades intelectuales, la más afamada en su género en la lengua castellana, también obra de nuestro Di-

<sup>1</sup> Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile*. Ed. del Pacífico, Santiago, 1947.

<sup>2</sup> Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. *Los problemas de la investigación del folklore musical chileno*, Revista Musical Chilena, Año xv, N° 71, Mayo-Junio, de 1960.

Las referencias bibliográficas restantes se encuentran en Dannemann, Manuel, *Los Estudios Folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independientes*. Ed. del Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1961.

rector, Vicente Salas. Este cuadro aumenta ahora prodigiosamente sus alcances con la reciente creación de la Radio del Instituto de Extensión Musical.

De esta manera se ha estado llevando a una realidad productiva la nómina de proyectos recogidos en las mencionadas primeras actas del Instituto, en las que puede leerse títulos tan variados y complejos como "La más mala música del mundo", "El canto a lo divino en Chile", "Colección de manuscritos musicales chilenos", "Formación de discoteca pedagógica musical".

Los mejores frutos de los comienzos fueron el resultado de las llamadas *excursiones folklóricas*, que abarcaron el territorio nacional en toda su extensión, recolectándose una notable cantidad de materiales, a la cual se sumaron, en 1948, el Archivo Folklórico de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior, labor de Carlos Lavín y del compositor Pablo Garrido, sobre la base del ambicioso Censo General Folklórico de la República de Chile, efectuado en 1944, por la Dirección General del Cuerpo de Carabineros. Ellas fueron el punto de apoyo de la Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales, que cuenta con títulos tan valiosos como "La Música en la Isla de Pascua" y "Guía Bibliográfica para el estudio del Folklore chileno", de Eugenio Pereira Salas, "Nuestra Señora de las Peñas", "La Tirana", "El Rabel" y los "Instrumentos chilenos", de Carlos Lavín; y a los que cabría añadir los no menos importantes de autores extranjeros, cuales son "La canción chilena en México", de Vicente T. Mendoza; "La forma de la cueca chilena y Música Folklórica de Chile", de Carlos Vega; estudiosos ambos desgraciadamente desaparecidos en la plenitud de su quehacer.

Por otra parte, recordemos las tareas personales, en el campo de la etnomúsica, debidas, principalmente, a los ya nombrados Eugenio Pereira, Carlos Lavín y Filomena Salas, incansables organizadores de ciclos divulgativos, de ediciones de discos y folletos, autores de numerosos artículos que corren por las páginas de esta Revista, y, por encima de todo, guías y mentores de una promoción de folkloristas tan estimables como Margot Loyola, asidua colaboradora del Instituto desde sus primeros años.

La musicología nacional e internacional ha tenido su mejor baluarte en Vicente Salas Viu, de quien la nómina de sus obras no podría incluirse en tan pequeño espacio; pero, bástenos, como botón de muestra, la revisión sistemática que hiciera del campo de su especialidad en su Creación Musical en Chile<sup>3</sup>. Sus inquietudes no se circunscribieron a la investigación pura y a las consecuentes publicaciones: desde la cátedra, por medio de conferencias, a lo largo de conversaciones densas y amables, en artículos periodísticos noticiosos de las más recientes novedades de la cultura musical, fue produciendo un clima propicio al respeto y a la preocupación por su disciplina, novísima en nuestra patria, y que ya cuenta con cultores de la estatura de María Ester Grebe, Samuel Claro y Luis Merino.

<sup>3</sup> Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile*. Ed. Universitaria, Santiago, 1951.

En los últimos años, el Instituto ha buscado, en forma cada vez más insistente y vigorosa, una actitud humanística en sus investigaciones, la que sólo podrá llegar a la magnitud integral anhelada, cuando sea posible reunir un conjunto de investigadores dotados de las técnicas apropiadas para concretar las aspiraciones pertenecientes a los postulados del año de la creación, lo que ya se anuncia en una constante corriente expansiva, que ha llegado hasta los estudiosos, estudiantes e interesados en general, como lo atestiguan nuestras Semanas del Folklore Musical, los cursos en colaboración con el Ministerio de Educación, las ediciones de los discos de la Antología del Folklore Musical Chileno, y el acrecentamiento de los títulos de la Colección de Ensayos y de las contribuciones a la Revista Musical Chilena. Las sostenidas relaciones con musicólogos y folkloristas de gran renombre, de todos los centros del mundo, le han permitido al Instituto, conocer y ser conocido, con el fin de mantenerse en un estado de actualización de conocimientos y de metodología, el cual pueden aprovechar no sólo sus miembros, sino también sus corresponsales y los alumnos vinculados a él, merced a la cátedra de Folklore Musical, a cargo del autor de estas líneas.

Una de las tareas más enjundiosas que está realizando en equipo, el total de los investigadores del Instituto, con la ayuda del personal administrativo, —Raquel Barros, Tomás Lefever, Jorge Urrutia, la relacionadora Inés Sánchez y la secretaria Joyce Fuhrmann, sin olvidar al ausente Luis G. Soubllette, y el que esto escribe— es la catalogación y clasificación de las colecciones de impresos, manuscritos, textos literario-musicales, cintas magnéticas, discos, instrumentos y piezas cartográficas, que significan una riquísima herramienta de trabajo y un extraordinario legado para las generaciones posteriores. Junto a ella, sobresale un tratado sobre Organografía chilena aborígen y folklórica, la investigación de las fiestas de peregrinaciones de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, amén de las grandes obras de Vicente Salas, concernientes al romanticismo musical y a los fundamentos de la lírica medieval española, que esperamos puedan llegar a un feliz término.

El fuego del entusiasmo ha seguido alumbrando en nuestra casa, ahora espaciosa y sólida. Sería impropio ahondar en los perfiles del recuerdo, pero sí nos parece de rigor insistir en que el Instituto ha sabido mantener una triple constante: la investigación en distintos planos, el aporte a los diversos niveles de la aplicación, y el incentivo formador a los que aguardaron durante largos años la posibilidad de un encuentro con el estudio de la música chilena. Abrimos una nueva fase con la fecunda contribución proporcionada por el Convenio Universidad de Chile-Universidad de California cristalizado en nuestro Instituto por la presencia del señor Donn Borchardt, miembro del Instituto de Etnomusicología de dicha Universidad, y de la utilización de los equipos del Laboratorio de Transcripción que él mismo instalara en Chile.

A estas conclusiones hemos llegado después de una marcha de veinte años. En ellas están implícitos nuestros fervorosos agradecimientos a todos aque-

llos que cimentaron la actual situación; a los colaboradores, que de una u otra manera mostraron desprendimiento y comprensión, varios de los cuales han sido extranjeros; a nuestros informantes, que nos entregaron, junto con su saber, un mensaje humano difícil de expresar con palabras. En ellas se encuentra, además, un compromiso básico para quienes integran e integrarán este organismo: proseguir y afianzar la investigación orgánica del hombre chileno en todos sus valores musicales, de aquel que podríamos llamar, siguiendo a los naturalistas, el *homo sonorus*, y utilizar las maravillosas posibilidades que se desprenden de este intento, para el bienestar espiritual y material de Chile.

Que ella sea la más noble de nuestras ambiciones y la más alta justificación de nuestra existencia.

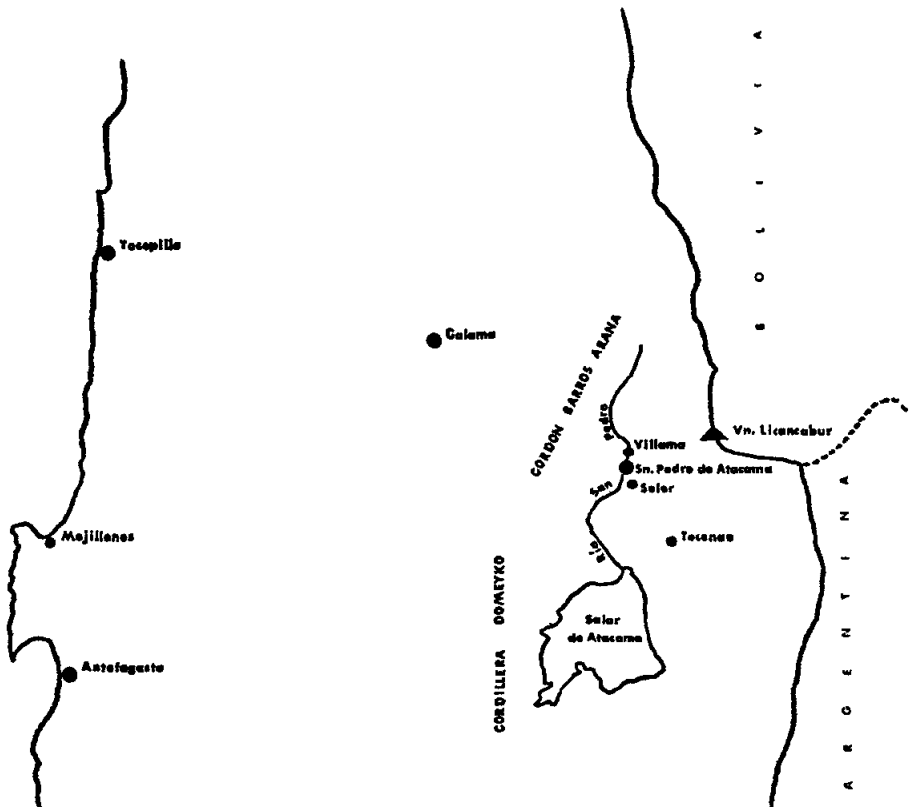
# *Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama*

*el día del Santo Patrono (29 de Junio)*

por *Jorge Urrutia Blondel*

## *El medio geográfico y físico.*

San Pedro de Atacama se encuentra en la Provincia de Antofagasta, Departamento del Loa, casi al extremo oriental del mismo y de la parte más ancha de la República. Separado de la costa por el desierto de Atacama, dista poco de la frontera con Bolivia, escasamente al norte del punto donde dicho país limita al sur con la Argentina y, por ende, vértice en que convergen las tres naciones.



Mapa de la región: sector de la Provincia de Antofagasta que corresponde

Está a una altura de 2.500 metros, en una región ya de pre-cordillera donde se despliega una cadena de montañas y volcanes que sirven de formidable telón de fondo a la solitaria y vieja villa. Frente a ella domina el paisaje el majestuoso Licancaú, volcán apagado y monte santo para los antiguos atacameños. A él se llega por una suave y despejada pendiente.

Actualmente no se percibe ya tan absoluta esta lejanía y aislamiento de San Pedro, los que en determinado momento le permitieron conservar mucha pureza de arquitectura y algunas propias artesanías, costumbres, color local, características étnicas y folklore. Hoy un espléndido camino, en gran parte pavimentado, permite un más fácil acceso a la villa pasando por Calama, la ciudad de mayor importancia que tiene en sus cercanías, a 104 kilómetros. Esta vía moderna por la inmensidad plana, dura y calcinada del desierto donde reina el silencio absoluto, contrasta con la milenaria majestad del paisaje, cuya monotonía interrumpen los lejanos grupos de moles, gargantas y abismos que hacen pensar en la creación del mundo. Esto, sobre todo, antes de llegar a la quebrada donde está San Pedro, al Norte del Gran Salar. El camino que atraviesa los cerros de sal ofrece el indescriptible espectáculo de fantasmagóricas y extravagantes conformaciones de un material compuesto de sal y yeso; paisaje que podríamos suponer de la luna.

En el desierto se observa hoy una ausencia casi absoluta de reino animal, incluso de aves. El vegetal se reduce a chatas y ralas hierbas y arbustos, especialmente cactus.

Todo cambia en el pueblo mismo de San Pedro, cuya existencia después de todo esto parece un milagro. Este lo realiza el río del mismo nombre, que provee la riqueza fundamental del agua. Hoy está en vías de moderna canalización. Gracias a ello los excelentes terrenos permiten, entre otros, un buen cultivo en mayor escala de la alfalfa, hortalizas, olivos, e incluso huertos frutales, que se extienden hacia la cordillera y hasta cerca del Gran Salar.

Más al sur, en Toconao, son célebres los huertos que proveen de muchos y variados frutos, aprovechando otro riachuelo.

En general, la técnica instrumental agrícola es todavía bastante tradicional, y toda esta producción cubre especialmente las necesidades regionales.

Algunas actividades ganaderas y de minería no son ajenas a la economía de la zona.

El clima es continental; bastante seco, puro, sano pero riguroso, debido a las extremas diferencias de temperatura entre día y noche. Algunas horas del mediodía son calurosas y algo sofocantes. En invierno las noches son bastante frías, llegando la temperatura a alcanzar varios grados bajo cero, sobre todo en la madrugada. En verano estos rigores climáticos se aminoran.

### *La villa y su iglesia.*

Si se considera su lejana ubicación y se le compara con otros pueblos distantes de la zona, San Pedro de Atacama resulta ser, proporcionalmente,



una localidad de importancia. Cuenta con más de mil habitantes y con varias calles. Predomina la construcción típica de barro, con inconsistentes techos, debido a esa casi total falta de lluvias que convierte a todo en polvo-riente.

La mayoría de las casas son extensas, con varios patios y huertos. Abundan los pimientos, algarrobos y chañares. Naturalmente, el punto central es la plaza mayor. Allí se concentra todo lo estructural y cultural del pueblo. Frente a ella está la vieja casa parroquial, generosamente abierta a todo el mundo. Hoy es centro de actividad científica gracias a la admirable labor del padre Gustavo Le Paige. Al lado de la parroquia está el riquísimo y bien organizado Museo Arqueológico, que este investigador dirige con el apoyo de la Universidad del Norte y los continuos aportes de entidades internacionales, ante las cuales goza de justo prestigio. En la vecindad se encuentra la escuela y el cuartel de carabineros, muy confortable, higiénico y moderno, pero terriblemente anacrónico en su arquitectura, pues contrasta con la vieja y bella sencillez del circundante estilo local.

En otro costado de la plaza se encuentra precisamente una hermosa construcción de ese tipo: la antigua hospedería. Afortunadamente algo alejada del "centro" está situada la otra; eficiente y confortable, de líneas y organización moderna, a menudo copada por grandes sabios o frívolos turistas.

La Iglesia es, sin duda, el centro absoluto de la plaza y de la Villa. También lo es de los acontecimientos que ocupan nuestra atención. Es de una sencilla pero austera belleza en el viejo estilo lugareño, salvo su más moderna torre. Esta es de una frágil tabiquería que contrasta con los sólidos y anchos muros, siempre de adobe y barro. El artesonado del techo es simplemente una maravilla de técnica tradicional, con utilización de insospechados materiales: vigas de algarrobo junto al complicado y firme tejido de un tipo muy especial de cactus, bastante usado en la región en sustitución de la madera (con él fabrican hasta arpas). Todo en forma artística, funcionalmente a la vista y sin el empleo de un sólo clavo.

De esta iglesia sólo los cimientos podrían considerarse realmente antiguos. Sismos y otras circunstancias han impedido la conservación de las estructuras superiores, sobre todo de la torre, que ha sido objeto de constantes reconstrucciones.

Se estima que tales cimientos corresponden a los de la capilla levantada en 1557 por las huestes hispanas, sufriendo también posteriores cambios.

#### *Antecedentes históricos.*

Todo hace suponer que el posteriormente llamado San Pedro de Atacama fue en tiempos prehispánicos un importante y antiguo centro cultural y de agrupación humana.

Una definida y sólida cultura llamada de los "atacameños" floreció aquí, bien individualizada entre otras nortinas, dejando esas interesantes huellas

que hoy tanto se estudian. Y por aquí pasaba el *camino del Inca*, cuyas huestes debían obligadamente utilizarlo.

Por otra parte, las crónicas de la conquista española indican que la Villa fue después de gran importancia en la historia de esta etapa, como punto de paso en el itinerario seguido por los descubridores de nuestro país en su descenso desde el Perú.

Se dice, en efecto, que en 1536 don Diego de Almagro se detuvo dieciocho días en San Pedro, en su ruta histórica hacia el Sur. Luego después, en 1540, don Francisco de Aguirre también estuvo aquí esperando la llegada de don Pedro de Valdivia, circunstancia que aprovechó para realizar una obra de "pacificación" entre los indígenas. Esta tuvo como resultado la exhibición ante don Pedro de veinticinco cabezas de algunos notables de la región. Procedían del "pucará" que está situado a 4 kilómetros de la Villa y cuyo nombre es Quitor.

Los cronistas siguen asegurando que la estada de Valdivia, en compañía de la admirable doña Inés de Suárez, dio lugar aquí a un dramático episodio. Lo originó la ignominiosa intervención de Sancho de Hoz, quien intentó el asesinato del conquistador, frustrado por la oportuna intervención de doña Inés. Se evitó su sacrificio gracias a un hábilmente negociado trueque de su vida por cédulas de dominio que Sancho poseía al Sur del estrecho de Magallanes<sup>1</sup>.

Conviene recordar además, que San Pedro se encontraba hasta 1879 dentro de lo que Bolivia estimó que era parte de su territorio. Sólo desde hace más de ochenta años pertenece indiscutiblemente al nuestro.

### *El medio humano.*

En principio, es obvio suponer que el fondo étnico de la comunidad humana que encontramos en San Pedro y regiones circundantes, descienden de la raza atacameña, ya difícilmente pura.

De la primitiva lengua *cunza* que allí se habló, hoy ya nadie conserva el recuerdo salvo, hasta hace poco, algunos muy ancianos pobladores. De todas formas, muchos nombres de cosas y lugares denotan su influencia.

Los actuales habitantes de San Pedro y de toda la región se consideran auténticamente chilenos, no obstante tres siglos con muchos cambios históricos y étnicos. Su lengua actual no difiere del corriente castellano rural hablado en todo Chile más que en obvios modismos y algunos esenciales arcaísmos muy locales. La pronunciación sólo delata pequeñas modificaciones, debidas a la influencia boliviana, únicamente en puntos más altos, pequeños y apartados.

La vestimenta diaria de los pobladores rurales, que es donde suelen presentarse más particularidades, no difiere tampoco del tipo común conocido

<sup>1</sup> Esto, con el tiempo, ha sido de inmenso valor en la justificación de los heredados derechos de Chile a la parte de la Antártida que le corresponde.

en todo Chile. En algunos casos, empero, encontramos cierto sobrio colorido en algunos gruesos ponchos, así como el uso, por las mujeres, de los peculiares "sombrecitos" altioplánicos y de las anchas y superpuestas faldas. Por cierto que los atuendos del campesino criollo de Chile central (el "huaso" de la gran región agrícola del país), resultan para ellos tan exóticos como serían los del Thibet o de Indonesia . . .

El nivel de educación media es todavía deficiente, con cierto porcentaje de analfabetismo. En cambio, el término medio del poder económico podría considerarse como relativamente satisfactorio. Desde antiguo existen muchos pequeños propietarios gracias a la subdivisión de los predios.

Una integración psicológica con el resto de Chile central resulta sutil, acaso débil, pero siempre comprensible si se toma en cuenta el confinamiento espiritual, geográfico y material de gentes que tienen un pasado étnico y cultural muy diferente y propio.

#### I. EL "COMPLEJO" COMPLEMENTARIO EN LAS FESTIVIDADES CON RITUAL FOLKLÓRICO DANZADO EN SAN PEDRO DE ATACAMA; EL COMPONENTE RELIGIOSO Y EL FOLKLÓRICO GENERAL.

Siguiendo nuestro método, consideraremos primeramente aquellos aspectos de las manifestaciones folklóricas rituales de San Pedro de Atacama que podríamos calificar de *ambientales* o *complementarias*, pues en relación con el carácter predominantemente "folklo-musicológico" del presente estudio sólo consideramos como *principales* a aquellos directa o indirectamente relacionados con la música misma y sus cultores regionales.

Aquellos componentes de un *complejo complementario* serían el *religioso* y el *folklórico en general*. Los detallamos a continuación.

##### A. *El aspecto religioso propiamente tal; detalle de sus actos.*

Primeramente debemos enfatizar el hecho que la vieja iglesia de San Pedro no es lo que propiamente puede llamarse un *santuario*, es decir; un sitio de piadosas manifestaciones religiosas al que afluyen esforzados peregrinos venidos desde muy apartados lugares para cumplir mandas y centralizar festividades con la participación de bailes foráneos.

Lo que en esta Villa se celebra tiene un sentido bastante íntimo y local. Esto no impide, naturalmente, la concurrencia de gentes venidas de puntos vecinos. Estas, por el hecho tan generalizado de considerar muy milagrosa a la imágen del Santo Patrono —aquí obviamente la de San Pedro— hacen y cumplen algunas promesas ante ella. Pero en todo caso no se manifiesta aquí el tono exageradamente devocional, casi dramático, de los promesores que acuden a los verdaderos y grandes santuarios nortinos: La Tirana, Copiapó, Andacollo, etc., todos de un primer sector, en el cual San Pedro está geográficamente incluido (aunque mostrando características muy propias).



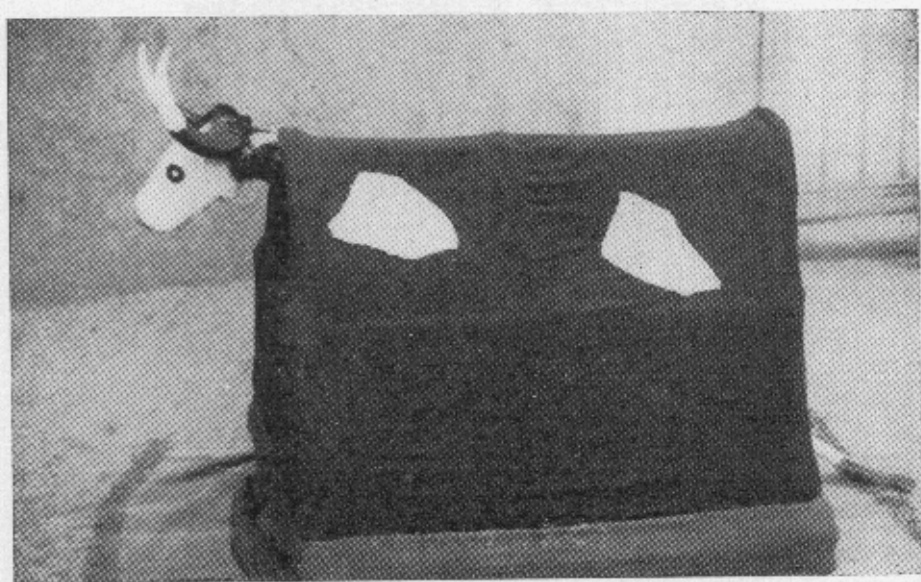
*Iglesia Parroquial de San Pedro de Atacama, centro de las actividades.*



*Imágen de San Pedro, Patrono de la Villa. Anda colocada fuera de la Iglesia, frente a la cual se efectúan las danzas rituales.*



*El "Niño Mayor", ejecutante único de flauta y tambor durante las danzas.*



*Armazón del "Torito" dentro del cual se introduce el bailarín para la "Danza del Toro"*

Por cierto que la festividad principal de la Villa se verifica el 29 de Junio, día del Santo que le ha dado su nombre. Pero ya el día 28 hay importantes vísperas. Entonces, como se verá, algunos grupos, especialmente el de los "catimbanos", cumplen con la costumbre, también mantenida aquí, de saludar anticipadamente al Apóstol. Se produce así la primera jornada folklórico-religiosa que es común a todas las festividades de este tipo. Entonces también un grupo local realiza bailes, dentro del templo y frente al Santo, previo a los actos litúrgicos oficiales de vísperas, en la tarde de ese día cuando, junto a ceremonias y sermón, los cánticos religiosos acompañados de un viejo armonium, alternan con los de salutación de los "catimbanos".

En el año de nuestra visita (1965) el oficiante es siempre el Padre Le Paige. En su calidad de pastor de almas viste finas vestimentas sacerdotales. Bajo ellas, empero, asoman algunos toscos detalles que delatan el esforzado y recio arqueólogo: sus sólidas botas y pantalones "jeans", usados diariamente...

La festividad central, el día 29 en la mañana, comprende la misa de campaña en la plazoleta, frente a las puertas del templo. Allí también oficia el mismo admirable varón que conduce ciencia y religión en la Villa.

A un costado del sencillo e improvisado altar preside la imágen de San Pedro, detrás de un inmenso candelabro de siete brazos. Esta imagen es de madera, de un tamaño bastante grande, casi la de un niño crecido, aunque su altura no se destaca por presentarse sentada en una especie de trono. Lleva una tiara papal, además de ricos y multicolores paramentos sacerdotales que en la parte delantera realzan más su abultado estómago. Barbudo y con los brazos a medias levantados, su actitud resulta algo hierática e inexpressiva.

Excepcionalmente no cuenta con la habitual leyenda sobre su *descubrimiento* en condiciones portentosas o de milagro. También aquí es una excepción, aunque impuesta por el patronaje del Santo, el hecho de que la veneración no se dirija a una entidad mariana, como es lo predominante en Chile. Sin embargo, entre otras dos antiguas y encantadoras imágenes pequeñas y secundarias, colocadas en fila al lado de la de San Pedro, se encuentra la de una Virgen. Frente a ella se verifican ceremonias, también danzadas pero de menor envergadura, cada 8 de Diciembre. La otra imagen es de San Roque, muy venerado en esta zona.

Se acostumbra que cierto grupo de soldados de un regimiento de Calama asista a esta misa, agregando un brillo marcial y juvenil a toda la fiesta. Su banda, después del Himno Nacional, interviene durante este oficio con lentos trozos pseudo-religiosos y marchas. Con ello deleitan mucho a la población, que prácticamente asiste entera al acto, pero se interrumpe el inefable silencio de la Villa y la unidad tradicional de su ambiente con esta intervención anacrónica, inadecuada y funcional...

Es dentro de este recinto, frente al Santo, antes de la misa y sobre todo después de ella, donde tienen lugar las más importantes y tradicionales ma-

nifestaciones mímico-coreográfico-musicales. Son de la más pura autenticidad folklórica, ahora en perfecta concordancia con el ambiente natural, arquitectónico y humano. Más adelante nos ocuparemos de ellas en particular.

Por último, esa misma mañana se formaliza la procesión, inmediatamente después de los oficios. Durante su amplio y circular recorrido por "las calles principales", antes de volver triunfalmente al templo, las tres imágenes —sobre todo la del patrono— reciben homenajes, vítores y flores durante su paseo por la población, policromada con galas y banderas. Acompaña, haciendo calle, el grupo militar. Su banda sigue entonando marchas y... desentonando con el ambiente. No hay participación eclesiástica. Ni siquiera asistencia del cura. Como en otras localidades chilenas, y en fiestas como éstas, tanto religiosas como folklóricas, es el mismo pueblo, en masa y directamente, quien las conduce con todo orden y respeto. Y su expresión máxima se manifiesta en la intervención de sus grupos de danza, que actúan en forma ininterrumpida y frenética frente a las andas. Aquí, frente a la de San Pedro, se concentra el repetido homenaje de los "toritos", en medio de las manifestaciones de sus respectivos conjuntos.

El espectáculo total es de una sencilla, pero colorida e inolvidable belleza. Además, por lo alejado del lugar no abundan los turistas, resultando todo íntimo, auténtico y tradicional.

#### *B. El aspecto folklórico general del medio donde se desarrollan estas festividades.*

En los pueblos chilenos, junto a las manifestaciones folklóricas relacionadas intrínsecamente con el acto celebrado (danzas rituales, canciones, poesías, etc.) surgen siempre otras de índole general, paralelas a aquellas. Son marco propicio muy aprovechado para mostrar especialidades locales.

Sin embargo —y aunque parezca extraño— en San Pedro de Atacama ese marco resulta tan seco y escueto como su clima y paisaje. Es así que, en la vestimenta corriente o en la de días de fiesta del poblador término medio, no hemos visto aparecer nada tradicionalmente característico, sea en su totalidad, sea en sus detalles o adornos. Todo lo excepcional en materia de vestiduras —y esto en grado sumo— queda reservado para quienes participan en los conjuntos con danzas solo ceremoniales, ya que aquellas de tipo folklórico-festivo no son practicadas por los concurrentes. Al parecer no existen ningunas vigentes de carácter local o zonal. Además, los que asisten a este acto, aunque numerosos, no pertenecen a una localidad con demasiados habitantes. Y ya observamos que no acuden lejanos romeros en masa y que los turistas afortunadamente son escasos. Todo influye, pues, para que esta casi familiar celebración no sea propicia a la formación de algo semejante a fondas, con su secuela de diversiones y ventas. En realidad no hay comercio de baratijas y artesanías, más o menos auténticas, por falta de esas ferias o mercados ocasionales que surgen en otros sitios nortinos durante ce-

lebraciones similares (La Tirana, Andacollo, Copiapó, Sotaquí, etc.). Es una suerte, pues como resultado de ellas, abunda el bullicio, explotación y desórdenes, que son aquí desconocidos. Un leve intento hecho hace dos años para establecer ferias en San Pedro, fue sabia y prudentemente desbaratado por el Padre Le Paige. Mucho se le agradece por esto.

Después de los actos, las gentes se retiran con parsimonia y silencio a sus hogares, donde suelen seguir reuniones de íntimo esparcimiento. Es aquí, pero sobre todo en las lejanías más rurales, donde se consume la famosa *chicha de algarrobo*. Y esta, sí, es una especialidad de la región, aunque un tanto extraña y algo resistida por los forasteros.

En busca de realidades folklóricas más permanentes y generales, hemos recorrido algunos puntos marginales de San Pedro y caceríos cercanos. Algunos débiles rastros de artesanía pudimos verificar, por el momento, sólo en materia de tallados. También en algunas labores de telar (géneros y prendas de lana).

Desafortunadamente, tampoco fue posible descubrir —ya lo adelantamos— la existencia de danzas y canciones festivas, ni la de ejecutantes de instrumentos regionales. Las guitarras no abundan y son escasos sus cultores.

Confesamos que nuestra investigación en tales aspectos no pudo ser exhaustiva, como merece se haga a la menor brevedad posible. Si se hubiera realizado en tal forma, no correspondería en todo caso dar una cuenta completa en este trabajo cuyo tema central es otro.

Con todo, y debido a su excepcional importancia, nos referiremos subsidiariamente a un detalle aislado: nuestro “redescubrimiento”, pues ya habían sido descubiertas anteriormente, de las hermanas de apellido Cocas. Es un grupo de auténticas cantoras regionales a quienes visitamos en su bien explotada pertenencia en los alrededores de San Pedro. Allí, junto con admirar sus artes textiles en rústico telar y las artesanías de un hermano (estribos y tallados en madera), pudimos oír sus cantos acompañados en guitarra. Gracias a ellas se ha constatado en este punto de Chile la existencia de algunas canciones, posiblemente muy antiguas. Su mayor interés reside en tener como texto la versión local de un viejo romance español.

## II. EL “COMPLEJO ESPECIAL” DE LAS DANZAS RITUALES.

Entrando propiamente en materia, estudiaremos ahora en detalle, aquellos aspectos de las festividades celebradas en San Pedro de Atacama, alrededor del 29 de Junio. Nos interesan directamente por pertenecer al terreno de la “Folklo-musicología”. Son los componentes mímico-coreográfico-musicales que forman el “complejo especial” de folklore ritual danzado cuya función, por lo tanto, es específicamente ceremonial. Esto, como siempre, es fácil y rápido establecerlo. Pero es un complejo bastante heterogéneo, acaso más que el otro. Comprende aspectos no sólo intrínsecamente musicales: coreografías, instrumentos, transcripciones y análisis de trozos y textos de los



mismos, sino también aquellos que se relacionan con los mismos grupos participantes; sus diversos tipos, las vestimentas, actuaciones y sicologías.

Los trataremos en el siguiente orden:

### 1. DISTINCIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS GRUPOS PARTICIPANTES.

*A. Grupos de pequeño e invariable número de componentes, reducidos al exacto de sus unipersonales actuaciones para la exteriorización de símbolos. Movimientos preferentemente mímicos. Utilización muy restringida de instrumentos con ausencia del canto. Son grupos estrictamente locales. Se subdividen en:*

a) Los que expresan sus simbolismos con características de entidades abstractas o de personajes humanos. Son el grupo llamado de "Pedro y Pablo" (o del "turco") del pueblo de Sólór y el baile "del negro", de Séquitór.

b) Aquellos que se expresan con caracterizaciones de entidades mixtas: personajes humanos más las de animales (toro y caballos). Son también dos; el de Sólór y su doble, de Séquitór. Este último como variante moderna y espúrea.

*B. Grupos de composición plural, con número variable de sus componentes (siempre mayor que los grupos anteriores). Definitamente no simbolistas, de actuación más coreográfica que mímica, con acompañamiento de instrumentos más variados (no típicos) además del canto. Conjuntos de cierta dispersión zonal.*

Unico tipo presente en San Pedro; el de los "Catimbanos".

*Grupo del tipo A. Apreciación general y comparación con otros bailes nortinos.*

Los grupos que hemos clasificado como *A* muestran características absolutamente propias y excluyentes. Por esto se distinguen de cuantos otros practican rituales danzados en las provincias nortinas.

Desde luego, todos actúan sólo en San Pedro (de donde son oriundos). Ocasionalmente también en otras localidades de la zona. Para ser precisos, diremos que proceden de dos caseríos de la vecindad: SÓLOR Y SÉQUITÓR. En el primero, que es el más cercano y al parecer donde se guarda mejor la auténtica tradición, pudimos presenciar el "ensayo general" que anualmente practica el grupo local, en las vísperas de la gran fiesta (28 de Junio).

Ya esto es un gran espectáculo. Y además, ocasión muy práctica para la investigación, pues en las fuentes directas, lejos de la agitación de la fiesta misma y de sus aglomeraciones humanas, es posible más sosegadamente fotografiar, grabar y preguntar, como trabajo previo al realizado en los actos mismos, por cierto.



*"Danza del Toro" frente al Santo, del grupo de Séquitor.*



*Grupo de los "Catimbanos" antes de iniciar su danza.*



*Grupo llamado "del Negro", procedente de Séquitor.*



*Dos integrantes del grupo llamado de "Pedro y Pablo" de Solor.*



*Grupo completo de integrantes de "Pedro y Pablo" de Solor.*

Todo ocurre en el gran patio de una vieja casona, donde se nos recibe con ruda pero afectuosa cordialidad, en medio de trajines y continuas libaciones de chicha de algarrobo, que probamos... pero no adoptamos.

Es el hogar de don José Catalino Ramos, "dueño" del baile que él organiza y preside. Otros familiares son: Juan Ramos Flores, Pablo Ramos y Ceferino Ramos. Están allí también Isidoro Torres y David Cruz, que es el más viejo. La mayoría de ellos integra los conjuntos.

En bodegones y desvanes, junto a polvorientos montones de productos, cueros, instrumentos de labranza, etc., todos de muy especiales modelos y coloridos —rudos, arcaicos pero nobles— se observan también algunos viejos adminículos usados en las danzas. Son desvencijados armazones de toros y caballitos, jirones de atavíos, restos de instrumentos, máscaras y otras especies. Todo fuera de uso y menospreciado, aunque provocaría la codicia de museos y organismos culturales o universitarios, siempre ignorantes de su existencia... y siempre estrechos de fondos para su adquisición. Es que estamos situados en una auténtica, lejana y no trajinada heredad, situada humildemente en agro alto y simple que bendice el tremendo silencio del Licancaur. Allí, con la mayor naturalidad, sin aspavientos ni propaganda, es extremadamente funcional la forma en que sus actuales moradores conservan y reproducen cuanto hizo su gente pretérita; siempre en el mismo hogar, que hoy resulta ser así una rara y perfecta mansión de tradiciones. De la fuente general de éstas: el poblado de Séquitor y sus grupos, podría decirse algo semejante.

De todo esto extraemos conclusiones. Desde luego, la muy alarmante de que el débil lazo que une el pasado con el presente, mantenido en estos hogares y su pequeña comunidad "ad-latero", puede romperse por debilitamiento o disolución de aquellos. Entonces todo lo aquí descrito pasará a ser historia antigua. Y esto puede ocurrir en cualquier momento.

Algo semejante no es fácil que suceda a otros grupos nortinos, lo que constituye otra de las grandes diferencias que nos proponemos enfatizar. En su gran mayoría dichos bailes comprenden a tipos genéricos, de gran dispersión en el Norte, como son los "morenos" y los "chunchos" de Tarapacá, por ejemplo, o el de los "chinos" más sureños. Pues en varias localidades, a veces lejanas entre sí, se organizan conjuntos de este tipo, en número indefinido y múltiple, continuamente renovable si en algún punto se produce alguna extinción. Y así, aunque ella deba suponerse inevitablemente total algún día, éste nos parece aún lejano. Constituyen un firme arquetipo, no obstante diferencias regionales de detalles.

Aparte de esto, aparece como otra diferencia esencial el número de los componentes de grupos y el papel que desempeñan. Aquellos que actúan en San Pedro, con excepción de los catimbanos, son de número fijo y pequeño: no más de cinco en total (sin duplicaciones) y sus papeles son en general diferenciados y fijos. En cambio, otros bailes del Norte cuentan con muchos participantes, con número variable en su composición, basado en

la simple multiplicación del bailarín "de fila". Algunos pocos elementos tienen una función determinada que cumplir, pero ella es distinta de la de un verdadero papel. Es el caso del Jefe y de los instrumentistas de banda, por ejemplo.

Y si todavía insistimos en la comparación, pero sólo con los bailes del Norte Grande, hoy mixtos en su mayor parte, verificamos que aquellos de San Pedro son exclusivamente masculinos, como fueron los primitivos de ese sector y como han sido en todo tiempo los bailes de "chinos", desde Andacollo hasta la provincia de Valparaíso. Muy excepcionalmente verificamos la presencia de un sólo personaje femenino en un baile, integrando aquel llamado "del negro" de Séquitor.

Sin embargo, la más tajante diferencia con todos los bailes folklórico-religiosos en general, y al propio tiempo la más interesante característica de los de San Pedro (salvo siempre los Catimbanos) reside en el carácter sencillo pero fundamentalmente simbolista de sus actuaciones.

## 2. ESTRUCTURA DE LOS GRUPOS, SU SIMBOLOGÍA Y EXPRESIONES MÍMICO-COREOGRÁFICAS.

En todos los grupos sampedrinos que hemos clasificado como tipo *A* (sea con papeles exclusivamente humanos o mixtos) pretendemos, pues, encontrar rastros de una significación simbólica expresada en movimientos. Confesamos, eso sí, que tal significación es ya tan vaga que en la actualidad podría considerarse como perdida, o muy difícil de reconstituir con precisión. Los mismos participantes la ignoran y no aciertan a dar una explicación razonable sobre ella. En todo caso, aparece relativamente más clara en los grupos con papeles mixtos, y sólo susceptibles de aplicarse al otro conjunto por comparación de intenciones. Y éstas, a nuestro juicio, podrían significar el deseo de expresar no sólo un homenaje al Santo Patrono, *sino también el de brindarle protección.*

Vemos que todo el despliegue mímico-coreográfico tiende claramente a ello sólo con examinar primeramente la configuración de los grupos "del toro", los más populares en la población, donde hacen las delicias de los concurrentes a las fiestas.

Los figurantes y sus respectivos papeles son los siguientes: *un torito, dos caballitos* que simulan ser montados, un personaje llamado *San Juan* y el infaltable "*Niño mayor*", ejecutante único a cargo de "la música", que toca simultáneamente flauta y tambor. En total, los cinco componentes justos, sin duplicaciones como queda dicho.

Más adelante veremos cómo esas figuras de animales no son más que encantadoras estilizaciones, realizadas mediante sencilla artesanía.

Con tan exigua dotación se ejecuta la pantomina frente al Santo. Y hemos preferido llamarla así, pues predomina una libre acción concreta más que una planeada y abstracta organización coreográfica (con distribución de

lo kinético en lo espacial) que se exprese mediante verdaderos pasos de danza. Además, éstos son obviamente imposibles de realizar con justeza por individuos encerrados en un armazón —el del torito— o por los dos figurantes que “cabalgan” los caballos. El rol de San Juan, es movedizo y algo rudo, con continuas carreras y saltos.

De tal modo, las poco ordenadas evoluciones tienden a producir simbólicamente al toro furioso, que brinca, gira y avanza constantemente, amenazando al Santo. La ingenua simbología se hace entonces evidente; los presuntos montados en los caballos y el San Juan, que porta un largo lazo enrollado, tras prolongada acción lo dominan y lo conducen hasta los pies de la imagen. Ante ella se inclina y se tiende, quedando en una posición de innegable comicidad.

Durante todo el acto, los presuntos captores gritan ruda y estentóreamente “a lo vaquero”, con un tono marcadamente local. Agregan, así, mucha animación a la pantomina cuando se ejecuta frente al templo. Pues también se realiza en su interior, el día de las vísperas, aunque omitiéndose tal detalle y acatándose otras limitaciones impuestas por respeto al recinto.

Todo esto se acompaña con la ininterrumpida ejecución del flautista-tamborero, quien provee de una relativa pulsación rítmica a las acciones, secundado por el isócrono tintinear de las campanillas que agitan ambos cabalgantes, y que resultan ser una especie de estilización de los cencerros.

En la vecina localidad de Séquitur se ha formado últimamente (1962) un grupo similar, gemelo del descrito. Posiblemente sea el renacimiento de uno que existió antiguamente.

Sin embargo, esta moderna versión del *baile del toro*, alejándose en algunos aspectos del espíritu primitivo y de sus finos arquetipos, aparece como advenediza y reciente. Es significativo constatar este preciso paralelismo y contemporaneidad con la carnavalesca ordinariez que ahora exhiben otros nuevos conjuntos tarapaqueños, también ajenos a dicho espíritu. Considerados con estrictez, estos aspectos más débiles del baile de Séquitur, aparecen como lo único chocante en medio de las festividades de San Pedro, aunque en líneas generales resultan siempre de interés.

Y, en todo caso, esta observación se refiere especialmente al personaje llamado “Juanito”, sustituto del más abstracto “San Juan” del grupo de Sólór, cuya estructura en todo lo demás es aquí idéntica; siempre con cinco personajes. Los otros cuatro son el par de “jinetes” en caballitos similares, más el “Niño mayor” o instrumentista.

Pero resulta que este Juanito viene vestido de torero. Su acción, de este modo, pierde todo contacto con la original simbología al convertirse en una supuesta, moderna y vulgar *faena de toreo*, aunque el resultado final sea el mismo: reducción del “bicho”, que termina también por postrarse ante el Santo. Pero, además, los muy abundantes manteos con la capa y los colores amarillo y rojo en las vestimentas, aparecen como superficiales “españole-rías” fuera de foco por estos lados y en estos tiempos. Pero el conjunto consigue su objetivo: se luce bastante.

Y este es el momento para evocar precisamente a España como fuente muy directa de estas descritas tradiciones de San Pedro de Atacama, en especial aquella del baile del toro. Pero, en todo caso, a la España eterna, profundamente religiosa más que exteriormente "taurina". Las figuras de animales, entre ellas la del torito, no serían en el fondo, sino detalles para expresar símbolos más viejos y permanentes, utilizando las formas simples de una tradicional juguetería, que es bien española además de universal. Por otra parte, los animales que se estilizan no existían en la América pre-hispánica. También los personajes y sus designaciones corresponden a una cultura occidental cristiana.

Recordemos, además, la existencia de numerosas danzas folklóricas vasco-españolas en las que, precisamente, algunos de los elementos que intervienen en su acción coreográfica son figuras estilizadas de caballitos, animadas por bailarines.

Y, en general, estos los encontramos en varias otras danzas renacentistas, tales como las "morescas" por ejemplo. En ellas, la figura del caballo lleva gualdrapas de "torneo", a las que en cierto modo podrían asimilarse las telas colgantes del dispositivo dentro del cual se introduce el bailarín. Aunque esto es más bien por razones prácticas, como lo veremos en detalle más adelante.

Conviene recordar ahora como en cierto fenómenos folklóricos se producen universalmente insospechadas correspondencias entre sitios aparentemente desconectados, aunque en el fondo integran áreas culturales homogéneas: no siempre son coincidentes con precisas fronteras nacionales forzadas, pero obedientes al imperativo de lo histórico, social, étnico y geográfico en un sentido más lato y funcional. Más natural, podríamos decir.

Tenemos, justamente, un ejemplo preciso relacionado con el tipo de danzas y figurantes que estamos considerando. Esta vez la referencia tiene que ver con algo ya cercano a nuestras fronteras, dentro del área de dispersión y comunidad de muchos fenómenos vernáculos como es la formada por el Norte Grande chileno, Bolivia, Perú, y Nor-Oeste de Argentina. Y de este último país procede la información.

La encontramos en la importante publicación del Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires, denominada "CUADERNOS" (Nº 4, 1963) a través de un estudio de Ofelia B. Espel y Zulima I. Mateu, titulado "Fiestas patronales en un lugar de la puna: Santa Ana".

Entre otras descripciones, se incluyen allí las de las danzas rituales en el pueblecito de Santa Ana cada 26 de Julio ( y sus vísperas), día de esta patrona del lugar, durante las festividades en su honor.

Lástima que estas investigadoras parecen ser sólo especialistas en folklore o antropología, ajenas al indispensable dominio de disciplinas musicales, las que les habrían permitido emitir juicios y análisis complementarios de gran valor en un terreno también musicológico.

En todo caso, importa mucho establecer que el lugar ya indicado se en-

cuentra en la zona de Jujuy (Departamento de Cochinoca). Es decir, casi enfrentando exactamente a San Pedro de Atacama, en línea recta hacia el Este, con sólo la separación de la cordillera. Como ésta no significa un obstáculo para los esforzados y rudos arrieros y otros elementos que continuamente pasan de uno a otro lado, se ha llegado a formar una de esas comarcas naturales de que hablamos, con varios elementos comunes en ciertos aspectos, incluyendo los folklóricos. Es posible que muchos de ellos sean poco acusados o ya muy débiles. Pero también es cierto que hasta ahora no se les ha estudiado debidamente y, sobre todo, en correlación. De todas formas, los posibles portadores espontáneos de tradiciones, nos parecen algo así como los elementos "polinizadores" del mundo vegetal; fructifican en productos similares.

Y si no, véase lo que dicen las no menos esforzadas autoras del estudio en cuestión. Preferimos cederles la palabra, transcribiendo párrafos desglosados del trabajo. En uno de ellos se dice: "La noche del 25 de Julio, después de la novena, se celebran las vísperas. Frente a la iglesia se encienden las luminarias.

"La gente que queda adentro del templo, detrás de una mujer que, de espaldas al altar y frente a la puerta de la iglesia, permanece de rodillas con una vela en su candelero de barro en una mano y en la otra una estampilla de la Santa, a la que se va a ofrecer la danza del torito, los caballitos y las cuarteadoras.

"El torito es un muchacho que lleva sobre la cabeza una figura de toro con astas completas, hecha de madera forrada con cuero de ternero, y sobre la espalda el lomo hecho con el mismo cuero forrado con cartón. Las astas están adornadas con medallas y cintas de colores.

"Los caballitos son dos chicos que llevan una especie de cinturón ancho de madera de cardón. En la parte de adelante, en el centro, una cabecita de caballo tallada también en madera de cardón y forrada, lo mismo que el cinturón en tela blanca pintada. Se sujeta con unos cordones que pasan por los hombros. Del cinturón cuelga un género blanco que los cubre hasta las rodillas. En una mano tienen un cuchillito de madera pintado de verde con mango marrón, y en la otra unas riendas con las que sujetan la cabeza del caballito.

"Las parejas de cuarteadoras sostienen medio cabrito tomado por las patas.

"Después de encendidas las luminarias tiran bombas, estallan los fuegos artificiales y tocan las campanas, que van a repicar durante las nueve veces que se realiza la danza. El ritmo está marcado por dos bombos y una flauta.

"El torito se coloca primero, frente a la puerta de la iglesia, la siguen los dos caballitos que simulan huir sin salirse de la fila. En determinado momento el torito da una media vuelta con uno de los caballitos y después con el otro. Torito y caballitos se van corriendo hacia atrás y la primera pareja de cuarteadoras ocupa el primer lugar pasando por entre los caballitos. Avanzan y retroceden, siempre con el medio cabrito asido por las patas, ofrecien-



do así la res a la estampa de Santa Ana. A veces realizan un medio giro sin soltar las patitas del cabrito. Después que han repetido varias veces el avance, retroceso y medio giro pasan por el centro de la fila de las otras cuarteadoras que, mientras avanzan y retroceden, forman un arco. Se colocan al final y así pasan a primer plano, frente a la puerta de la iglesia, la segunda pareja de cuarteadoras.

“La danza dura mientras se oye la música, que, con cortos intervalos de descanso, se repite nueve veces.

“El niño que toca la flauta está parado a la entrada de la capilla, hacia un costado, y los niños que lo acompañan con los golpes de bombo se colocan a los costados de la fila de danzantes.

“Terminando el baile, las cuatro parejas entran en la iglesia y se arrodillan, rezan ante la imagen de la Santa. Luego cuelgan las medias reses de la parte delantera de las andas.

“Así finalizan las vísperas; los asistentes se retiran a sus hogares despidiéndose hasta el día siguiente, en el que se celebrarán las fiestas de la Patrona”.

Sobre la fiesta misma, que tiene lugar el veintiséis de Julio, transcribimos los siguientes párrafos sueltos que interesan al tema: “La procesión está encabezada por un hombre que toca el bombo; le siguen el torito, los caballitos y las cuarteadoras.

“Todos estos personajes marchan de espaldas, mirando hacia las imágenes y el pueblo. Durante todo el trayecto realizan la misma danza descriptiva para las vísperas, acompañados esta vez sólo por el bombo.

“Ya ha comenzado la danza del torito, los caballitos y las cuarteadoras, sale entonces un hombre con el estandarte, cuya tela, hecha en telar, tiene pegada una estampita de papel.

... “En cada estación, el torito y los caballitos danzan cerca de la mesa, y las cuarteadoras, siempre bailando, pasan, una de cada lado, con el cuarto sobre la mesa, antes de que allí sea colocada la imagen, sin perder el lugar que les corresponde en la fila.

... “Terminada la procesión, torito, caballitos y cuarteadoras bailan por última vez, frente a la puerta de la capilla”.

Como se ve, aún careciendo de mayores detalles sobre los bailes de que se habla en este trabajo, especialmente sobre coreografías y ritmos utilizados (de elementos melódicos no se hace la menor mención) estas típicas manifestaciones de danza ritual tienen bastante parentesco con las que encontramos en el lado chileno, consideradas a grandes rasgos, y es en los elementos zoomórficos estilizados que entran en acción, donde verificamos la más clara coincidencia. Y, por cierto, ostensibles diferencias.

En esta versión argentina el grupo danzante incluye a mujeres: las cuarteadoras. Estas no aparecen en San Pedro, en parte porque sus conjuntos son eminentemente masculinos y en parte porque aquí toda la simbología es aparentemente de un mayor idealismo religioso: la defensa del Santo Patrono, como hemos inferido. Además, la presencia de estas cuarteadoras y

otros detalles que se habrá advertido en la descripción citada revelan un fondo encantador y extremadamente rural, con mucho acento en las estilizadas referencias a la ganadería, obviamente importante en tierras argentinas.

Por último, en la correlación de estas tradiciones, en este caso tan palmarias por la cercanía geográfica y cultural de los puntos en que han surgido, siempre lo más difícil será establecer cuál de estos puntos es el de origen y cual el de derivación por carecerse de exactos antecedentes.

Si nos inclinamos provisoriamente a suponer que el origen estuvo en San Pedro de Atacama se debe al hecho de que esta villa es bastante antigua. Además, fue centro de la cultura atacameña, como se ha dicho. Por eso mismo, fue una de las visitadas por ilustres conquistadores y sus huestes en los tiempos de la admirable gesta. Todo induce a creer también que en las manifestaciones rituales mímico-coreográficas, aún conservadas, la influencia española fue bastante pura y directa, por lo menos al comienzo, aunque siempre adaptada al medio y conservando una simbología más espiritual.

No obstante ese inevitable proceso de adaptación, que fue acentuándose con el tiempo, muchos matices sutiles no indican un equilibrado sincretismo indo-cristiano, con completa participación de ambos elementos, como aquel de que son ejemplo los otros bailes religiosos de nuestro Norte Grande. En estos se aprecia mejor la fusión total, tanto de lo aportado por los conquistadores como de lo ya existente en centros culturales de importancia en la zona nor-andina. Pues era mucho lo que podían ofrecer las comunidades que siempre estuvieron más allá de nuestras fronteras, en Perú y Bolivia. Y también las del mismo "habitat" en su extensión hacia el Sur, que forma parte del actual territorio chileno después de la Guerra del Pacífico.

Pero San Pedro, en cambio, aparece más aislado y excepcional. Está dotado de cierta individualidad tal vez porque su conexión con la cultura incaica no alcanzó a ser demasiado intensa. También porque la atacameña antigua junto con otras, desapareció totalmente o se diluyó, dejando sólo rastros arqueológicos. Distinto es el caso de los otros grupos étnicos francamente nortinos: aún tienen representantes bastantes puros y muchas tradiciones conservadas hasta hoy.

De todas maneras: los instrumentos, los personajes alados ("achaches") y otros detalles de las danzas actuales de San Pedro, revelan el inevitable aporte que la especial fisionomía de este centro de cultura indígena agregó colorísticamente a lo más sustancial llegado de la Europa caballeresca y cristiana.

Y si, como suponemos, el origen de tales danzas podría situarse en esta Villa, alguna posible expansión posterior en el área indicada no debería descartarse. Pero la falta actual de vigencias, indican como el tiempo fue decisivo aliado de extinciones. El caso esporádico de Santa Ana, en Jujuy, es por el momento la única excepción conocida, y por ello de gran interés. Sólo que ignoramos cronologías exactas en el proceso.

En todo caso, la tradición en San Pedro es muy vieja. Sacando cuentas

por generaciones, según cálculos basados en los de nuestros informantes, es sólo posible establecer una antigüedad, relativamente controlada, de ciento cincuenta años en la existencia de estos bailes sampedrinos. Una nítida prolongación hacia un más alejado pretérito es imposible precisar por falta de documentación. Los actuales cultores la suplen con la fantasía y su inocente y encantadora ignorancia; aseguran que todo procede del siglo xv (sic), pero esto después que sus libaciones con chicha de algarrobo han sido abundantes...

El otro conjunto de Sólor, que actúa en combinación mímica complementaria y casi simultánea con el anterior, tiene su sede en la misma casona descrita. Está compuesto por elementos que representan exclusivamente entidades abstractas de la tradición cristiana. En total son siempre cinco personas: dos adultos, dos niños pequeños y el Niño Mayor, que esta vez ejecuta en guitarra.

De los cuatro participantes con papeles de movimiento, los de los adultos se denominan "Pedro y Pablo", nombre con que se designa también a todo el grupo. La extraterrenalidad de estas entidades se manifiesta en las grandes y pesadas alas de pluma que integran su indumentaria. Así parecen unos burdos ángeles. O más propiamente, unos "Achaches" de la mitología regional. El traje de los niños es bastante simple. Aunque más adelante se describirán las tenidas, conviene adelantar por ahora que todos los personajes portan espadas, pues esto tiene importancia para la comprensión del desarrollo de su música. La simbología de ella resulta todavía más fácil de interpretar en este grupo, que se distingue por su belicosidad. Como se ha dicho, los alados personajes muestran el constante propósito de defender al Santo Patrono, a manera de entidades celestiales en lucha contra un presunto enemigo. A menos que sea este siempre el toro amenazante, bien pudo ser originalmente otro, más incierto e invisible, que hoy ya no está incluido entre los personajes en acción. Acaso lo estuvo antes, de acuerdo con una vieja tradición extinguida o simplificada. Pues al grupo no sólo se le llama de "Pedro y Pablo". También la designan como baile "del turco". Y esta tradición ¿no podría ser aquella tan de España, habitual en sus actos y espectáculos, que se refiere a la lucha entre cristianos e infieles, sean éstos llamados "moros" o "turcos"? En toda Hispano-América, y por cierto en Chile, hay constantes vestigios de ella.

De aceptarse tan tentadora interpretación, tendríamos otro nuevo y poderoso argumento en apoyo de la idea de un entronque muy directo con lo español en estas manifestaciones folklóricas de San Pedro.

La actuación de este grupo se basa en bruscos y ágiles movimientos, para animar una pantomina donde no es posible concebir muy organizados pasos de danza.

Por último, nos ocuparemos del conjunto gemelo del anterior, procedente de Séquitor y llamado "baile del negro". Los dilemas surgidos anteriormente se agudizan aquí debido al carácter abstracto y estilizado de su composición,

aunque los personajes caracterizados son todos humanos. Parece imposible, en efecto, establecer cualquier nexo entre estos heterogéneos personajes y deducir una relativamente clara simbología total. Se diría que ya no persiste ninguna, o que si alguna hubo, el tiempo ha hecho estrago en ella.

Veamos su estructura; siempre cinco integrantes, entre ellos una mujer, que ya citamos como excepcional. Se le denomina "Margarita". Los tres papeles masculinos son: "Dieciocho", "Agosto" y "Franciscano" (el Negro). Además, el infaltable "Niño Mayor", que es aquí también un guitarrista.

Sobre el significado individual de tan extravagantes y enigmáticos nombres, y acerca de alguna mínima correlación entre todos, tampoco fue posible obtener de los mismos participantes la menor aclaración.

En líneas generales, este "baile del negro" de Séquitor, indudablemente tradicional, hace "juego" con el correspondiente "baile del toro" de más moderna versión, que ya citamos. En esta forma, el par de conjuntos resultan ser, en su mímica y en su tipo, una perfecta réplica de la combinación similar de Sólor. Y es muy curioso, además de útil, este notable paralelismo y equilibrio con que ambas poblaciones aportan elementos a las fiestas de San Pedro de Atacama. Es posible que esto llegue a generar algún tipo de rivalidad entre ellos, aunque no lo hemos advertido.

La actuación misma del "baile del negro", será considerada más adelante.

#### *Tipo B. Grupo de los CATIMBANOS.*

Esporádicamente solían llegarnos referencias sobre los CATIMBAOS, vocablo de etimología indígena con que antaño se designaba en Chile a unos extraños personajes participantes en algunas festividades religiosas, especialmente en la de Corpus Christi.

Ya parecían definitivamente desaparecidos de nuestro panorama folklórico. Pero en las celebraciones de San Pedro de Atacama descubrimos inesperadamente a un curiosísimo grupo, cuyas características generales lo señalan como una desconocida supervivencia —o en último caso un renacimiento— de aquellos pretéritos figurantes.

Aquí se les llama CATIMBANOS. Ya tanta analogía en el nombre no puede evitar que los consideremos simplemente una deformación local del vocablo genérico. Acerca de éste extractaremos algunos párrafos, con opiniones de eminentes estudiosos que son continuamente citados sobre este punto. Veamos por ejemplo lo que dice el Dr. Rodolfo Lenz ("Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas". Imp. Cervantes. Santiago, 1904).

"Catimbao". Individuo que con traje fantástico, con adornos exagerados, charros, de muchos colores vivos, espejitos, lentejuelas, algunos con máscaras lanudas y cuernos, acompaña procesiones como la de Corpus Christi, la fiesta de la Virgen de Andacollo, la Cruz de Mayo o el Pelicano de Quillota y otras, ejecutando bailes especiales al son de la música monótona de

los pífanos (de ahí el sinónimo de *pifaneros*). Cualquier persona de apariencia ridícula y que hace ademanes grotescos. Etimología; probablemente es de origen quichua, del verbo (Mindenhof 230) *Ratimuy*, seguir uno que había quedado atrás, que podría también analizarse "volver a seguir hacia alguna parte". Tal vez los individuos mismos se han llamado primitivamente *catimbos* (el séquito), de ahí el que se les parece se denominaría *catimbado*. Pero no es imposible que la voz se haya oído primitivamente a los negros y sea de origen africano. Beaurepaire cita; *catimbau* m. cachimbo pequeño. *Velho* (homen ridículo), de Moras, "Diccionario de la lengua".

Hasta aquí el Dr. Lenz. Continuamos con párrafos extraídos de la traducción que don José Toribio Medina hizo de las "Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile" (1921-1923) de que fue autor Ricardo Longeville Vowell. Allí se lee lo siguiente:

"En la fiesta de Corpus Christi tiene lugar en todas las ciudades de Chile una procesión de aspecto mucho más alegre y, al parecer, de muy remoto origen. La forma una clase de individuos llamados *catimbados*, que se visten con trajes como de una máscara fantástica. Algunos de ellos representan indios en su traje antiguo. Otros se visten a imitación de los catalanes, con calzones blancos ajustados y medias de seda; camisas blancas finas, con mangas muy anchas cubiertas con colgajos de cintas, collares y pedazos de espejos" . . .

Termina esta descripción diciendo:

"Los *catimbados* son todos jóvenes criollos, buenos mozos, y van con sus caras pintadas de rojo y llevando en las manos pañuelos blancos perfumados".

Después de tan lejanos y útiles antecedentes, volvamos a los "catimbanos" de San Pedro de Atacama. Constataremos entonces como el tiempo y la situación geográfica han influido para que, dentro de las características generales del viejo prototipo, surja este moderno grupo tan especial, con detalles muy propios de adaptación al medio y a la época. Acaso sea ya el único y último existente de esta clase en Chile.

Sin embargo, no debe considerársele exclusivo de la vieja Villa de San Pedro y sus poblados más próximos, como es el caso en los otros grupos. Tiene más bien una dispersión zonal, especialmente en puntos de alta cordillera, tales como Toconao, Peine y Calama. Precisamente de esta última localidad procede el conjunto que actúa en San Pedro, aunque se nos asegura que sus componentes son sampedrinos y, por ende, sólo a medias forasteros.

Así, los "catimbanos" no adscritos exclusivamente a la celebración del Apóstol en su Villa, con relativo intercambio y circulación por la zona, se les encuentra participando en otras festividades religiosas; aquella de Peine, por ejemplo, en honor a San Roque, Santo Patrono de este alto y aislado caserío. Pero en este caso se trata de otras ramas de este mismo tipo general, al que hemos propuesto clasificar como segundo en el panorama total

de los bailes presentes en las fiestas de San Pedro de Atacama. Ya observamos que entre sus características propias se distingue especialmente una composición plural, variable en el número de participantes. Este es siempre mayor que el pequeño, fijo y constante, del otro tipo ya descrito.

Por lo general, este número alcanza aproximadamente a dieciocho o veinte bailarines. A tan flexible pluralidad de los elementos que componen lo que podría llamarse *coro*, hay que agregar ciertos *solos* más individualizados. Algunos lo son por necesidades exclusivamente musicales, algo variables en todo caso, según que la actuación se verifique fuera o dentro del templo. En el interior del mismo se reduce al instrumentista único, también denominado "Niño Mayor". Se agrega circunstancialmente al grupo para acompañar en acordeón las sencillas canciones de salutación al Santo en las vísperas de su fiesta. Esto ya resulta excepcional y con más recursos musicales, en comparación con lo observado en el otro tipo de conjuntos.

Fuera del templo y durante la procesión, al organizarse coreográficamente, los "catimbanos" no usan flauta, detalle digno de ser enfatizado. El resto de los que actúan forman el coro, o masa de individuos "de fila" sin una función determinada; simple multiplicación del bailarín dentro de una organización eminentemente coreográfica del conjunto. Pues ya no hay papeles precisos para expresar simbologías mediante una pantomina. Esto constituye el distintivo principal de este grupo, como ya también lo anotamos. Sus integrantes realmente danzan. Hay pasos, figuras, giros, "mudanzas" y diversas distribuciones espaciales, que la multiplicidad de bailarines permite configurar.

En este aspecto, la comparsa de los "catimbanos" admite cierta comparación con algunas que realizan bailes rituales en diversos santuarios del Norte Grande, aunque guardando siempre su fisionomía muy propia.

#### *Vestimentas.*

La indumentaria de los grupos que actúan en San Pedro constituye uno de los aspectos de mayor interés y atracción dentro del complejo de sus rituales folklóricos danzados, pero sin ostentar la variedad, exhuberancia y riqueza de material o confección que suelen mostrarnos otros bailes nortinos. Pero en relación con la atmósfera de austeridad y rudeza que se respira en esta Villa, resultan siempre fantásticos y coloridos.

En líneas generales, las vestimentas son reflejo del carácter de los dos grandes tipos de conjuntos que aquí hemos distinguido. Así, en el que denominamos tipo *A* o *mimético* (con subgrupos a y b), aquella diversidad de personajes en la exteriorización de símbolos impone una mayor heterogeneidad de indumentarias. Casi podríamos llamarlas *disfraces*, desde el momento que algunos de los participantes se deshumanizan para identificarse con otras entidades.

Pero en todo este tipo *A* hay algo en común respecto a las vestimentas. Todas las de los "Niños Mayores" (instrumentistas) son siempre las mismas:

el corriente y sencillo traje del campesino regional. Esta falta de vestimenta especial provoca una inexplicable y apagado contraste con el resto de sus compañeros de grupo.

Veamos ahora las diversificaciones.

En el conjunto que comprende a los personajes llamados Pedro y Pablo (de Sólór), éstos muestran una tenida idéntica; vestón corriente pero con pantalones de fantasía, confeccionados con telas delgadas de colores claros. A los lados llevan grandes franjas más oscuras. Van embutidos en grandes botas negras de caña alta, tipo militar. No menos militar, e impuesto por el papel defensivo desempeñado ante el Santo, es el sable descomunal que cada uno lleva embutido en una vaina, al lado izquierdo. Son viejísimos y burdos modelos, acaso deshechos de algunos regimientos. Como estos personajes constituyen más bien un grado intermedio entre ángeles, cristianos y "achaches" atacameños, según se ha dicho, lo más característico de sus disfraces son las inmensas y pesadas alas de plumas auténticas que sujetan en los hombros. No sobresalen mucho sobre ellos pero llegan hasta la cintura. Es de admirar la resistencia que tienen estos heroicos figurantes para soportarlas, en medio del fuerte y seco calor de San Pedro, que domina precisamente en la hora de sus agitadas evoluciones.

La indumentaria de estos verdaderos *ángeles militantes* se completa con un bonete o cucurucho pintado con franjas tricolores y terminado en punta adornado con cintas, colgajos y un pequeño espejo frontal. Pero llevan un agregado más interesante: idealizadas máscaras, algo muy del gusto de las culturas nor-andinas. Están hechas con trozos de viejos sombreros, de tono bastante blanquecino y con enormes cejas. Sus ralas barbas están confeccionadas con pelos de la cola y de la barba de chivatos.

Los dos pequeños niños que integran este conjunto visten también un modesto traje común, de pantalón largo, con cucurucho similar al de los mayores y espadas de madera, casi de juguete. La función de estos pequeños no nos pareció muy clara. Podría ser la de un adelantado adiestramiento para actuaciones futuras.

En el subgrupo con características de animales se ha puesto a prueba el ingenio de estas gentes, con soluciones de encantador buen gusto y sencillez. La figura del toro, por ejemplo, se estiliza mediante una liviana armazón hecha de listones de madera; especie de cajón estrecho y alargado, convexo en su parte superior. Se le agrega una cabeza desproporcionadamente pequeña, labrada de madera, forrada en auténtica piel de ese animal y provista de cachos.

Ese armazón se reviste totalmente de un género oscuro. Sobre ella van cosidos pequeños trozos de otro más blanco para simular las manchas de la piel del toro. Este permite ocultar bastante bien las piernas del participante que se introduce en el armazón, desde donde puede mirar a través de un

triángulo abierto bajo la cabeza. Una cola completa esta figura, que resulta simpáticamente cómica al agitarse en la pantomina.

La solución para los *caballitos* del otro conjunto complementario es igualmente llena de gracia e ingenio. Aunque es dispositivamente diversa, por razones *técnicas*, de aquella adoptada universalmente en juguetes infantiles, nos produce una evocación de aquellos. Pues aquí, propiamente, *no se cabalga* sobre un caballito de palo. La experiencia debió demostrar que el bailarín no podía moverse holgadamente en tal forma. La solución fue introducirlo en una rodela de madera, cómoda y movediza, sujeta a la altura del estómago por dos cuerdas pendientes de los hombros. Al frente de esta rodela va adherida una cabecita de caballo, tallada en madera y elegantemente erguida. Hacia abajo, colgando como una túnica circundante que llega hasta los tobillos, va agregada una tela oscura. Para disimular este dispositivo el *cabalgante* lleva poncho, del cual surge la cabecita del caballo. Completa su tenida un pequeño sombrero, bajo y redondo. Su mano izquierda sostiene unas cortas riendas. En su izquierda lleva una campanilla que agita para animar la acción.

A este grupo pertenece también el "dueño" del toro: aquel personaje denominado San Juan, aunque su papel sea bastante rudo. Esto lo delata el largo lazo enrollado que porta como accesorio. Su disfraz se parece al de Pedro y Pablo, aunque no tiene alas y su máscara carece de barbas. Cubre su cabeza con una especie de corona de la que pende un colgajo.

Examinando ahora como visten los grupos de Séquitur, recordemos que aquel correspondiente al toro y los caballitos es más moderno y de un gusto muy dudoso en algunos aspectos. Sobre todo en el del cambio de significado de la pantomina y en el de la actuación individual del encargado de rendir al toro. Como éste ya no es el andino y tradicional "San Juan" del conjunto análogo de Sólor, sino una burda parodia del torero español moderno, todo se refleja en la vestimenta. Pero ésta es mucho más absurda por ser una imitación a medias, pobre e incongruente, de un "traje de luces", que en esta versión atacameña incluye también boina, pantalones cortos ridículamente bajos, alpargatas... y otros detalles tan desafortunados como el trastrueque de la funcional simbología primitiva.

La exterior "españolera" se complementa con el uso de colores amarillo y rojo, y el agregado de una capa para realizar la "faena", como anteriormente observamos.

Los dispositivos de los caballitos y el toro son semejantes a los de Sólor. También el número de piezas esenciales con que los cabalgantes disimulan las estructuras interiores. Sólo que todas las telas usadas son flamantes, de mayor brillo y color. Es menos larga la especie de amplia falda que circunda la rodela donde se introduce el figurante. Unas vistosas capas bien cerradas sustituyen al poncho. El sombrero es más alón y achatado. Nuevamente tocamos lo inobjetablemente tradicional al describir las vestimentas del otro grupo de Séquitur, el llamado "del negro". Pero son tan heterogéneas como la composición del conjunto mismo.



Lo preside el personaje llamado "dieciocho", al que se supone investido de mucho poder. Por eso lleva una especie de bastón de mando envuelto en una cinta multicolor que culmina en un haz de plumas. El resto de su tenuta es bastante fantástica y compleja: chaqueta y pantalón oscuros y corrientes. Este último cae más abajo de la rodilla, terminando en un vuelo ancho, de género más claro, que casi oculta sus gruesas botas y bastante sus polainas. Usa espuelas; caso único entre todos los atuendos usados en los bailes sanpedrinos. Lleva, además, una amplia capa de tono claro, un gran pañuelo anudado al cuello que cae sobre el pecho, y un pequeño gorro cónico que adorna una gran pluma.

Su máscara es la más terrorífica de las que por aquí se usan.

Otros dos personajes; "franciscano" y "dieciocho" visten sin mucha diferencia entre sí. Por lo demás, desempeñan un mismo papel, que recuerda al de "Pedro y Pablo" del grupo gemelo de Sólor. También sus vestimentas guardan cierta relación con las de éstos. El detalle común son las alas de "achache" y los viejos sables largos, pero sus pantalones son más bien bombachos. Van embudidos en polainas tan oscuras como sus botas. Las telas del pantalón y blusa son delgadas y de fantasía. Se cubren con un bonete bicolor y achatado, provisto de borla. Sus máscaras llevan muy discretas barbas.

Contrastando con tanto rudo traje masculino, el muy delicado de "Margarita" enfatiza aún más la excepcional aparición de este personaje, único a cargo de mujer en todo el panorama folklórico-religioso de San Pedro, como se ha observado.

Viste en forma muy simple y no muy original: casi una libre versión de lo gitano-español. La falda es de tres vuelos, con vivos más claros bordeando cada uno de ellos. Complementan: un fino chal con flecos, una adornada diadema en la cabeza, medias y zapatos blancos.

Es el único personaje que no lleva máscara, tal vez para mostrar el rostro de la agraciada joven que siempre se elige para representarlo.

En el grupo de tipo *B*, sólo representado por los "catimbanos", la descripción de las vestimentas se simplifica porque éstas son sencillas y reproducidas en serie, como corresponde a un conjunto plural, sin la individualización de personajes, que es la causante de diversidades en vestuarios. Sin embargo, ya observamos que este tipo tiene una relativa dispersión zonal dentro del Departamento del Loa y sectores inmediatos. Esto ha influido directamente en el ropaje, que no es absolutamente uniforme en todos los grupos de este tipo *B*; obedece más bien a preferencias o posibilidades muy locales, aunque sin alejarse del patrón común.

Nuestro contacto más directo en esta investigación fue con el conjunto de "catimbanos" de Calama, presente en las festividades de San Pedro. Y esto nos conduce a dar preeminencia a la descripción de sus vestimentas.

Comenzamos por expresar que nos parecen excepcionalmente cuidadosas y aún flamantes, de confección urbana. Más que tradicionales, semejan una estilización y remodelación actual de más antiguos diseños, en corresponden-

cia con lo "moderno" del grupo y la juventud de sus miembros (muchos de ellos niños y adolescentes). Por esta razón podrían ser sólo tenidas como circunstanciales y transitorias. Para cubrirse utilizan un gorro de paño celeste, plano en su parte superior, con terminaciones en pliegues anudados atrás, en un punto convergente que remacha un pequeño espejo. Este gorro está muy ajustado sobre un paño de color, también celeste, que cubre directamente la cabeza; cae sobre la espalda cubriendo los hombros y llega hasta algo más abajo de la cintura. Es una especie de manto cortado horizontalmente en su extremo inferior. A los lados, sobre la espalda, van como ornamento dos grandes círculos oscuros, simétricamente aplicados cerca de los hombros.

Bajo este manto, algo visible sólo adelante, se oculta una camisa de tono claro, como prenda indispensable y corriente sin función ornamental.

El conjunto de esta parte del traje recuerda vagamente al de los "danzantes" de Andacollo. Pero en los "catimbanos" encontramos el importante agregado de las máscaras, aquellas tan genéricas de que nos hablan las descripciones de los pretéritos "catimbanos", y muy ancestral atuendo de todos los tipos y grupos que bailan aquí ante el Apóstol. Las máscaras en este caso son blanquecinas, sin barbas y de rasgos inexpresivos. Quedan totalmente embutidas dentro de los pliegues del gorro y del manto, formando una impresionante unidad. El pantalón es recto y regular, de tela delgada más oscura. Zapatos corrientes, rebajados.

Frente a esta tenida cuidadosa, casi fina y rigurosamente uniforme, pues la llevan hasta los "*Niños mayores*" del grupo, contrasta aquella de esos "catimbanos" existentes en algunos pequeños y apartados caseríos de la zona a que hicimos referencia. En tal aspecto puede apreciarse su directa y funcional autenticidad, su incommovible mantención de tradiciones. Por esto resulta, incluso, más interesante la ruda pero digna simplicidad de sus ropajes polvorientos, la pobreza e improvisación rural de las confecciones, hechas de acuerdo con disponibilidades personales y momentáneas de los elementos que utilizan. Y, precisamente, por esta falta de elementos, tienden a disminuir los detalles de fantasía y a aumentar los del traje corriente.

En general, sus vestimentas se confunden un poco con las más tradicionales de Pedro y Pablo ya descritas. Mejor dicho, parecen una combinación de ellas. Esto se advierte especialmente en el aspecto que presentan dos personajes agregados que, en una forma ordenada del conjunto, van en calidad de escoltas; ambos llevan alas con plumas y lazos enrollados. Dentro del grupo el resultado es una falta de estrictez y uniformidad en los detalles. También en el colorido.

De todas formas, hay algunos precisos e infaltables. Entre ellos: los cucuruchos puntiagudos, las máscaras y el chaleco sobre una camisa corriente con corbata(!). Están totalmente descartadas capas y mantos. Los pantalones son siempre bombachos y con franjas laterales, pero de gran variedad de color y calidad. Los llevan embutidos en medias gruesas o polainas, pues en esto tampoco hay norma fija.

Los componentes del grupo son variables en número, habitualmente algo reducido. Su distribución en dos filas, con un *niño mayor* frente a cada una (guitarrero y tamborero) acusa un fundamental parentesco con el tipo general. En cuanto variantes del mismo, hemos estimado necesario aprovechar la oportunidad para su descripción marginal, pues aunque (por lo menos en la actualidad) esta clase de *catimbanos* no aparecen en las festividades anuales de San Pedro de Atacama, puede ser de interés el alcance.

Por último, como importante observación válida para todo el *grupo* que allí se presenta, cabe mencionar una antigua costumbre que el Padre Le Paige ha hecho cumplir escrupulosamente. Según ella, *todo* participante que actúe en el interior del templo, antes de entrar en él y por respeto al recinto, debe despojarse de sus máscaras, gorros y bonetes. Sólo pueden conservarse los paños ajustados con que van cubiertas las cabezas; caso de los *catimbanos* por ejemplo. Obviamente, también se excluyen las rudas exclamaciones y los gritos.

Nada impide allí, en cambio, el despliegue de danzas mímicas, con sus correspondientes *acompañamientos musicales*. Se realizan directamente frente al altar (mejor dicho delante del anda, ya preparada y adornada) que ocupa el Santo Patrono, a la derecha de la nave central. Es entonces cuando más legítimamente aparecen como un ritual folklórico danzado en toda su sencilla belleza. En este aspecto, la Villa de San Pedro, aunque llamada de Atacama, se integra profundamente al espíritu que predomina en todo el que hemos clasificado como primer sector en el panorama de las danzas rituales nortinas. Nos referimos a la zona que comprende las provincias de Tarapacá y Antofagasta, donde es más común que estos bailes se realicen en el interior de los templos. Desde la provincia de Atacama al Sur esto es excepcional. No es *permitido*, por ejemplo, en las iglesias de San Fernando, (Copiapó), Andacollo y Sotaquí.

#### *Los elementos musicales.*

Entre los componentes del *complejo especial de ritual danzado* que estamos estudiando en San Pedro de Atacama vamos a enfrentarnos ya con aquellos que deben clasificarse como intrínseca y directamente musicales: escalas, modos, melodías, formas, organografía, etc., que son de especial interés en un trabajo de carácter musicológico como el presente. Sin embargo, como lo hemos observado antes, en el fenómeno global de las danzas rituales tales elementos de la música van resultando cada vez menos acusados y subordinados a otros, a medida que avanzamos hacia el Sur y abandonamos la provincia de Tarapacá, que es donde adquieren su mayor riqueza y espléndido colorido. En cuanto al elemento literario, ligado tan indisolublemente a lo musical (textos de las melodías), en todo caso sólo ha de recobrar inusitada importancia en el tercer sector (provincias de Aconcagua y Valparaíso).

Y las debilidades en los aspectos texto y música ya comienzan a percibirse en las danzas rituales de San Pedro de Atacama.

Sin embargo, hay algo que en todas partes es siempre el centro del complejo; los bailes mismos (y en esta Villa, además, la pantomina). Constituyen, obviamente, la médula y razón de ser de todos los actos ceremoniales. Arrojan con todo por su potencialidad, colorismo y espectacularidad visual.

Desarrolladas bajo el impulso rítmico de instrumentos animadores y regidas por una organización coreográfica (en San Pedro sólo en parte), estas danzas caen también dentro del campo de la música, compensando con su importancia la mayor simplicidad de los otros elementos de aquella que no se destacan en primer plano.

Y es lo que precisamente ocurre en el caso que estudiamos. Y lo es en forma tal, que en realidad sólo algunos complementos con mayor detalle serán ahora agregados sobre este punto en el presente acápite, ya que en otros anteriores ha sido indispensable adelantar algunas descripciones de este factor, que pugna por hacerse siempre presente.

De todas formas, aquellos otros sobrios elementos musicales ofrecen facetas de interés que analizaremos en el orden siguiente:

### *Organografía.*

Llama la atención el hecho de que por lo menos tres de los más típicos instrumentos regionales no sean utilizados en las actuaciones rituales danzadas de San Pedro. Pues esta Villa, como vimos, es precisamente el gran centro de tradiciones de un vasto sector que comprende, entre otros pueblos, a Toconao, Peine y Socaire. Y en todos éstos se ha practicado la ejecución de esos rudos y casi legendarios instrumentos como el *Clarín*, el *cuerno o Pututo* y las *Campanillas compuestas* (Cencerros); los dos primeros aerófonos, e idiófono el tercero. Es posible que en tiempos pretéritos se hayan también usado en estos bailes rituales, siempre más urbanos que los rurales y primitivos de fiestas como las denominadas *Talatur y enfloramiento de animales*, etc. En ellas, por tradición atacameña, dichos instrumentos tuvieron bastante participación.

Es cierto que hoy, hasta en el caso de dichas festividades *semipaganas*, el uso de esos elementos organográficos va desapareciendo. Esto pudo haber repercutido en las festividades mismas de San Pedro. Pero estas son simples conjeturas.

De todas maneras, nada ha podido vencer la vital vigencia del tambor o Caja de doble parche. En sus diversos modelos este membranófono tipo es utilizado en toda la región y para toda circunstancia.

Fuera de éste —y como era de esperarlo en tierras del Norte Grande chileno— le siguen en importancia organográfica los instrumentos de viento. Y es así como en toda esta gran zona, la flauta fue el aerófono por excelencia entre los antiguos atacameños, como lo demostró una iniciada investigación

marginal que realizamos gracias a la inapreciable y técnica colaboración del Padre Le Paige. El nos permitió fotografiar, y luego nos clasificó, las piezas de una serie de aerófonos que había recogido para su Museo (flautas, ocarinas, etc.), algunas pertenecientes a un muy remoto pasado arqueológico de la región<sup>1</sup>.

Sin embargo, es un solo tipo de flauta el que hoy emplean los grupos presentes en las fiestas rituales de San Pedro. Y sólo dos de esos grupos, los del *baile del toro*, tanto de Sólor como de Séquitor, cuyos instrumentistas (los tan citados *Niños Mayores*) junto con el tambor tocan simultáneamente esa flauta. Esta no es otra que un *Pinkillo* (aerófono con canal de insuflación), pero de un tamaño más grande que el corriente; cerca de 45 cm. de largo. Además, debe reunir ciertas condiciones especiales, impuestas por la doble tarea a cargo de un sólo ejecutante. Primeramente se le elige entre varios ejemplares, para utilizar aquel más curvo. Esto facilita su manejo, dada la pequeña inclinación de la cabeza a que obliga una especial atención en el uso simultáneo de tambor y pinkillo. Y éste debe ser *preparado* para que se adapte a tal circunstancia. Pues ya se lleva la Caja colgando del hombro derecho con una cuerda muy firme. Luego se maneja la baqueta con la mano izquierda, quedando sólo libre la derecha para accionar la flauta. Y como se destina el pulgar y el índice para asir el instrumento, los otros tres dedos pueden únicamente actuar en la ejecución, con muy sencillas digitaciones. Para esto es sólo necesaria la utilización de tres de los seis orificios delanteros que posee normalmente el pinkillo. La experiencia demostró que los adecuados eran los más cercanos al extremo inferior. De este modo, la *preparación* del instrumento consiste en obturar los otros tres orificios con una tela fuertemente enrollada en varias vueltas.

Esta limitación influye naturalmente en el registro del aerófono, que sufre así una reducción sonora, afectando a factores musicales más importantes, tales como el ámbito y tipo de melodías que allí pueden obtenerse. Es un caso preciso de subordinación musical a posibilidades mecánicas. Los sencillos e insistentes diseños melódicos emitidos serán objeto de un análisis posterior.

Por cierto que el membranófono utilizado en combinación simultánea sólo cumple una modesta función rítmica. Su tamaño es regular, con cerca de 50 cm. de diámetro. La caja se fabrica habitualmente con madera de álamo, y ambos parches son piel de cordero.

Un curioso aditamento son las pequeñas campanillas que los *cabalgantes* de los caballitos llevan en su mano derecha. Las agitan constante y rítmicamente durante sus evoluciones, con una pulsación coincidente con la del tambor. Por desempeñar esta función y agregar al conjunto instrumental el

<sup>1</sup> Será la base de un estudio especial: "Organografía arqueológica e histórica de Chile" que en breve procuraremos intentar como capítulo de un trabajo mayor. Contendrá, en general, cuanta pieza de importancia encontremos en museos o en poder de particulares, incluyendo fotografías y expertización musical, más la colaboración de especialistas en el aspecto puramente arqueológico.

especial colorido o timbre de su cristalina sonoridad, citamos aquí estas campanillas. Pues resultan semi-organográficas, y más bien evocadoras de los cencerros rurales, al usarse con intención de dar más propiedad a la acción mímica de los caballitos. Podría también intentarse la suposición de que fuesen una estilizada substitución del juego de campanitas sin badajo, ya citado entre los elementos organográficos regionales.

Otro aerófono que hemos visto usarse limitadamente durante las festividades que nos ocupan, es el moderno *acordeón*, bastante "folklorizado" ya en Chile. No desdeñan valerse de él los *catimbanos*. Pero sólo ellos, y únicamente en el interior del templo, para acompañar sus cantos, a cargo de un solo ejecutante. En la actuación al aire libre, durante el desarrollo de sus danzas, hemos dicho que este grupo se divide en dos hileras, con un ejecutante como puntero de cada una. En tal caso, uno de ellos sirve del tambor, ejecutando en la forma habitual. Es algo más pequeño que el anteriormente descrito, pero sus formas, construcción y materiales son los mismos. El otro puntero o *niño mayor* es un guitarrista.

Podría decirse que, en realidad, la Guitarra es el cordófono que tiene mayor utilización en la zona, aunque no de manera predominante. Su tipo es el universal de seis cuerdas y su afinación no presenta particularidades especiales. Su función es más rítmica que melódica, predominando el punteado en la ejecución.

Además de los *catimbanos*, ya hemos observado que la guitarra es el instrumento preferido por los grupos en que no intervienen idealizaciones de torito y caballos, es decir: el de *Pedro y Pablo* de Sólor y el del *Negro de Séquitor*. También aquí la animación rítmica para los movimientos de pantomina constituye la función principal de este cordófono.

### *Análisis de estructuras musicales.*

Como consecuencia de lo expresado, es fácil imaginar que los materiales intrínsecamente musicales recogidos en las festividades folklórico-rituales de San Pedro de Atacama no son muy abundantes. Salvo posibles complementaciones futuras, podríamos arriesgarnos a suponer que lo que grabamos es lo único posible de obtener hoy día allí, con caracteres de plena vigencia.

Todo ese material se reduce a los tres tipos distintos de "música", motivo del breve análisis que sigue. En el curso de éste se detallarán las características de elementos y estructuras que encontremos en cada caso, pues son muy heterogéneos los distintos trozos que personalmente hemos recogido, transcrito de las grabaciones y anotado en pautas y esquemas.

Con todo, se podría previamente formular algunas observaciones de carácter general basadas en su estudio. Podrían condensarse así: extrema simplicidad melódica y rítmica (esta última con excepción de la *danza del negro*), armonía (expresa o subyacente) restringida casi sólo a dos funciones principales (Tónica y Dominante) sin modulaciones, formas de opuesta es-

estructura: o muy cuadrada o muy fluida, movimientos coreográficos —cuando los hay— basados en las *mutaciones*, y textos muy sencillos, esto último sólo en el caso de los *catimbanos*.

Acaso lo más importante de puntualizar es lo referente a la organización tonal. Sabemos que en el Norte Grande en general, es muy notorio el *predominio* del Modo menor y de las escalas pentáfonas menores, aunque tal característica está lejos de ser exclusiva. Pues bien, en ninguno de los trozos melódicos recogidos *encontramos un sólo caso de modo menor de escalas pentáfonas*. Esto es digno de ser bastante enfatizado.

Es así que, aparte del carácter general de esta música, tan íntima y regional que no se presta a su difusión nacional como ocurre en los expresivos y brillantes cantares de los santuarios de Tarapacá, nos parece surgida de fuentes muy especiales y aisladas, sin conexiones con otras del Norte Grande. Al respecto, ya nos hemos referido a la directa influencia española producida en un medio étnico y geográfico que ya por sí constituía cierta unidad con caracteres propios, la llamada *cultura atacameña*. Pero de ésta, desafortunadamente, no han quedado otros vestigios musicales que algunas piezas de "organografía arqueológica".

A continuación va el detalle analítico de los trozos en referencia.

#### I. (a y b). *Aires para flauta sola, tambor y campanilla.*

Son los más interesantes por su ingenio, casi primitivo carácter y su marcado sello de tradicionalidad. Además, son los que de mayor información musical nos proveen, por su relativa extensión y por ser doble la versión que recogimos.

Ya nos hemos referido a la particularidad de su ejecución simultánea por el *niño mayor* de los conjuntos con torito y caballos estilizados, para acompañar sus pantominas. Y así como éstas son bastante libres en su desarrollo, lo es también la estructura melódica y formal de esta música tan difícil de reducir a una fórmula clara e imposible para anotar en una escritura sistematizada. Por tal razón, las melodías aparecerán escritas "de corrido" en las pautas, sin intento de provocar gráficamente correspondencias morfológicas, de acuerdo con una disposición que hemos preconizado.

Disponemos de dos versiones distintas, diferentes pero similares y relacionadas: la del conjunto de Sólor y la de Séquitor. No es fácil asegurar cual fue la original, o por lo menos la más antigua. Es posible, incluso, que si la diferenciación no está basada en la tradición de cada uno de estos grupos lugareños, la causa de ello sea sólo ocasional y práctica: diverso grado de destreza de cada uno de los actuales ejecutantes. Tal contingencia se presenta a menudo en la música folklórica.

En todo caso, ambos trozos tienen de común una extremada austeridad melódica que podría atribuirse, como se dijo, a la amputación del ámbito sonoro del instrumento. Acaso es esto lo que obligó a basar la estructura de

### AIRE

para Flauta sola, tambor y campanilla  
para acompañar una danza ritual (toro y caballo)  
en la fiesta patronal de San Pedro de Atacama  
(Provincia de Antofagasta)

Recolección de Jorge Urrutia B.  
en las festividades de 1985.

$\text{♩} = 110$

Flauta  
Tambor y campanilla

Tambor y campanilla: Símile, siempre dos corcheas por cada negra, hasta el fin.

RALLENTANDO

MOLTO MENO MOSSO

PIU MOSSO



**AIRE**

para Flauta sola, Tambor y Campanilla  
 usado como acompañamiento para el baile del loro y caballitos  
 por uno de los conjuntos que actúan en las festividades de San  
 Pedro de Atacama (Provincia de Antofagasta)

Recolección de JORGE URRUTIA B.  
 en las festividades de 1965

**J. 110**  
**FLAUTA**  
**TAMBOR Y CAMPANILLA**

*Tambor y Campanilla continúan acompañando durante todo el trazo con el mismo patrón rítmico: dos corcheas por negra*

la interválica horizontal en constantes repeticiones de algunas fórmulas. Pero esto podría no ser ajena a la posible influencia de una cultura primitiva, con las modificaciones y adaptaciones durante el proceso de aculturación.

Pues, en el fondo, no encontramos aquí un tipo de melodía expansiva que evolucione a través de nuevos diseños. Tampoco ninguno de los habitualmente canalizados en la cuadratura propia de las formas cerradas, con frases y períodos claramente acusados.

Se basa, simplemente, en el reiterado encadenamiento de unos mismos *motivos* bien diferenciados, casi todos de trayectoria melódica descendente. Entre ellos predomina como diseño el arpeggio del acorde de Tónica, único en el cual también se fundamenta su también pobrísima y estática armonía subyacente, por lo menos en uno de los trozos.

El encadenamiento de esos diseños melódicos se proyecta sobre la forma misma, cuya estructura general descansa en una libre agrupación de ellos, constituidos en unidades ordenadoras, todo con una flexibilidad que parece estar acomodada a la de las acciones mímicas, pues permite una interrupción en cualquier momento, tanto de la acción como de la música.

En el aspecto rítmico encontramos cierta fluidez dentro de la regularidad: predominio de un  $2/4$  como base, aunque con no pocas interpolaciones de un  $3/4$ , especialmente en la versión más variada (en La bemol). Esto influye poco en el resultado final, pues los elementos ritmizantes —tambor y campanillas— con su desproporcionado vigor en relación con la modesta melodía, animan el todo en la proporción ininterrumpida de dos corcheas por cada negra, cualquiera que sea la unidad de compás en que se produzca tal subdivisión.

Estos trozos, ambos en modo Mayor como se ha dicho, se diferencian ligeramente en un detalle, determinado indudablemente por la imprecisa construcción de las dos rudas flautas en que se interpretan y, por ende, de su tamaño. Así, uno está en La mayor y el otro en La bemol. Este último acusa una vaga división formal en tres secciones.

## II. *Ritmos de danzas y zapateos, acompañados de acordes y figuraciones de guitarra, sin melodía apreciable.*

Este tipo de música, esencialmente rítmico, la encontramos sólo en la actuación del grupo *del negro*, de Séquitor. El abigarrado conjunto tiene su mejor ocasión para hacer un homenaje danzado al Santo Patrono en la víspera del 29 de Junio, dentro de la iglesia. Allí, a la derecha del altar mayor, está la imagen de San Pedro ya en su anda engalanada. Frente a ella, a muy corta distancia se verifica este ritual, de purísima tradición folklórica, uniéndose al religioso que se traduce en velas encendidas, flores y oraciones.

Todo comienza con una especie de saludo íntimo o *toma de gracia*. Para ello cada participante del grupo toca respetuosamente las vestimentas de la imagen varias veces, a menudo con ambas manos cruzadas. Luego de unos

cortos preludios del guitarrista, comienza la danza, que esta vez puede calificarse de tal, como se ha dicho. Consiste exclusivamente en muy rudos y acentuados zapateos, de gran vivacidad y cierta variedad rítmica, pero siempre en un compás general de 3/4 que la guitarra acompañante marca con gran regularidad como pulsación básica. El ejecutante se vale de acordes y figuraciones, siempre en Modo Mayor y todo punteado. La resultante melódica es nula; apenas la alternación de unas pocas notas determinadas por la posición de los acordes.

II.- DANZA ANTE LA IMAGEN DEL SANTO, EN EL INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO, EJECUTADA POR EL GRUPO LLAMADO "DEL NEGRO" DE SEQUITOR.

1. FORMULAS RITMICAS PRINCIPALES (siempre  $J=152$ )

3/4 1. Guitarra sola

2. SIMULTANEIDAD DE GUITARRA Y ZAPATEOS

Guitarra

3/4

Zapateo

3. COMBINACION BIRITMICA ALCANZADA DENTRO DE LA UNIDAD DE DOS COMPASES DE LA GUITARRA

Guitarra

3/4

Zapateo

2/4

*molto marcato e acceler.*

La danza misma es de un tipo muy concentrado, debido tal vez al poco espacio disponible para su despliegue. Así, los desplazamientos son pocos, y los cuatro bailarines (los tres varones y la mujer) actúan independientemente, sin enlazarse, pero en muy precisa simultaneidad o combinación para marcar ruidosamente en el suelo los impactos del zapateo. Este se acentúa vigorosamente con el ruido de las espuelas que excepcionalmente lleva el "jefe", aquel personaje llamado "Dieciocho".

La danza se va animando hasta llegar a un punto en que, con gran habilidad e ímpetu, se llega a la producción de interesantes síncopas. En un momento dado, incluso, ellas dan la sensación de una biritmia, por pronunciados desplazamientos de la acentuación, provocando la simultaneidad de un 4/4 combinado con el invariable 3/4 del acompañamiento guitarrístico, en el transcurso de varios compases.

Como el elemento rítmico es el predominante, incluimos el bosquejo de algunas de las fórmulas del zapateo, expresado en una gráfica esquemática. En igual forma representaremos aisladamente las figuraciones principales de la guitarra, sin indicación de alturas.

Estas anotaciones son aproximadas, dada la fluidez y variedad de versiones que muestran estos elementos folklóricos, como es habitual.

### III. *Melodía cantada por los "Catimbanos", con acompañamiento de acordeón. Texto de la canción.*

El material de "música" que hemos obtenido de los catimbanos durante las festividades sampedrinas nos muestra los dos aspectos de su participación en aquella. Ya hemos adelantado bastante sobre el particular. Lo que sigue es sólo una rápida complementación.

Por una parte tenemos su actuación fuera del templo en plena culminación de los actos. Hemos dicho que es la más definidamente coreográfica de cuantas presenciemos. Por eso ampliamos aquí un poco más lo expresado sobre sus bailes, considerados ya como un aspecto de interés musicológico.

Comenzaremos por establecer que en los *catimbanos* prevalece el género de las *danzas abiertas o de expansión* y el subtipo de las *danzas de paso*. En realidad, sus evoluciones se extienden de manera que necesitan de un cierto espacio. Y lo tienen de sobra en el recinto destinado a los bailes, frente a la puerta principal de la iglesia, único sitio donde pueden desempeñarse cómodamente. Lo hacen en forma muy bien organizada a través de las sucesivas *mudanzas*, cuyo detalle es imposible dar en el espacio de que disponemos. En general, puede decirse que, como danzas *de paso*, no hay propiamente saltos o desplazamientos del suelo. Aunque proceden sin enlazarse y cada bailarín siempre va con las manos tomadas en la espalda, hay una relación por parejas, pues la organización en dos hileras iguales siempre enfrenta a un danzante con el correspondiente de la otra. Los movimientos más frecuentes consisten en giros completos, pasos hacia adelante y atrás, levantamiento sucesivo de las piernas, avances y repliegues en las filas, etc.

Fuera de la danza misma que monopoliza todo el interés, nuevamente hay poco que decir acerca de otros aspectos netamente musicales. El dominante compás de 2/4 es acentuado por los dos punteros-ejecutantes (los *niños mayores*), uno con el tambor y el otro con la guitarra.

### Canción de los "catimbanos"

para saludar al Santo Patrón  
en las festividades rituales de  
**San Pedro de Atacama**  
(Melodía posiblemente folklorizada o adoptada)  
("Muy buenas noches San Pedro")

Recolección de Jorge Urrutia B.  
en San Pedro de Atacama, 1965.

Acordeón solo  
(Introducción)

A.- a)

b) Canto

Muy

a)

bue-nas noches San Pe - dra, ya lle - gas tus ca - tim - ba - nos, muy ba - nos que

b)

te vie - nes a go - rar a ti Padre so - be - ra - no, que ra - no.

I  
Muy buenas noches San Pedro  
ya llegan tus catimbanos  
que te vienen a adorar  
a ti, Padre soberano.

II  
Ya llegan tus catimbanos  
y te pedimos clemencia  
te pedimos nos perdonas  
por nuestra larga ausencia.

III  
Ya llegó el día esperado  
de tanta dicha, y amor  
ante ti estamos postrados:  
échanos tu bendición.

IV  
Venimos como visitas  
siendo hijos de esta tierra;  
venimos desde Calama  
porque hoy celebras tu fiesta.

V  
Tus hijos se han alejado  
pero de ti no se olvidan;  
aunque los años pasaron  
este baile aún tiene vida.

VI  
Ya llegó este día Santo  
que tu pueblo ansioso espera  
porque tu eres el patrón  
y el protector de estas tierras.

VII  
Que bonito está San Pedro  
sentadito en su sillón  
y a todos los presentes  
nos echas tu bendición.

VIII  
Somos tus fieles devotos  
que vendremos siempre a ti  
con pena o con alegría  
ya ves que estamos aquí.

IX  
Que felices somos, Padre  
de haber llegado hasta aquí.  
Nos acoge bien tu pueblo,  
te vemos contento a ti.

Mucho menos interesante es lo que en materia de música arroja la presencia de los *Catimbanos* en su otra actuación, esta vez en la víspera de la fiesta central, dentro del templo. Sin embargo, técnica y musicalmente hablando, es lo más preciso y regular que en este aspecto hemos encontrado entre todas las manifestaciones de la festividad que estudiamos, aunque de sospechoso valor tradicional, de dudoso gusto y de una gran ingenuidad. Esta se manifiesta en todos los elementos del pequeño trozo de salutación al Santo a que se reduce tal participación. Lo entonan todos los miembros del grupo, sin ningún movimiento de danza, sólo acompañados por el acordeonista.

Su análisis es fácil por la regularidad de la estructura. La muy simple melodía parece más bien una reciente "folklorización" de algún canto infantil o popular europeo, posiblemente español. Su nítida forma cerrada se reduce a un sólo período binario, cuyas dos frases bien diseñadas son repetidas sin variantes. El Modo es invariablemente mayor y las funciones armónico-tonales se limitan a Tónica y Dominante.

Este canto tan estrófico y de corte tan cuadrado se adapta a cada una de las no menos simples cuartetas octosílabas del extenso texto. La importancia de éste reside en el hecho de ser el único elemento "literario" que aparece en medio de todas las manifestaciones folklórico-rituales de San Pedro. No es muy perfecto en la construcción de todas sus estrofas, y en su totalidad da la sensación de ser ocasional; sujeto a posibles nuevas versiones en años futuros de celebración.

Tanto al comienzo, como introducción, y luego después a manera de interludio entre el canto de las diversas cuartetas, el acordeonista ejecuta la misma melodía.

Al repetirla siempre introduce algunas pequeñas variantes de tipo ornamental, sin apartarse del rígido compás de 2/4. Es el predominante como unidad rítmica en esta zona y en la mayoría de las manifestaciones aquí estudiadas.

Terminamos este trabajo agregando ese texto completo.

Pero no sin antes evocar, una vez más, el recuerdo de las alucinantes festividades tan "verdaderas": ejemplo purísimo y no contaminado de un complejo musical folklórico, por milagro aún vigente en la encantadora y vieja Villa de San Pedro de Atacama. En ella, con su animación y colorido, interrumpen anualmente el sosiego de sus alturas. Estas luego se adormecen en el ritual permanente y tremendo, oficiado por la fuerza que las rige, aquello raro y precioso en nuestros días: el silencio.

\* \* \*

Como en el caso de otros numerosos estudios sobre música folklórica chilena, el autor del presente trabajo, contando con los auspicios del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, al cual ha pertenecido, realizó esta investigación durante las festividades en San Pedro en 1965, en forma unipersonal, directa y completa. Es decir, ha efectuado también la labor fotográfica, las transcripciones del material que grabó, las anotaciones en pautas y el respectivo análisis musicológico.

Sin embargo, con motivo de la publicación de este estudio —que forma parte de uno más vasto y completo sobre la materia ("Danzas rituales de Chile") le es sumamente grato dejar constancia de las facilidades obtenidas, en la fase de la recolección, de parte de algunas instituciones y personalidades que en la Zona Norte le facilitaron su labor. Entre ellas —y con la ma-

yor gratitud— estima un deber indispensable citar a la Universidad del Norte, de Antofagasta, y a algunos de sus organismos y personal.

En forma muy especial reconoce vivamente cuanto debe a la amistad y apoyo de Ingeborg Lindberg de Klohn, directora del museo antropológico de la citada Universidad, al Padre Le Paige, distinguido arqueólogo de San Pedro de Atacama y a las sencillas pero serias gentes de la región, guardadoras de efectivas tradiciones, que tanto le enseñaron.

#### BIBLIOGRAFIA

Hasta la fecha (1966) la Bibliografía sobre San Pedro de Atacama y sectores adyacentes es bastante escasa en materia de Folklore general y podría asegurarse que es inexistente aquella sobre música folklórica en especial.

Esto contrasta con los relativamente numerosos estudios ya publicados en relación con aspectos arqueológicos y etnológicos de la región, especialmente sobre cultura atacameña.

La Bibliografía que sigue es, por lo tanto, material básico (general y especial), pero en gran parte indirecto sobre el tema de que se ocupa el presente estudio.

Bertrand, Alejandro. *Memoria sobre la cordillera y desierto de Atacama*. Santiago, 1885.

Bowman, Isaiah. *Los senderos del desierto de Atacama*. Santiago, 1942.

Latcham, Ricardo. *Arqueología de la región atacameña*. Santiago, 1938.

Le Paige, Padre Gustavo. *El precerámico en la cultura atacameña*. Anales de la Universidad del Norte. Nº 3. Antofagasta, 1963. Ed. U. Católica.

Lavín, Carlos. *Cultura atacameña*. (Cuadernos de Arte Nº 1. "La Música"). Santiago, 1950.

Mostny, Grete. *Peine, un pueblo atacameño*. (Pub. Nº 4 del Instituto de Geografía. Fac. de Filosofía, U. de Chile). Santiago, 1954.

Plath, Oreste. *Folklore religioso chileno*. Ed. Pla-Tur. Santiago, 1966.

Reyes, Salvador. *Andanzas por el desierto de Atacama*. Ed. La Portada. Antofagasta, 1963.

San Román, Francisco. *Desierto y cordillera de Atacama*. Tres Vol. Santiago, 1896.

Uhle, Max. *Los aborígenes de Arica y el hombre americano*. Revista chilena de Historia y Geografía. Vol. 27. Santiago, 1918.

Urrutia B., Jorge. *Algunos aspectos de la música ritual de la Tirana*. Trabajo leído como conferencia en la 2ª Semana del Folklore musical chileno, el 14 de Diciembre de 1962. (Aula Magna de la Escuela de Derecho). Ilustró, con versiones del mismo autor, el Coro del Conservatorio Nacional.

Urrutia B., Jorge. *Cofradías y danzas rituales en Chile*. Trabajo presentado en la 3ª Semana del Folklore Musical Chileno, leído como conferencia en la Biblioteca Nacional: Julio de 1966.

Urrutia B., Jorge. *Danzas rituales en las provincias de Aconcagua y Valparaíso*. Trabajo presentado en la 4ª Semana del Folklore Musical Chileno y leído en el Aula Magna de la Escuela de Derecho: Octubre de 1964.

Urrutia B., Jorge. *Musicología y Música folklórica*. Trabajo presentado en la 5ª Semana del Folklore Musical Chileno y base de la charla dictada el Miércoles 1º de Enero de 1966. (Liceo de Niñas Nº 1 de Santiago).

## *Colaboran en este número*

**DOMINGO SANTA CRUZ.** Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, compositor, Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y creador del movimiento musical chileno hace más de cuatro décadas.

**SAMUEL CLARO VALDES.** Director de la Revista Musical Chilena, musicólogo, profesor del Conservatorio Nacional de Música y Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

**MANUEL DANNEMANN.** Director subrogante del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y connotado folclorista.

**JORGE URRUTIA BLONDEL.** Compositor, profesor de Armonía y Composición durante años del Conservatorio Nacional de Música. Ha realizado numerosos trabajos de recolección e investigación de la música folklórica chilena a través del país, especialmente en la Zona Norte.



## ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

### Conciertos de difusión.

La Orquesta Sinfónica de Chile inició el 12 de Enero la labor de 1967 con conciertos de difusión que se realizaron en la Población Dávila, Escuela 84; Estadio de la Población Lo Espejo; en el Club de Campo, en la Plaza de la Población Biau-Cisterna y en Promoción Popular, o sea un total de seis conciertos que fueron dirigidos por los maestros Eduardo Moubarak y David Serendero. Los programas incluyeron obras de Mozart, Brahms, Beethoven, Weber, Korsakov, Smetana, Enesco y Becerra.

### Conciertos en el Parque Forestal.

Los conciertos al aire libre, en el Parque Forestal, se iniciaron el 11 de Enero bajo la dirección del maestro Moubarak. El primer programa incluyó: Smetana: *El Moldava*; Mozart: *Voi che sapette*, Aria de Cherubino y el aria y recitativo de Susana *Giunse al fin el momento*, cantadas por Lucía Díaz; Brahms: *Obertura Trágica* y Beethoven: *Quinta Sinfonía*.

El 14 de Enero, siempre bajo la dirección de Moubarak, la Sinfónica tocó: Sibelius: *Finlandia*; Grieg: *Concierto para piano*, solista Iris Radrigán; Leng: *Doloras 1 y 3* y Strawinsky: *Suite de El Pájaro de Fuego*.

El concierto del 18 de Enero lo dirigió David Serendero, con el siguiente programa: Weber: *Oberón*; Enesco: *Rapsodia Rumana Nº 1*; Weber: *Aria de Anchen*, solista María Angélica Catalán y Beethoven: *Sinfonía Nº 8*.

Siempre bajo la dirección de David Serendero se realizó el concierto del 21 de Enero con el siguiente programa: Becerra: *Divertimento*; Beethoven: *Concierto para piano Nº 4*, solista: Leonel Saavedra y Rimsky Korsakov: *Scheherezada*.

El concierto del 25 de Enero, dirigido por Serendero incluyó las siguientes obras: Rossini: *El Barbero de Sevilla*; Mozart: *Sinfonía Nº 29*; Wagner: *Sueño de Elsa*, solista Patricia Brockmann y Strauss: *Don Juan*.

El último concierto de esta temporada al aire libre se realizó el 28 de Enero, bajo la dirección del maestro Moubarak, con las siguientes obras: Mozart: *Obertura de La Flauta Mágica*; Beethoven: *Concierto Nº 5 para piano*, solista Alfonso Bögeholz; Sibelius: *Vals Triste* y Liszt: *Los Preludios*.

### Conciertos en San Fernando, Cartagena, Rapel y Melipilla.

Entre el 28 y el 31 de Marzo, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David Serendero, ofreció conciertos en las ciudades de San Fernando, Cartagena, Rapel

y Melipilla. Tocarón un único programa que incluyó las siguientes obras: Dvorak: *Sinfonía Nuevo Mundo Nº 5*; Enesco: *Rapsodia Rumana Nº 1* y Khachaturian: *Suite del Ballet Gayaneh*.

### Conciertos Educativos.

El 8 de Abril se iniciaron los conciertos educativos para estudiantes de los grados básicos, en el Teatro Astor, bajo la dirección del maestro David Serendero. Continuarón estos conciertos los días 10, 11, 12, 13 y 14 de Abril.

El programa incluyó: Soro: *Danza Fantástica*; Prokofiev: *Pedrito y el Lobo* y Falla: *El amor brujo*.

### xxvi Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 12 de Mayo, en el Teatro Astor, se inauguró la xxvi Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Choo Hoey, destacado director formado en la Real Academia de Música de Londres, en el Conservatorio de Bruselas y en Salzburgo. En Europa dirige la Orquesta de la Suisse Romande, Sinfónica y Filarmónica de Londres, Orquesta de la Sociedad de Conciertos de París, Orquesta Nacional de Bélgica, Orquesta Municipal de Barcelona, The Danish Strate Radio Orchestra de Copenhague y la Filarmónica de Oslo. Su repertorio incluye las más importantes obras clásicas y románticas y la creación contemporánea. Choo Hoey dirigirá cuatro conciertos de la temporada con sus respectivas repeticiones.

Han sido invitados para dirigir a la Sinfónica de Chile, además del maestro Hoey, los directores Antonio Tauriello, argentino, Juan Pablo Izquierdo y Jindrich Rohan, de Checoslovaquia, uno de los directores más prestigiosos de ese país, quien clausurará la xxvi Temporada de la Sinfónica de Chile con La Pasión según San Juan, de J. S. Bach. Dirigirá, también, un concierto, el Director-Ayudante de la Orquesta Sinfónica, maestro David Serendero.

### Primer Concierto.

Dos obras escuchadas en primera audición integraron este primer concierto realizado bajo la dirección del maestro Choo Hoey: Bach: *Cantata Nº 190 Singet dem Herrn ein Neues Lied*, con los solistas Carmen Luisa Letelier, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Paul Sommer, bajo y el Coro de la Universidad de Chile preparado por el maestro Marco Dusi; y Mahler: *Sinfonía Nº 2, en Do menor Resurrección*, pa-

ra soprano, contralto, coro mixto y orquesta, con las solistas Angélica Montes e Yvonne Herbos y el Coro de la Universidad de Chile.

Dice Federico Heinlein, en su crítica de "El Mercurio": "Dos espléndidas ejecuciones dieron comienzo a la vigésimosexta temporada oficial de la Sinfónica de Chile... La calidad de orquesta, coro y solistas, junto a la del maestro Choo Hoey, produjo resultados de jerarquía excepcional. Pocos fueron los puntos débiles e innumerables los factores positivos en esta primera jornada de una serie de conciertos cuyos programas son los más interesantes que hemos visto anunciados en mucho tiempo... El director plasmó los siete trozos de la Cantata N° 190 con transparencia, sentido rítmico y sabia elección de "tempi". El Coro de la Universidad de Chile tuvo un desempeño magnífico y los solistas evidenciaron emoción y musicalidad. La contralto Carmen Luisa Letelier cantó su aria con voz luminosa, bien redondeada y perfecto emparejamiento de registros. Sin esfuerzo aparente alcanzó el tenor Juan Eduardo Lira los extremos agudos de su parte plagada de escollos, exhibiendo una soltura y agilidad realmente notables. Algo corto de aire y con las notas del Re para arriba un tanto enangostadas se mostró el bajo Paul Sommer, quien, por lo demás, cumplió honradamente, entregando con Lira un dúo de afiatamiento ejemplar... Toda la envergadura del director pudo aquilatarse a lo largo de su estupenda interpretación de la Segunda Sinfonía de Mahler, del año 1894... Choo Hoey fue un prodigio de energía, entendimiento y compenetración. Siempre vigilante de cada detalle sonoro, y capaz de sentir tanto el tremendismo grandilocuente como la arrebatada poesía romántica del espíritu del niño compositor, impartió su voluntad de expresión a todos los participantes... la Sinfónica tuvo uno de sus días memorables. El coro impresionó particularmente en su entrada inicial "a cappella". La soprano Angélica Montes, ligeramente inhibida al principio, supo satisfacer, más adelante, todas las exigencias de su cometido. Yvonne Herbos ejerció admirable control sobre el volumen de su contralto, dentro de una cantilena radiante, pianísimos de suma elocuencia".

#### Segundo concierto.

En este concierto el maestro chino Choo Hoey dirigió a la Sinfónica de Chile en un programa que incluyó: *Haydn: Sinfonía N° 102 en Si bemol Mayor; Miguel Letelier-Valdés: Instantes* y la primera audición en Chile de, *Bartok: Suite de El Príncipe de Madera, Op. 13*.

Al referirse a este concierto, el crítico Federico Heinlein, dijo: "... Fue un inten-

so placer dejarse llevar por el director a través de la genial creación... Choo Hoey nos presentó un Haydn de cámara, para conjunto pequeño. Hubo aquí la plenitud del apogeo del clasicismo vienés, un hábito de Beethoven, muy adecuado a la índole de la partitura... "Instantes" de Miguel Letelier-Valdés, volvió a escucharse en una versión estremecida. Las cinco "impresiones y situaciones relacionadas con la naturaleza" son captadas de modo imaginativo. La batuta de Choo Hoey hizo palpables las fuerzas telúricas encerradas en estas breves páginas, lográndose un estudio particularmente delicado en el penúltimo trozo ("Noche"). Ocupaba la segunda mitad del programa la suite de "El príncipe de madera" de Bartok... Santiago conoció la partitura en la instrumentación auténtica, pero, desgraciadamente, sin su coreografía... Desprovista de autonomía sinfónica, la exuberancia de esta suite se hace poco menos que intolerable, produciendo al cabo de tres cuartos de hora —y mucho antes— verdadero fastidio. Hasta donde se podía juzgar, la ejecución fue de primer orden, y la Sinfónica obedeció como hipnotizada las órdenes precisas que le impartía el dinámico director.

#### Tercer Concierto.

Siempre bajo la batuta del maestro Choo Hoey, la Sinfónica de Chile ejecutó, en primeras audiciones en Chile: *Berg: Suite Lulu*, solista: María Elena Guíñez; *Ginastera: Concierto para piano*, solista: Pia Sebastiani; *Roussel: Sinfonía N° 4*.

La actuación de María Elena Guíñez en la Suite de la ópera "Lulu" de Alban Berg fue calificada por Federico Heinlein de "descomunal, capaz de satisfacer las exigencias de la partitura...". Con respecto al Concierto para Piano de Alberto Ginastera, el mismo crítico opina: "... provee estímulos aún para los sentidos más embotados. Late una vitalidad tremenda en el incisivo movimiento inicial, el scherzo alucinante, la obstinada ferocidad rítmica de la Toccata. El compositor argentino es un verdadero artífice de la instrumentación... La solista Pia Sebastiani tuvo un desempeño sobresaliente, cumpliendo su difícil tarea en forma rutilante...". El concierto terminó con el tercer estreno en Chile, de la velada, la Cuarta Sinfonía Op. 53 de Albert Roussel, "... obra madura de un sexagenario —dice Heinlein— parece rejuvenecerse a medida que prosigue. De movimiento en movimiento es más alada, hasta rematar en una danza de jubilosa diafanidad. Huelgan las palabras para ponderar la gigantesca labor del maestro Hoey con los integrantes de nuestra Sinfónica. Haberles enseñado, en una sola semana, tres creaciones complejas

como las que se escucharon, ya constituye de por sí una hazaña. La manera admirable de plasmarlas en el concierto, logrando interpretaciones tan acabadas que el oído ol-

vidaba la existencia de los ejecutantes para entregarse por entero a las obras mismas, atestiguan toda la envergadura de Choo Hoey, como caudillo y artista".

## ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

### XIII Temporada oficial.

El 27 de Abril se inició en el Teatro Municipal de Santiago la temporada oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal. La temporada constará de catorce conciertos con sus respectivas repeticiones y la dirigirán los maestros Agustín Culléll, director titular, los directores chilenos Juan Pablo Izquierdo y Héctor Carvajal y los extranjeros Herbert Kegel, director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig y Gustav Koening, director procedente de la República Federal de Alemania.

Los solistas de esta temporada serán exclusivamente artistas chilenos: Alberto Dourthé, Pedro D'Andurain y Jaime de la Jara, violinistas; Jorge Román, cello; Oscar Gacitúa y Fernando Torm, pianistas; María Elena Guíñez y Silvia Wilckens, sopranos; Carmen Luisa Letelier, contralto; Rosario Cristi, mezzo-soprano; Juan Eduardo Lira e Ignacio Bastarrica, tenores y Mariano de la Maza, bajo.

Esta temporada de la Filarmónica Municipal podría calificarse de temporada sinfónico-coral por el gran número de obras corales y cantatas programadas. Entre ellas, el "Tedeum" de Scarlatti; "En el país de los dos ríos" del compositor chileno Darwin Vargas; Magnificat de J. S. Bach; "El Mesías" de Haendel; "La Creación" de Haydn. Los coros que cantarán en estas obras son el Coro del Estado de Lima y los coros nacionales: "Singkreis", de la Universidad Técnica del Estado, Coro Masculino Subercaseaux, Filarmónico Municipal y el de la Universidad Católica de Valparaíso.

### Primer Concierto.

El programa del primer concierto de la Filarmónica Municipal, bajo la dirección de su titular, Agustín Culléll, incluyó: *Bloch: Concerto Grosso; Falla: Noches en los Jardines de España*, solista Oscar Gacitúa y *Brahms: Cuarta Sinfonía*.

En "Última Hora", el crítico Nino Colli, escribió sobre este concierto: "... El concierto de inauguración de la temporada de la Filarmónica demostró una vez más el buen pie en que su bien dotado director ha colocado a la orquesta". Al referirse a la actuación de Oscar Gacitúa, dice: "... la parte pianística de "Noches en los Jardines de España", de Manuel de Falla, fue abor-

dada por el solista con un arte interpretativo refinado y evocador, digno del magnífico ejecutante que es. La versión tuvo una muy aceptable colaboración de la Filarmónica en su papel de acompañante".

### Segundo Concierto.

La Orquesta Filarmónica, en este segundo concierto, ofreció un Festival Barroco integrado por cinco trozos de compositores nacidos en el siglo XVII. El programa incluyó: *Corelli: Tres movimientos de danza; Händel: Concerto Grosso en Sol menor; Bach: Concierto en Mi Mayor para violín*, solista Alberto Dourthé; *Scarlatti: Credo y Charpentier: Té Déum*, con el Coro de la Universidad Técnica preparado por Mario Baeza y los solistas: Ana Rubilar, Carmen Luisa Letelier, Eduardo Lira y Sergio Barria.

En su crítica en "El Mercurio", Federico Heinlein, dice: "... De Corelli se escucharon tres movimientos de danza, entregando las cuerdas su mejor trabajo en el fluir majestuoso de la Sarabanda. Eficazmente se captó la alternancia entre serenidad y dramatismo del Concerto Grosso en Sol menor de Händel, descollando el tiempo inicial y el penúltimo Allegro, mientras que las osadías cromáticas de la maravillosa Fuga no siempre tuvieron la necesaria nitidez. Muy bien cumplió el concertino (Pedro D'Andurain, Celia Herrera y Eduardo Salgado) ... A pesar de notarse en la versión de este Concierto (en Mi Mayor de Bach) una intención de enfoque apolíneo, la interpretación nos pareció más bien pedestre, tan desprovista de alegría en los movimientos extremos como de hondura en el Adagio. A veces fue imperfecto el engranaje de los arcos con el solista, Alberto Dourthé, quien se esforzó en mantener un estilo severo y sólido, una entonación cuidada, sin poder renunciar por entero a algún efecto de 'portamento' ... El Credo que se escuchó no agrega nada a la estatura de A. Scarlatti ... Mayor encanto poseía el Té Déum de Charpentier, en la radiante tonalidad de Re mayor, subrayada por el timbre de trompetas y flautas. Si la ausencia de órgano le restó solemnidad, pudieron apreciarse, en cambio, delicadas transparencias de textura. Particular interés tuvieron el etéreo cuarteto "Cherubin et Seraphim", para tres voces femeninas con tenor, y el Miserere, para soprano y bajo ...

La ejecución de ambas obras fue muy satisfactoria. El Coro de la Universidad Técnica, magníficamente preparado por su director Mario Baeza, cantó con limpidez fonética, cohesión y pulcritud. Los solistas se desempeñaron de modo impecable... Cullerell dirigió con entusiasmo preciso, logrando un hermoso triunfo para la obra y sus intérpretes”.

#### Tercer Concierto.

Bajo la dirección del maestro Héctor Carvajal, la Orquesta Filarmónica tocó: *Händel: Preludio y Fuga en Re menor; Beethoven: Concierto para piano en Do menor*, solista: Ximena Gautier y *Dvorak: Sinfonía Nº 1*.

Al referirse Heinlein a este concierto, escribió: "... El Tercer Concierto para piano, en Do menor, de Beethoven, tuvo de solista a Ximena Gautier. Podría objetársele alguna precipitación en pasajes rápidos, derretimiento en el Largo, impurezas en el ataque de ciertas notas. Sin embargo, son defectos comprensibles y naturales, fáciles de subsanar. Al lado de ellos, las virtudes de la joven pianista descuellan en forma tan brillante que no titubeamos en vaticinarle un futuro muy promisorio..."

#### Cuarto Concierto.

En este concierto de la Orquesta Filarmónica, el 18 de Mayo, el maestro Carvajal dirigió: *Brahms: Obertura Trágica; Mozart: Porgi Amor, Dove Sono* (Arias de la Condesa y Bodas de Figaro) y *Exultate Jubilate*, solista: María Elena Guíñez y *Beethoven: Sinfonía Nº 8*.

Destacó en su crítica en "El Mercurio", el crítico Federico Heinlein, la actuación de María Elena Guíñez en trozos mozartianos,

diciendo: "... Su voz parece un instrumento puro, expresivo y ágil, igualmente adecuado para cantilenas entrañables que para los quiebrros de la coloratura. Lució sus magníficas condiciones en el Motete K. 165, Exultate, jubilate"... La obra, tierna y brillante a la vez, dio oportunidad a nuestra compatriota de mostrar la seguridad de todos sus registros, muy bien emparejados con excepción de algunos agudos, de timbre ligeramente discorde... Si la Orquesta Filarmónica no tuvo un papel particularmente distinguido en el acompañamiento de la soprano, restableció su categoría en la Octava Sinfonía de Beethoven. Héctor Carvajal expuso con cariño y comprensión la trama sonora del movimiento inicial, consiguiendo logros evidentes..."

#### Quinto Concierto.

El maestro alemán Herbert Kegel, desde 1959 director titular y director artístico de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig, agraciado con el Premio de Arte de la República Democrática Alemana y el Premio Nacional de Arte de ese país, dirige como director invitado a la Orquesta Filarmónica Municipal en este quinto concierto de abono realizado en el Teatro Municipal de Santiago. El programa consultó: *Mozart: Sinfonía en Sol menor Nº 40, K 550; Moussorgski-Ravel: Cuadros de una Exposición*.

Federico Heinlein, en su crítica en "El Mercurio", escribió: "... Gracias a sus desvelos, nos encontramos frente a una orquesta transformada... La dirección de Kegel es poco espectacular, en el sentido externo. De gesto parco y ademán discretísimo, se mostró como músico de alta ley, cuya espectacularidad reside en la jerarquía de la respuesta que obtiene de los instrumentistas..."

## CONCIERTOS DE CAMARA

#### Recitales de Eduardo Falú.

El Instituto de Extensión Musical invitó al gran folklorista argentino, Eduardo Falú, a dar dos conciertos en el Teatro Astor, los días 28 y 30 de Abril y uno en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el 29.

Los programas incluyeron versiones para guitarra y para canto y guitarra de Falú, Falú y Dávalos, Castilla y Falú, Falú-Gómez Carrillo y tradicionales-Falú.

En "El Siglo" escribió el crítico, Egmont: "... Falú es, en resumen, un folklorista de alto nivel profesional. Sus interpretaciones en guitarra son inobjetables; su cantar folklórico lleva el sello de una musicalidad que es producto de su alta sensibilidad artística..."

#### Conjunto "Novarum".

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, bajo los auspicios de Juventudes Musicales, se presentó el Conjunto de Instrumentos de Percusión "Novarum", bajo la dirección de Eduardo Moubarak. Este conjunto, de reciente creación, demostró en este concierto, las extraordinarias cualidades del conjunto y la eficaz y musical dirección de Moubarak.

Federico Heinlein, al comentar este concierto, escribió: "... El grupo "Novarum", formado por Guillermo Rifo, José Arturo Giolito, Sergio Arellano, Patricio Salazar, Carlos Figueroa y Oscar Moya, ofreció una interpretación de la Toccatta, de Carlos Chávez, que fue reflejo fiel del poderoso

embrujo de la partitura... "Vitae", de Sergio Arellano, hecha con imaginación y habilidad, constituye una buena prueba de talento... En el centro del programa el notable baterista Giolito Jr. reeditó, en versión de concierto, su fondo sonoro para el ballet "El Grito" de Octavio Cintolesi... desligada de la danza puede apreciarse aún más, si cabe, esta interesantísima creación, cuya unidad y cuyos numerosos atractivos la sitúan en un lugar excepcional dentro de su género... Resulta difícil imaginarse mejor ejecutante de la compleja obra que su propio autor, quien la entregó con una concentración, un nervio, una destreza virtuosista que quitaba el aliento. Sus manos arrancaban a la percusión un lenguaje cuyo fraseo y sensibilidad poseían suma elocuencia".

*Recital de violín y piano: David Serendero y Elvira Savi.*

En el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, David Serendero y Elvira Savi iniciaron una temporada de cámara —que luego abarcará todo el país— patrocinada por el Instituto de Extensión Musical, con el que colaboran la Biblioteca Nacional de Santiago, la Corporación Pro Arte de Viña del Mar, la Universidad de Chile de Chillán, el Coro Polifónico Santa Cecilia de Temuco, la Sociedad Amigos del Arte de Valdivia y el Club Alemán de Puerto Varas.

Al escribir sobre este concierto, Heinlein, dijo: "... El trabajo de conjunto con la magnífica pianista fue de primera clase. El buen concierto, cuyo programa, de sumo interés, presentaba un orden cronológico a la inversa, comenzó con Tres Pastorales, para violín y piano, de Carlos Isamitt, el venerable músico chileno que en Marzo cumplió 80 años... La Primera Sonata de Bartok, vasta, incisiva, profundamente original, se plasmó con poderío y misterio... La entrega del Opus 13, de Grieg, constituyó una especie de reivindicación de esta sonata... Alada y entusiasta, la versión captó, en forma poética, el romanticismo septentrional de fiordos y elfos de los pasajes tranquilos, así como las canciones y danzas noruegas que surten las partes movidas, en especial el rondó. Dio término al programa la Sonata Op. 30, Nº 3, en Sol Mayor, de Beethoven".

*Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.*

El 17 de Mayo se inició la temporada de la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de su titular, Fernando Rosas, con un programa que consultó: *Boyce: Sinfonía Nº 2; Helmut Degen: Concierto para cello y orquesta*, solista: Roberto González; *Mozart: Adagio y Fuga en Do menor y Bartok: Divertimento para cuerdas.*

*Cuarteto Santiago.*

Dentro de la Temporada de Cámara de la Universidad Católica, se presentó el Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión Musical, con un programa que incluía: *Dittersdorf: Cuarteto en Mi Bemol; Schubert: Cuarteto en Mi Bemol, Op. 125, Nº 1 y Beethoven: Cuarteto en Sol Mayor, Op. 18, Nº 2.*

*Recital de Herminia Raccagni.*

La pianista Herminia Raccagni inició la temporada de conciertos en la Biblioteca Nacional con un recital en el que figuraron las siguientes obras: *Schumann: Sonata Op. 23; Chopin: Seis Estudios; Debussy: Jardins sous la pluie, La terrasse des audiences du clair de lune, Reflets dans l'eau y Poissons d'or y Strawinsky: Cuatro Estudios Op. 7.*

Federico Heinlein en su crítica de "El Mercurio" escribió sobre este concierto: "... Dos obras de célebres autores románticos ocupaban la primera mitad del programa. La pianista chilena las enfocó, a menudo, con cierto clasicismo, dentro de una bella objetividad que soslayaba, por partes iguales, los extremos de la entrega orgiástica y del desasimiento excesivo... Logros extraordinarios constituyeron seis de los Estudios de Chopin... Un admirable dominio de "toucher" caracterizó las versiones de trozos debussianos. De los diferenciados matices de pulsación surgieron el suspenso misterioso de "La terrasse des audiences du clair de lune", las voluptuosidades de "Reflets dans l'eau" y el sutil revuelo de "Poissons d'or". Los Cuatro Estudios, Op. 7 de Strawinsky... presentan una pitotécnica chispeante. Difíciles de armar, exigen mucho del intérprete y sólo arrebatan en una ejecución excepcional como la de Herminia Raccagni...".

*Recital de la violinista soviética, Nina Beilina.*

El 21 de Mayo, en el Teatro Municipal, se presentó la violinista rusa, Nina Beilina, laureada en diversos certámenes internacionales, secundada por el pianista Izachek Isaak Lazarevich.

Sobre este concierto escribió Heinlein: "... La artista es realmente muy completa. El sonido de su instrumento puede ser voluminoso, recio, viril, para convertirse al instante en susurro aterciopelado. Hay en el arco de esta violinista una cabal nobleza, que se traduce en la ductilidad del fraseo, la cultura de ataques y cortes nunca golpeados. La calidad sutil de sus matices, el control de la afinación, la riqueza emotiva, el temperamento y virtuosismo de Nina Beilina están al nivel de lo mejor que existe en el mundo... El programa era de valor y gusto discutible...".

### Concierto del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Silvia Soublette se presentó en el Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile el Conjunto de Música Antigua. La agrupación ha aumentado el número de integrantes y colaboradores logrando, así, ampliar su instrumental y su repertorio. Junto a los cantantes e instrumentistas creadores del movimiento, hubo dos artistas invitados: Jaime de la Jara, violín y Adolfo Flores, viola de gamba, y los nuevos miembros del conjunto, Oscar Araya, dulciana, instrumento pariente del fagot; Guillermo Olivares, flauta baja y crumhorn, primitiva madera de doble caña y el bajo norteamericano, miembro fundador de New York Pro Música, Brayton Lewis.

El programa consultó obras de Praetorius, Senfl, Josquin des Pres, Gutiérrez de Padilla, Monteverdi, Gabrieli, Bartolini y Gussago.

Federico Heinlein, en su crítica, dijo: "... El cuarto centenario del nacimiento de Monteverdi se conmemoró con la programación de cinco de sus obras, entre las que se destacaron la entrañable melancolía del Madrigal "Che dar piú vi poss'io" y —en el extremo opuesto de la gama de expresiones— el festivo "Amor, che deggio far" secundado por instrumentos de cuerda... Atractivo particular irradiaron tres obras cuyos rasgos apenas acusan las características de la época que las vio nacer. El gozoso "Exultate justí in Domino" de J. Gutiérrez de Padilla y dos canciones de Josquin des Pres... Para terminar anotemos que el concierto transcurrió en un plano de indudable categoría, descollando muy especialmente la calidad de las intervenciones vocales".

### Recital de Marina Mdivani.

La pianista soviética, Marina Mdivani, laureada con la Medalla de Oro de 1957 y ganadora de varios concursos internacionales, ofreció un recital en el Teatro Municipal con un programa que incluía: *Mozart: Fantasia en Re menor; Beethoven: 15 Variaciones y Fuga, Op. 35 sobre el tema de la Heroica; Ouchinnikov: Coro, Preludio y Fuga; Chopin: Balada en Sol menor, Nº 1 y Prokofieff: Sonata Nº 8.*

El crítico Egmont, en "El Siglo", al referirse a este concierto, escribió: "... En el orden técnico no tiene trabas ni problemas para superar con brillo las máximas dificultades que presenta la literatura musical del piano. En lo que respecta al ángulo eminentemente interpretativo, si bien obtiene una interesante variedad de timbres del instrumento, su sonoridad, su toque pianístico, en suma, no siempre es satisfactorio, particularmente en los fortes... Oír a Marina Mdi-

vani constituyó una experiencia verdaderamente interesante, pues hace mucho tiempo que no escuchamos a una solista soviética tan superlativamente dotada para la ejecución pianística, aún cuando en este momento pueda formularsele objeciones de índole musical".

### Recital de Pia Sebastiani.

La pianista argentina, Pia Sebastiani, ofreció un recital en la Biblioteca Nacional, a base de obras de los clavecinistas españoles del siglo XVIII, *Mateo Albéniz y Padre Anglés; Beethoven: Sonata Op. 50; Chopin: Improptus 1 y 2; Debussy: Général Lavine excentrique, La terrasse des audiences du clair de luna y Feux d'artifice; Fauré: Nocturno Nº 3 y Ginastera: Malambo.*

Pia Sebastiani es una pianista inteligente, sensitiva y posee acabada técnica. El programa fue interpretado con creciente musicalidad a medida que trascurrían las diversas obras que lo componían, hasta alcanzar su culminación en los tres preludios de Debussy.

### Concierto Extraordinario de cámara del Instituto de Extensión Musical.

Bajo la dirección del maestro Choo Hoey, los maestros de instrumentos de viento de la Orquesta Sinfónica de Chile ejecutaron obras escuchadas en primera audición en Chile: *Gluck, Tod und Traum de Gottfried von Einem; Octandre de Edgar Varese y Octeto de Igor Strawinsky.* En la obra de Charles Ives, *The Unanswered Question* participaron, además de los instrumentistas de viento, violinistas, viola, violoncello y contrabajo de la Orquesta Sinfónica.

Heinlein en su crítica, al referirse a la obra de von Einem, afirma: "... Abismos separan esta música de segunda mano de la página "La pregunta sin respuesta", del norteamericano Charles Ives, el gran precursor cuyas obras —la mayoría de ellas escritas entre 1916 y 1960— anticipan los rumbos que luego tomaría la vanguardia europea: atonalismo, politonalidad, ritmos irregulares y música de cuartos de tono... Dos Octetos compuestos en 1923 completaron el programa. El de Strawinsky... constituye un alarde de virtuosismo instrumental... Octandre, de Edgar Varese, chillón, incisivo, originalísimo, producto de un auténtico genio... A las cuatro composiciones ofrecidas, el maestro les confirió vigor y claridad meridianos. En la admirable entrega participó decisivamente el celo profesional de los músicos de la Orquesta Sinfónica que en calidad de solistas integraron los diversos conjuntos".

*Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.*

*Cuarteto Santiago y Elvira Savi.*

Con un concierto de cámara dedicado a la memoria del gran cellista Hans Loewe, muerto a fines del año pasado, se inició la temporada oficial de conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El Cuarteto Santiago interpretó *Cuarteto en Mi bemol de Dittesdorf y Tercer Cuarteto de Boris Blacher*, terminándose el concierto con *Quinteto en Fa menor, Op. 34 de Brahms*, con la actuación de la extraordinaria pianista Elvira Savi.

Dice Federico Heinlein sobre este concier-

to: "... Los intérpretes dieron a la obra del siglo XVIII un enfoque de serena sencillez. Si en los primeros movimientos el sonido se convirtió, ocasionalmente, en susurro demasiado imperceptible, el último tuvo toda la energía necesaria. Ingentes esfuerzos se emplearon en Blacher, sin que la magnífica ejecución lograra animar la materia muerta de la partitura. Como término del concierto se escuchó el Quinteto en Fa menor, Op. 34, de Brahms. Pese a diminutos desajustes se hizo entera justicia al espíritu de la creación, y de los "tempi" flexibles manaba aquella plenitud apasionada que era característica de Hans Loewe, en su triple calidad de amigo, de músico y de hombre".

## BALLET

*Ballet Nacional Chileno.*

El 10 de Mayo, en el Teatro Municipal, se inició la XXXII Temporada Oficial del Ballet Nacional Chileno, con dos estrenos: "Carnaval", con coreografía de Fokine en reposición de Denis Carey, música de Schumann y trajes sobre originales de León Bakst y "Amatorias" con coreografía de Patricio Bunster, música de Grieg y escenografía y vestuario de Claudio Goeckler. Además, se repuso "El Pájaro de Fuego", con coreografía de Carey y música de Strawinsky. Acompañó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Eduardo Moubarak.

La crítica santiaguina al comentar el estreno de "Carnaval" dijo: "... La coreografía del creador ruso despedía un perfume cansado de "commedia dell'arte" trasladada al siglo XIX..." (F. Heinlein, "El Mercurio"). "Trasciende de la versión ofrecida cierto ambiente "demodé", añejo y un tanto carente del espíritu que debe animar a la historieta de comedia del arte que concibió Fokine en su obra original. Sin embargo, no podría decirse que no se registraron aciertos parciales en el curso del desarrollo del ballet..." (Egmont en "El Siglo").

"Amatorias" de Patricio Bunster, en cambio, mereció una crítica entusiasta: "... Bunster, sin abdicar de la danza y caer en lo estático, dio una hermosa dimensión plástica a su ballet; circunscribió y dio al espacio una dimensión irreal y aún cierto clima interior, muy de acuerdo al tema..." (Cyrano en "La Última Hora"). "... La coreografía nos pareció, en general, acertadísima. Desde el comienzo se establece un clima de noble romanticismo byroniano, henchido de ternura, emoción y delicadeza. El equipo de danzarines, impecablemente adiestrado, tra-

duce los ritmos de Grieg con movimientos blandos y elásticos. Hay en esta creación una considerable unidad de estilo, tónica que los episodios disgresivos sólo sirven a reforzar. Sobre todo, hay imaginación... Los integrantes del Ballet Nacional Chileno se desempeñaron de modo excelente, sobresaliendo Robert Stuiif, Rayén Méndez y Rosario Hormaeche..." (F. Heinlein en "El Mercurio"). "... Amatorias, cuyo libreto y coreografía es de Patricio Bunster, es un ballet creado para la tendencia moderna de que es exponente el Ballet Nacional Chileno. Dicha pieza adquiere un alto vuelo poético y plástico gracia a que el estilo de danza del Ballet Nacional se presta para realizar una coreografía como la que Patricio Bunster creó para esta compañía..." (Egmont en "El Siglo").

*Danzas y Cantos de México.*

En el Teatro Municipal se presentó el conjunto folklórico Danzas y Cantos de México. La compañía está formada por cincuenta y dos artistas. Además del cuerpo de bailarines, se presentó el coro dirigido por Leonardo Velásquez; el cantante Eduardo Valles y los conjuntos: Cuarteto Veracruzano "Chicontepec", de Wilebaldo Amador, la Marimba "Salina Cruz" de Ceferino Nandayapa y el mariachi "Los Gallos Giro", de Aurelio Rodríguez.

La crítica, al referirse a las presentaciones del conjunto, dijo: "Danzas y coros de México, se caracterizan por su autenticidad; los trajes que lucen son típicos de deslumbrante efecto, variados y originales, pintorescos y de vistosos matices, conservando así el prestigio de que se ha hecho acreedor este grupo... Otro tanto se puede decir de la coreografía, cuidada con esmero por su director. Fink es un digno exponente de la

riqueza del folklore mexicano, y nos ha traído una muestra de la más alta categoría..." (L. R. R. en "El Diario Ilustrado"). "... Es un espectáculo agradable y directo, sin tónicas pretenciosas, donde los elementos folklóricos emergen en una forma menos elaborada y transformada que en el Ballet Folklórico.

co. Hay un considerable énfasis en el aspecto musical, a través de los grupos instrumentales de las diferentes regiones, un coro de doce integrantes y un cantante solista. El vestuario aporta un colorido y el conjunto es disciplinado..." (Cyrano en "La Última Hora").

## MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

### *Orquesta Filarmónica de Valparaíso de la Universidad de Chile.*

Desde este año, la Orquesta Filarmónica de Valparaíso se ha acogido al amparo de la Universidad de Chile de Valparaíso, luego de un acuerdo unánime de los directores de las diversas escuelas universitarias y a raíz de una reunión celebrada en la Escuela de Derecho por su director, señor Oscar Henríquez Escobar, quien, desde la fundación del conjunto, ha proporcionado a su director, maestro Luis Andrés Palma, una ayuda eficaz y permanente.

Durante 1966, la Orquesta Filarmónica de Valparaíso realizó una dilatada labor de difusión musical en Valparaíso y la provincia. Los conciertos realizados en la Escuela de Derecho de la U. de Chile de Valparaíso; en la Universidad Técnica Santa María; Instituto Pedagógico; Salón de Honor de la Municipalidad de Valparaíso; Museo Municipal de Bellas Artes y a través del Canal 8 de Televisión de la Universidad Católica, incluyó obras de autores del barroco, clásicos, románticos y contemporáneos.

### *Orquesta de Cámara de la U. Católica de Valparaíso.*

En Abril, bajo la batuta del maestro Jaramillo, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica inició la temporada de conciertos con: Galuppi: Concerto a quattro; Hesseberg: Sinfonía para cuerdas y Britten: Sinfonía Simple.

Lilly Goetz, en "El Mercurio" de Valparaíso, escribió: "... Jaramillo, a quien recordamos por su excelente labor a fines del año pasado en la preparación de "El Mesías" de Händel, nos ha ofrecido en este primer concierto una versión hermosa y estilísticamente ajustada del Concerto del italiano Galuppi. La ejecución de la Sinfonía Simple de Britten, obra de especial encanto, tuvo una ejecución excelente".

### *Segunda Orquesta Infantil se crea en La Serena.*

El profesor David Muñoz acaba de fundar en La Serena una segunda Orquesta Infantil, segunda también en el país. La ciudad de La Serena cobró gran renombre

el año pasado cuando se presentó la Orquesta Sinfónica Infantil en Santiago y otras ciudades del país.

Para poder servir a todos aquellos niños que no tuvieron cabida en la primera orquesta, el profesor Muñoz fundó este nuevo conjunto en el que están trabajando 80 niños que cuentan entre 9 y 12 años, seleccionados de la cuarta y quinta preparatoria de la Escuela Experimental de Música de La Serena que se ha convertido en verdadero semillero de intérpretes. La Segunda Orquesta Infantil de La Serena ofrecerá su primer concierto a fines del presente año.

### *Gira del Ballet de Cámara de la Universidad del Norte.*

El conjunto de ballet de la Universidad del Norte, que dirige el bailarín y coreógrafo, Jaime Jory, creado a comienzos del año pasado, está realizando una intensa labor de extensión artística por ciudades que no tienen muchas oportunidades de presenciar espectáculos balletísticos. La gira que acaba de realizar el Ballet de Cámara incluyó: Antofagasta, Copiapó, Vallenar y Victoria.

Jaime Jory, Annabella Roldán y Rósa Salaberry son los maestros de la Escuela de Danzas de la Universidad del Norte, que con sede en Arica extiende su enseñanza a las provincias del norte.

### *Conservatorio "Enrique Soro" de Los Angeles.*

El Conservatorio "Enrique Soro", que dirige la Sra. Concepción Ánguita de Pasetto, ha iniciado con gran número de alumnos sus cursos de música, conformes al plan de estudios del Conservatorio Nacional de Música. Ayuda en estas labores a la Sra. Pasetto, la profesora Rosina Burgos.

### *Orquesta Filarmónica de Antofagasta.*

El 14 de Abril se inició la VI Temporada de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Rafael Ramos.

Incluimos extractos de la crítica de Orfeon en "El Mercurio" de Antofagasta:



BRILLANTE INAUGURACIÓN DE LA  
TEMPORADA OFICIAL

“Los días 14 y 15 de este mes quedó inaugurada la Sexta Temporada Oficial de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Chile, que auspicia el Departamento de Extensión Artística de la Universidad en Antofagasta.

“El primer concierto de esta Temporada comprendió la Suite en La menor para Flauta y Cuerdas, de Telemann, la Obertura de la Suite “Sueño de una Noche de Verano”, de Mendelssohn, la Suite “El Cid”, de Massenet y, finalmente, el Concierto en Fa menor para Piano y Orquesta, Op. 21 de Chopin.

“La Obertura de Mendelssohn y la Suite de Massenet, dos obras plagadas de dificultades y que exigen elevada calidad técnica en los instrumentistas y suma eficiencia en el Director, constituyeron dos éxitos de ejecución que arrancaron entusiastas y unánimes aplausos.

“La participación del oboe, la presencia de tres violas, tres violoncellos y tres contrabajos, hacen que el sonido de la orquesta se note bastante más equilibrado. No hay duda, por otra parte, que, en cuanto a las cuerdas se refiere, violines principalmente, se hace notorio ya el progreso aportado por el trabajo de Gloria González como maestra de sus compañeros. Debe citarse además, la presencia de Freddy y Lise Seiter, distinguidos músicos franceses, principalmente el primero, quien ha venido a secundar con toda propiedad y eficacia al maestro de Lussi. En toda su actuación, la orquesta pudo así responder a los requerimientos de la batuta del maestro Ramos, quien posee en alto grado la seriedad artística y la propiedad interpretativa necesarias a su papel.

“El Concierto en Fa menor para Piano y Orquesta de Chopin fue, sin duda, la culminación de este selecto programa. La actuación de Oscar Gacitúa, correctamente secundado por la Orquesta, resultó brillante, llena de colorido, impecable. Interpretada con vigor, virilmente, como lo hace Oscar Gacitúa, sin rebuscamientos innecesarios ni blanduras casi morbosas, pero con un sonido cuya gama va del pianísimo más delicado al fortísimo más potente, así como lo escuchamos en este concierto, la música de Chopin deja una impresión distinta, imborrable.

“El público de Antofagasta supo responder con dos llenos completos del Teatro Embar”.

*Segundo concierto.*

El programa que dirigió el maestro Rafael Ramos, en este segundo concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Antofagasta, consultó las siguientes obras:

Mozart: Divertimento N° 1, KV 136; Pequeña Serenata Nocturna KV 525; Schuberth: Obertura Rosamunda; Boccherini:

Leemos en el comentario de Orfeo, en “El Mercurio” de Antofagasta, que en este concierto de despedida del maestro José de Lussi que pasa a incorporarse a la Orquesta Sinfónica de Chile y al cuerpo docente del Conservatorio Nacional de Música en Santiago, el artista “electrizó al público y a los entendidos más exigentes, haciendo gala de virtuosismo a la par que de suprema elegancia en el manejo del arco, interpretando en forma impecable hasta el más leve detalle de los pasajes de más difícil factura...”.

*Concepción.**Conciertos.*

La Orquesta de la Universidad de Concepción (Director Wilfried Junge) iniciará la Décimo Segunda Temporada Oficial de Conciertos el viernes 16 de Junio, en el Teatro Concepción. Los directores serán Choo Hoey, Víctor Tevah, Agustín Culléll y el titular de la Orquesta, mientras que entre los solistas figuran los pianistas Alfonso Boegeholz, Sergio Parra y Mario Miranda; las cantantes Lucía Gana y María E. Guíñez; los violinistas Tito Dourthé y Hannes Schmeiser. Participación especial tendrán el Coro del Estado, de Lima, Perú, bajo la dirección de Manuel Cuadros, y el Coro de la Universidad de Concepción, dirigido por Eduardo Gajardo.

En el campo de la música de Cámara debe destacarse el concierto ofrecido por la pianista francesa Giselle Gruss, en el Aula Magna, con un programa de autores franceses y alemanes románticos y contemporáneos y el recital de obras para flauta y piano ofrecido por Josefina San Martín y Pola Baytelman, con obras de Bach, Haendel, Hindemith y Fauré.

La Orquesta de la Universidad de Concepción, en colaboración con la Compañía Carbonífera Lota-Schwager, organizó una Temporada de Conciertos en Lota, que se realizó del 2 al 23 de Junio, bajo la dirección de los maestros Junge y Schmeiser y con la actuación de destacados solistas miembros de la orquesta.

*Coro Polifónico.*

El conjunto coral dirigido por Arturo Medina, prepara el estreno de la Misa en Do Mayor, Op. 86, de Beethoven, que contará con la participación de los cantantes penquista Lucía Gana, Aída Reyes, José Salgado y Héctor Cortés en las partes solistas. El Coro Polifónico de Concepción fue especialmente invitado por la I. Municipalidad de Angol para inaugurar oficialmente el nue-

vo Teatro Municipal de la ciudad. En esta oportunidad, el conjunto ofreció un grupo de obras corales "a capella" y fragmentos del "Réquiem Alemán" de Brahms, con acompañamiento pianístico. En la segunda parte del programa se ofreció un concierto a cargo de las solistas del Coro, señoras Enriqueta Medina, soprano, y Aida Reyes, contralto, quienes interpretaron Arias italianas, lieder de Brahms y Santa Cruz y un grupo de Dúos de Schumann, para dos voces y piano, con el acompañamiento a cargo de Daniel Quiroga.

#### *Radio Universidad.*

La Radioemisora de la Universidad de Concepción, que transmite en Frecuencia Modulada y Ondas Corta y Larga, mantiene

tres espacios diarios de música de concierto, con libretos explicativos. Aparte de esta labor de difusión musical, la Radioemisora reproduce los programas de la Temporada Oficial de Conciertos del Instituto de Extensión Musical y los programas de canje con los servicios culturales de las Embajadas de Alemania, Francia, Italia, Unión Soviética, Estados Unidos, Holanda y Gran Bretaña. Aparte de esta labor realizada en sus transmisiones, Radio Universidad auspicia la presentación de conciertos en el Auditorium de la Escuela de Educación (capacidad 250 personas), que son transmitidos directamente. Radio Universidad transmite directamente también los conciertos de las Temporadas Oficiales de la Orquesta de la Universidad desde el Teatro Concepción.

#### *Entrevista a Carlos Riesco*

## LA EXTENSION Y DESENTRALIZACION DE LA MUSICA SERA LA META DEL IEM EN 1967

El compositor Carlos Riesco, Director del Instituto de Extensión Musical y de Radio IEM se ha propuesto vitalizar la labor del Instituto a través de una labor orgánica, dinámica e imaginativa. Desea que la extensión musical sea, de ahora en adelante, descentralizada, y para ello ha creado una serie de nuevos organismos: Radio IEM que llevará la cultura a cada hogar chileno; la Orquesta Sinfónica de Chile a la que quiere darle una fisonomía nueva transformando al conjunto en cuatro conjuntos musicales: Orquesta Sinfónica, un Quinteto de Vientos, un Conjunto de Percusión y una Orquesta de Cámara; ha creado ya el BALCA, Ballet de Cámara Experimental y está formando el Conjunto de Opera de Cámara; impulsará las ediciones de música chilena y la grabación de discos y dentro del campo internacional, el intercambio de artistas chilenos y extranjeros, específicamente dentro del ámbito latinoamericano.

A primera vista el plan podrá parecer utópico y quizá ambicioso, pero Carlos Riesco nos habla de realidades, muchas de ellas en pleno funcionamiento.

#### *Radio IEM.*

La extensión musical y cultural de Radio IEM CB 63, Instituto de Extensión Musical, se inició el 19 de Mayo con transmisiones en 630 KC y en frecuencia modulada 95,9 MC, con programas sin publicidad comercial y al margen de la política. Sus ondas ofrecen seis conciertos con comentarios, abarcando la música de todos los tiempos y un

programa de música chilena cada día, entre las 17 y 24 horas.

—Hemos sacado la música de las salas de conciertos —dice Carlos Riesco— para proyectarla a cada hogar chileno. Los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile ya no serán el privilegio de unos pocos que pagan entradas sino que llegará a todos directamente desde el Teatro Astor. Transmitiremos los conciertos de cámara del Instituto y todos los conciertos de artistas y conjuntos nacionales en otras salas santiaguinas.

Dentro de esta política de puertas y ventanas abiertas a todo el país, Radio IEM transmitirá en cadena con las radios universitarias y Radio La Verdad, además de los conciertos vivos, el riquísimo material musical acumulado durante veinte años en el Departamento de Grabaciones del Instituto que abarca toda la música chilena tocada en los conciertos durante esos años y los conciertos ofrecidos por destacados artistas y directores extranjeros que nos han visitado; los discos y cintas magnéticas que las radios estatales europeas de índole exclusivamente cultural proporcionarán a Radio IEM a través del convenio logrado por Carlos Riesco en su reciente viaje por Europa, permitiéndonos escuchar programas de la BBC (British Broadcasting Corporation), Radio Televisión Française y Radio Praga; los programas especialmente realizados por los Institutos culturales de Alemania, Francia, Italia y EE. UU. para esta emisora, como también los que proporcionará la Embajada de Polonia para dar a conocer las creaciones de la escuela polaca

contemporánea, la más significativa de la actualidad.

—La labor de Radio IEM, agrega Riesco, abarcará también el teatro, en versiones del Instituto del Teatro, el Folklore y Programas Didácticos. En breve se iniciarán los Programas Didácticos cuya meta es llegar a los colegios de primera y segunda enseñanza; profesores universitarios colaborarán con el profesor de curso mediante la difusión de modernos métodos de enseñanza y transmisiones de programas musicales idóneos a fin de intensificar el interés de la juventud por la clase de música. Importantísimo también es el Folklore que daremos a conocer a través de programas especialmente preparados por el Instituto del Folklore de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Este rico acervo cultural llegará en versiones auténticas, a fin de devolver al pueblo su calidad ética y su auténtico aporte al patrimonio cultural nacional.

A partir de Julio, Radio IEM editará un folleto con los programas del mes próximo, folleto en el que, además, se invita a todas las radioemisoras, en forma gratuita para ellos, a incluir sus programas de música seria. Este folleto se encontrará en todos los quioscos de periódicos.

#### *Orquesta Sinfónica de Chile.*

Dentro del plan de difusión del Instituto de Extensión Musical, el país ha sido dividido en siete zonas: Norte Grande, Norte Chico, Valparaíso, Rancagua a Chillán, Chillán a Concepción, Los Angeles a Puerto Montt y provincia de Magallanes, a las que llegarán en forma ininterrumpida, a lo largo del año, los conjuntos y solistas del Instituto.

Para realizar esta labor, el Director del IEM agregará a la Sinfónica de Chile tres conjuntos: Quinteto de Vientos, conjunto de maderas y bronces de la Sinfónica, que ya inició su vida pública con el concierto de música contemporánea del 29 de Mayo bajo la dirección del maestro invitado Choo Hoey; la creación de un Conjunto de Percusión y la Orquesta de Cámara.

Carlos Riesco se entusiasma y nos dice:

—La Sinfónica ampliada a cuatro conjuntos no sólo redundará en el perfeccionamiento técnico y musical de cada profesor de la Sinfónica de Chile sino que, además, permitirá que cuando salga en gira funcione no sólo como conjunto sinfónico sino que también, en cualquier momento, pueda ofrecer conciertos simultáneos, a distintos niveles y para todo tipo de público. Para el Instituto de Extensión Musical la prioridad ahora es la difusión y la periodicidad de los conciertos a lo largo de Chile.

La labor de difusión ya se inició con la gira de recitales del violinista David Serendero y la pianista Elvira Savi que abarcará todo el país. El Ballet Nacional Chileno, por

su parte, después de visitar Antofagasta partió a la zona sur y durante el año visitará las siete zonas en que ha sido dividido el territorio. Es así como se está cumpliendo con la Ley que creó el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Para poder continuar y hacer esta labor permanente, es necesario que los conciertos sean pagados. La labor artística del IEM debe financiarse, pero también debe dejar ganancias locales en las ciudades que visita. Este es otro aspecto al cual se encuentra abocado ahora el director de este servicio. Esto no significa que no continuarán los conciertos gratuitos para estudiantes, al aire libre y para las poblaciones marginales, a base de programas didácticos especiales.

Con respecto a la difusión, Riesco termina diciéndonos que otra de sus preocupaciones es la falta de teatros y locales adecuados en algunos puntos del país. Para solucionar este problema está gestionando la compra de un escenario móvil totalmente equipado para presentaciones musicales y teatrales. Con el teatro móvil se llegará a aquellas localidades que por falta de teatros han debido quedar hasta la fecha al margen de las giras oficiales.

#### *Creación de BALCA, Ballet de Cámara.*

El Ballet Nacional Chileno tiene ahora dos grupos, el Ballet Nacional y el recientemente creado Ballet Experimental de Cámara. La finalidad de este conjunto es ofrecer a los bailarines otra fuente de trabajo en el campo de la coreografía experimental, la enseñanza de la danza, la escenografía, iluminación, diseño de trajes, etc. El Ballet de Cámara iniciará su labor con el montaje de "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda" de Monteverdi, en conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del insigne compositor y con coreografía de Hernán Baldrich.

#### *Conjunto de Opera de Cámara.*

Como el Conservatorio Nacional de Música tendrá, dentro de poco, terminado el Teatro de Cámara que se encuentra en calle Compañía; a base del Curso de Opera del Conservatorio y con la participación de todos los cantantes nacionales idóneos, se creará el grupo de Opera de Cámara que dará a conocer una literatura operística desconocida entre nosotros hasta la fecha.

#### *Ediciones de música y discos.*

Dentro de este amplio plan de renovación, Carlos Riesco nos habla de la labor editorial en el rubro de las ediciones de partituras y discos. La Editorial del IEM, equipada ya técnicamente, iniciará un plan orgánico de ediciones de música chilena y de distribuido en el país y el extranjero.

Simultáneamente se iniciará la edición de discos con las obras premiadas en el último Festival Bienal de Música Chilena, práctica que continuará dentro del marco de futuros festivales, y una colección de obras sinfónicas y de cámara de autores chilenos, ejecutadas por artistas y conjuntos nacionales. Cada disco incluirá un folleto explicativo y en los casos de la música de cámara, la partitura de las obras. Estos discos, por cierto, tendrán una calidad artística y técnica perfecta, pero también su presentación será esmerada; las carátulas serán diseñadas por pintores chilenos a fin de lograr calidad y belleza plásticas.

La venta de discos y partituras no se enfocará con criterio comercial, sólo se pretende recuperar los costos a fin de darle continuidad a ambos proyectos.

#### *Intercambio de artistas.*

Otro aspecto muy positivo del viaje de Carlos Riesco por Europa ha sido el establecimiento del intercambio de artistas.

—No nos interesa solamente —nos dice— traer directores y solistas extranjeros de renombre sino que dar a conocer a nuestros talentos en el extranjero. Es así como conseguí que para la temporada 1968-1969 visite Europa Agustín Culler, director titular de la Orquesta Filarmónica Municipal, quien dirigirá a grandes conjuntos en diversos países; el pianista Oscar Gacitúa volverá a realizar otra gira europea y también el violinista Jaime de la Jara. Este es el comienzo, cada año irán a Europa nuestros mejores valores.

Pero Carlos Riesco también dejó cimentada la venida al país de destacados compositores, profesores, directores y ejecutantes. Se iniciarán estas visitas con la venida del gran compositor y organista francés Olivier Messiaen en 1970 y el director y compositor Pierre Boulez, quien dirigirá a la Sinfónica de Chile. Es así como Carlos Riesco desea vitalizar el intercambio entre Europa y Chile.

Casi más importante aún, son las relaciones con los países sudamericanos, con los que también ya se inició la integración cultural. Riesco ha incluido en los programas de este año obras de compositores del continente los que contarán con la interpretación de solistas de los respectivos países. Es así como el Concierto para piano y orquesta de Alberto Ginastera que en el último concierto de Mayo ejecutó la Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Choo Hoey, contó con la pianista argentina Pia Sebastiani. La modalidad se continuará en otros conciertos de esta temporada. Simultáneamente, artistas y conjuntos chilenos visitarán algunos de los países del continente.

El Instituto de Extensión Musical se rejuvenece y se proyecta. La música será de ahora en adelante el patrimonio de todos los chilenos.

## NOTICIAS

#### *Juan Pablo Izquierdo dirige a la Filarmónica de Nueva York.*

El lunes 13 de Febrero Juan Pablo Izquierdo dirigió la Orquesta Filarmónica de Nueva York en reemplazo del director invitado William Steinberg quien, en el último momento, no pudo dirigir al conjunto. El programa incluía dos obras largas e importantes: "Variaciones y Fugas sobre un tema de Mozart" de Reger, que fue dirigida por Izquierdo y la "Sinfonía Manfredo" de Tchaikowsky que dirigió la joven belga Silvia Caduff.

Los dos jóvenes directores estaban preparados; es su deber asistir a todos los ensayos, pero ninguno de los dos había dirigido personalmente la orquesta. Raymond Ericson del "New York Times", al referirse a este concierto escribió: "... Subieron al podio 'en frío' a dirigir obras largas, difíciles y muy poco conocidas... dirigieron muy bien". Sobre la actuación de Izquierdo agrega: "compuesto y tranquilo, seguro de sí mismo, confesó después del concierto que había sido un placer dirigir. Hombre delgado, moreno, usa batuta y dirige con gestos sobrios. La

obra de Reger es en general una obra lírica y la dirigió con excelente musicalidad, sin aspavientos, sin intentar darle al tema mayor dramatismo que el que tiene. La Fuga final estuvo cuidadosa y exitosamente construida".

Juan Pablo Izquierdo supo aprovechar muy bien esta oportunidad y dio a conocer su capacidad y experiencia.

#### *Estreno en Nueva York de "Elegía a Machu-Picchu" de Garrido-Lecca bajo la dirección de J. P. Izquierdo.*

El 24 de Febrero, los tres directores ayudantes de la Filarmónica de Nueva York, ganadores del Concurso Dimitri Mitropoulos, dirigieron a este conjunto: Sylvia Caduff, de Suiza, dirigió "Las Variaciones del Rey Lear" de David Amram y la Cuarta Sinfonía de Schumann; Alain Lombard de Francia tuvo a su cargo la versión de "El Mar" de Debussy y Juan Pablo Izquierdo dirigió el estreno en Nueva York de la "Elegía a Machu-Picchu" de Celso Garrido-Lecca y La Valse de Ravel.

El crítico Harold G. Schonberg del "New York Times", al referirse a la labor realizada por Juan Pablo Izquierdo en este concierto, escribe: "... Hasta la llegada de Izquierdo el concierto no tuvo poder electrizante. El director chileno, el único de los tres que prescinde de la batuta, tiene personalidad y es un músico maduro. No cupo duda de que sabía manejar la orquesta; los músicos comenzaron a tocar con mayor atención, ritmos más vivos y una cohesión que no habían demostrado hasta el momento.

"La obra de Garrido-Lecca, obra de cinco minutos de duración, es un esbozo atmosférico atractivo... el compositor utiliza en su elegía efectos que se supone provienen de la antigua música peruana. El lenguaje presenta una feliz combinación de texturas modernas y tradicionales bien amalgamadas por su fuerte personalidad.

"Izquierdo dirigió la difícil partitura con seguridad impresionante. Aunque la obra se escuchaba por primera vez, no cabía duda de que el director dominaba la partitura, marcando los complicados ritmos con claridad y dominando en todo momento. En seguida dirigió una versión brillante de "La Valse" en la que los climas fueron logrados a la perfección y en la que los ritmos tuvieron soltura y gracia. No es difícil predecirle al señor Izquierdo un futuro magnífico y augurarle una brillante carrera".

#### *Gira de Alfonso Montecino por Europa.*

El pianista y compositor chileno Alfonso Montecino, actualmente profesor de la School of Music de la Universidad de Indiana, realizó una triunfal gira por Europa. Acompañado por su esposa, Siri Garson, ofrecieron conciertos en Hamburgo y en Salzburgo, interpretando en ambos conciertos obras para canto de compositores latinoamericanos en la primera parte del programa y de piano sólo en la segunda. La crítica alabó la actuación de ambos artistas.

Posteriormente viajaron a Rusia, país en el que Alfonso Montecino dio 10 recitales en diferentes ciudades, además de actuar en televisión. En Riga tocó con la orquesta el concierto "El Emperador" de Beethoven. La gira por Rusia fue organizada por la Embajada de Chile y por Gosconcert, la agencia oficial rusa para asuntos culturales. Posteriormente ofreció dos conciertos en Budapest.

#### *Oscar Gacitúa en Alemania Oriental.*

Regresó al país el pianista Oscar Gacitúa después de una gira realizada por Alemania. Esta gira la inició en Berlín y después ofreció recitales en Halle, Dresde, Bautzen, Zittau, Plauen y Greiz. Con la orquesta de Dresde y Greiz tocó, respectivamente, "Noches en los Jardines de España" de Manuel

de Falla y el Concierto de Schumann, mientras que en las otras ciudades dio recitales con un programa que incluyó: Primera Partita de Bach, Sonata K. 576 de Mozart, Tonadas de Allende, un "Soneto del Petrarca" y "Valse oublié" de Liszt y la Sonata en Si menor de Chopin.

Oscar Gacitúa realizó una gira coronada por el éxito como se desprende de las críticas que reproducimos a continuación. Sobre sus actuaciones con orquesta dice Werne Poike: "Oscar Gacitúa hizo plena justicia a su cometido. El visitante de Chile posee una técnica extraordinaria", "Die Unión" anota que "Oscar Gacitúa evidenció ser un intérprete brillante". "Saechsiches Tageblatt" comenta: "El visitante chileno interpretó la parte pianística en Falla con delicadeza y superioridad", mientras que "Saechsische Neueste Nachrichten" —que adorna su artículo con una silueta del solista— expresa que "el sobresaliente pianista chileno tocó con técnica fulgurante y marcada sensibilidad sonora, siendo muy vivamente celebrado".

Idéntico entusiasmo reflejan las críticas de los recitales. Alfred Schneider escribe: "Es asombroso con que endopatía el artista ejecutó una Partita de Bach, cómo diferenció las formas de danzas según su índole precisa, cuán bella y claramente interpretó aún los movimientos difíciles y veloces dentro de la máxima plasticidad... La Sonata Op. 58 de Chopin y los trozos fuera del programa, del mismo compositor, constituyeron, por así decir, la culminación del concierto. El visitante mostró soberano dominio del estilo chopiniano y del contenido expresivo de sus creaciones. Blandura y fluida elegancia se hermanaban magníficamente con vigor y pasión".

H. D. Thaele opina que "Oscar Gacitúa pertenece a aquellos pianistas dueños de un toucher en extremo sensitivo, una pulsación incondicionalmente blanda —aún en el clima dramático— y seguridad técnica total. Rara vez se encuentra el sonido pianístico grande, saturado y majestuoso, pero sí, en cambio, la delicadeza y tenuidad que son bases de una cultura de pulsación espiritualizada... Cumbre del recital fue la versión de la Sonata de Mozart... En las obras de Liszt, como asimismo en aquellas de Allende y las piezas para piano de Chopin agregadas al programa, volvieron a manifestarse la elegancia y el benéficamente selecto gusto musical de la interpretación".

Interpretación que —según la crónica publicada en "Der neue Weg"— "se distingue por una claridad y exactitud muy sutiles... Admiramos el equilibrio artístico que ya se hizo patente de manera hermosísima en la versión de la partitura de Bach... De conclusión sirvió la Sonata en Si menor de Chopin, interpretada por un ímpetu difícil de superar... Como lógica consecuencia, al vi

sitante sudamericano se le colmó de aplausos, los que le arrancaron varias ejecuciones adicionales”.

Este ha sido el primer compromiso de Gacitúa en Europa después de su participación en el Concurso Chopin 1955 de Varsovia, en el que obtuvo un honroso lugar. Este año Oscar Gacitúa se propone emprender una nueva gira, para cumplir contratos en Polonia y otros países del viejo mundo.

#### *Gira de Flora Guerra por la URSS, Rumania y Polonia.*

La pianista chilena Flora Guerra fue contratada para ofrecer recitales de piano y conciertos con orquesta en la URSS en Noviembre del año pasado, gira que se extendió a Rumania y Polonia, Francia, Gran Bretaña y España, y posteriormente, Cuba.

En la URSS ofreció seis conciertos, de los cuales tres con orquesta. Actuó en Tiflis, Georgia, bajo la dirección de Ian Hugo Khus, director de orquesta rumano; en Ereván, Armenia, bajo la batuta de Tohigdyán y en Bakú, capital de Azerbaiján. En Rumania ofreció ocho conciertos; en Polonia cuatro, dos en Rydgosh y dos en Varsovia con la Filarmónica, bajo la dirección de Wislowsky, conciertos en que tocó obras de Manuel de Falla y Ravel. En París tocó para la Radio Televisión Francesa y en Londres en la BBC. En La Habana ofreció tres conciertos.

#### *El City Center Joffrey Ballet monta "La Mesa Verde" bajo la dirección de Ernst Uthoff.*

El City Center de Nueva York invitó a Ernst Uthoff para montar "La Mesa Verde" con el City Center Joffrey Ballet. Al estreno viajó desde Alemania Kurt Jooss.

En estas representaciones Ernst Uthoff no fue el único chileno que participó, viajaron a Nueva York, también, Lola Botka quien bailó el papel de La Madre, Maximiliano Zomosa, el de La Muerte, y a ellos se unieron en Estados Unidos, Miguel Uthoff, quien realizó el papel del Abanderado y su esposa Lisa Bradley, el de la Muchacha.

El éxito triunfal de la presentación se debió, en primer término a la genial coreografía de Jooss, pero también a la participación de los chilenos.

A continuación transcribimos algunas críticas: Clive Barnes, en el "New York Times" dice: "... Jooss ha tenido suerte en sus colaboradores. La música de Fritz Coen —afortunadamente ejecutada, esta vez, en su versión primitiva para dos pianos— es a su manera una obra maestra, muy menor pero, también, muy de veras... La Compañía Joffrey danzó magníficamente. Maximiliano Zomosa obtuvo un triunfo por ente-

ro justificado en el papel de la muerte. Fue una encarnación de fantástico poderío. Creo haber conocido a todos los grandes intérpretes del papel: Jooss mismo, Sigurd Leeder, Rolf Alexander, Hans Zullig y, en tiempos más recientes, Jean Cebron, pero no creo haber visto a ninguno mejor. En realidad toda la compañía, incluyendo a Lisa Bradley, de muchacha, y Luis Fuente como explotador, estuvo admirable. Una palabra especial para Miguel Uthoff, no sólo por el vigor particular con el que personificó al portaestandarte, sino porque en el estreno, hace 35 años, ese mismo papel lo tuvo su padre, Ernst Uthoff. Estoy seguro de que éste no lo bailó mejor, de lo cual ambos podrán estar contentos”.

Eleanor Frampton, del diario "Plain Dealer" de Cleveland, escribe: "El célebre ballet "La Mesa Verde" conquistó al público... el 9 de Marzo... Gran parte del éxito se debió a la cuidadosa enseñanza de Ernst Uthoff y su mujer Lola Botka, ambos miembros de la primitiva Compañía Jooss... Miguel Uthoff... llamó la atención de los entendidos por su vitalidad y destreza técnica... Fue un asunto de familia, puesto que la bella mujer de Miguel, Lisa Bradley, bailó exquisitamente la parte de la Muchacha... El bailarín Maximiliano Zomosa dio una imagen impresionante y poderosa de la Muerte... La Mesa Verde no ha perdido impacto... Robert Joffrey es afortunado en haberla incorporado a su repertorio, tener a Ernst y Lola Uthoff para montarla y contar con una segunda generación Uthoff —Miguel y Lisa— para bailar en ella. Fue un triunfo para todos los participantes...".

#### *Tapia Caballero en Europa.*

El pianista Tapia Caballero realizó una gira a Europa actuando con gran éxito en Inglaterra y Austria. A continuación citamos algunas críticas. El "Times" escribe: "Parte del programa estuvo dedicado a música francesa en la que "toucher" y calidades interpretativas probaron su gran comprensión de estilos. Experimentamos placer al ver como Tapia Caballero supo captar en la Sonata de Beethoven los efectos expresivos dentro del marco dinámico, encontrando en el movimiento lento el sumum de imaginación”.

En el "Telegraph" de Londres, leemos: "Tocar todos los Preludios de Debussy en una sola audición es ya una hazaña...".

El "Wiener Kurier" dice: "Tapia Caballero nos dio una tarde en la que dominaba un ambiente delicado de elemento sonoro. El artista mostró los diferentes y pictóricos trozos en forma poética y clara. Donde fue necesario nos dejó sentir un marco bien definido; en otros momentos imperó la fuerza rítmica”.

*Coro de la Universidad de Chile en su segunda gira por Europa.*

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minoletti, en su segunda gira por Europa, actuó en Alemania Federal, la República Democrática Alemana y Polonia, realizando un total de 17 conciertos en dos meses. El coro integrado por 50 voces cantó un repertorio que constaba de un 30% de música coral europea antigua y moderna y un 70% de autores latinoamericanos, especialmente chilenos.

El éxito de esta gira ha dejado un saldo muy favorable para la música coral chilena, demostrando que se encuentra a un nivel similar al de la música coral europea. La gira fue auspiciada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y se financió con aportes de esta institución y el Ministerio de Relaciones Exteriores.

A continuación citamos algunas críticas de prensa:

"Stuttgarter Zeitung" (Stuttgart). "La interpretación del Coro de la Universidad de Chile fue sobresaliente. Cada uno de los 50 integrantes dispone no sólo de una notable voz sino también de una gran ductilidad y capacidad para amalgamarse al conjunto. El Profesor Minoletti dirige el coro con maestría y sabe obtener interpretaciones de mucho efecto. Los auditores estuvieron fascinados con la actuación y dieron al coro una tormentosa ovación."

"Stuttgarter Nachrichten" (Stuttgart). "Cada voz sonaba limpia, pura, en grandiosa armonía, no sobresaliendo ninguna sobre otra. También en las obras siguientes logró entusiasmar al público, con su dominio de los cambios de ritmo, precisión de las entradas y finales casi esfumados".

"Trybuna Ludu" (Varsovia). "El coro universitario chileno, bajo la dirección de Guido Minoletti, deleitó a los oyentes con el particular calor y a la vez gran potencia del sonido, la soltura y naturalidad de cada una de las frases musicales. Las canciones de carácter diversificado—incluso dentro de una misma composición—agradaron mucho a los oyentes y varias debieron ser repetidas... No pueden ser interpretadas con mejor sentido del estilo adecuado, que como lo hizo el Coro de Santiago de Chile".

"Berliner Zeitung Am Abend" (Berlín). "Realmente universal el Coro de la Universidad de Chile. Anoche cantó en el Auditorio Marx-Engel música antigua y contemporánea de todo el mundo y casi tan estupenda como las obras, fue siempre la interpretación...".

"Thüringische Landes Zeitung" (Weimar). "Chilenos con una gran cultura coral. Cerca de 50 dotados cantantes actuaron sobre el escenario de la Kreiskulturhauses y desde el principio se pudo ver la alegría que sienten al cantar. Ya en el ambicioso programa

de obras antiguas se justificó su fama, por el conocimiento y dominio de las partituras...".

"Das Volk" (Weimar-Erfurt). "Pocos auditores asistieron a escuchar un coro de tanta categoría como el que dirige Guido Minoletti, lo que resulta vergonzoso para una ciudad como Weimar, intrínsecamente musical. El director sacaba las voces como provenientes de un instrumento musical valioso. ¡Qué abundancia de preciosidades musicales que nos habían estado vedadas hasta ahora! Los autores chilenos, argentinos y brasileños se merecen un lugar en nuestros programas.

*Gira de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile.*

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por su fundador Fernando Rosas, realizó una gira por varios países latinoamericanos de la costa Atlántica. En Río de Janeiro actuó la orquesta en conciertos auspiciados por Pro Arte de Brasil y también en el Canal 4 de Televisión; dieron conciertos en Sao Paulo, Montevideo y en Buenos Aires hubo dos audiciones para el Mozarteum Argentino y un concierto en la Universidad Católica. Actuaron también en Televisión y la gira terminó con conciertos en La Plata y Córdoba.

Los programas incluyeron obras de Albinoni, Bartok, Boyce, Leng y Mozart, conciertos en los que destacaron los solistas chilenos: Arnaldo Fuentes (cello) en el Concierto en Mi menor de Vivaldi; Jaime de la Jara (violín), en "El invierno" de "Las Estaciones" del mismo compositor; Enrique Peña (oboe) en un Concierto de Albinoni; Silvia Soubllette (soprano) en la Cantata N° 202 de Bach y Mirka Stratigopoulou (flauta dulce) en el Concierto en Do mayor de Telemann.

El éxito de la gira se refleja a través de la crítica, de la que a continuación publicamos extractos: "O Globo" de Río de Janeiro, dice: "Excelente intervención tuvo la flautista Mirka Stratigopoulou con un muy hermoso sonido en la flauta dulce. El violoncellista Arnaldo Fuentes demostró excelente escuela de arco, seguridad en el ritmo y una inteligente utilización del vibrato. Silvia Soubllette obtuvo resultados artísticos muy altos en la interpretación de la Cantata de Bach".

En "Estado de Sao Paulo" se recalca el interés del programa en cuya ejecución hubo "una sonoridad viva, dócil a las inflexiones expresivas y a las exigencias del director en cuanto a fraseo e intensidad".

"El Diario" de Montevideo anota: "La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile es un conjunto de calidad indudable, pese a su poco tiempo de actuación ha alcanzado una madurez visible en

cada una de sus interpretaciones. La identidad en el vibrato y la adecuación al estilo estuvieron presentes en cada una de las versiones ofrecidas. Se presentaron dos solistas excelentes: el concertino Jaime de la Jara y el cello Arnaldo Fuentes. Ambos solistas se caracterizaron por la calidad de su sonido, la perfección técnica y la absoluta musicalidad".

En Buenos Aires los elogios son muy similares. "El Mundo" destaca "la disciplina instrumental y la evidente solvencia de los profesionales de la orquesta". Sobre Arnaldo Fuentes dice: "instrumentista serio, excelente ejecutante y de un sonido siempre agradable".

Leemos en "La Nación": "El conjunto dirigido por Fernando Rosas impresionó de manera favorable tanto por la cohesión y disciplina de su labor de matices, la expresión del fraseo y el equilibrio de planos, como por el mérito individual de sus componentes. Estos respondieron con entusiasmo y eficacia a las indicaciones de su director, quien actuó con convicción y vehemencia". "El Clarín" destaca "lo irrefutable de la afinación y la homogeneidad del alto nivel de la orquesta... Ella pudo abordar obras de cinco autores —cuatro de ellas del Barroco y tres en forma concertante— sin que dejara de advertirse en todas las versiones la propiedad que distingue a las interpretaciones seriamente hechas". En el Concierto de Albinoni destaca: "Los pasajes a cargo de Enrique Peña fueron un deleite auditivo, puesto que en ellos se apreció a un músico cabal, cuya ejecución es, a nuestro juicio, una de las mejores de los últimos años".

*David Serendero es nombrado director ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile.*

David Serendero, hasta hace poco director titular de la Orquesta Filarmónica de Osorno, ha sido nombrado director ayudante de la Sinfónica.

El maestro Serendero, violinista y compositor, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, obteniendo en 1964 el título de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales. Fue agraciado con el primer premio del concurso internacional de la Broadcast Music de Nueva York "Student Composers Award 1960" por su cantata "La Leyenda de la creación".

Becado por el Servicio de Intercambio Académico de Alemania Federal, viajó a Stuttgart con el objeto de profundizar sus conocimientos musicales en la Escuela Superior de Música, en la que permaneció dos años. Simultáneamente se desempeñó como concertino de la Orquesta Sinfónica de Heilbronn. David Serendero inició su carrera como director de orquesta en 1962.

*Estreno de la Cuarta Sinfonía de Orrego-Salas.*

El 7 de Abril, la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana, bajo la dirección de Tibor Kozma, ejecutó la primera audición mundial de la Sinfonía Nº 4 de Juan Orrego-Salas, obra escrita para ese conjunto y dedicada a su director.

*Creación de la Corporación Cultural de Santiago.*

En el Teatro Municipal, la Ilustre Municipalidad de Santiago creó la Corporación Cultural, la que tendrá desde este año el control y la supervisión de la actividad de todos los conjuntos artísticos que financian directa o indirectamente la Municipalidad. Esta entidad, con el respaldo de la empresa privada, propenderá a elevar el nivel de los espectáculos.

La Corporación quedó integrada por don Manuel Fernández, alcalde, quien la preside por derecho propio, y los señores: Agustín Pinto Durán, vicepresidente ejecutivo; Amador Yarur, vicepresidente del directorio; Humberto Valenzuela, secretario-tesorero; Orlando dell'Orto, Raúl Devés, Américo Letay, Julio García y José Said, directores y Ramón Alarcón y Tomás Paig, regidores.

*Trio Filarmónico Municipal.*

Este conjunto de reciente creación está formado por tres instrumentistas de la Orquesta Filarmónica Municipal: Hernán Yara, violín; Eduardo Salgado, cello y Galvarino Mendoza, piano.

Dentro del Plan de Difusión Cultural de la Municipalidad de Santiago, el Trio Filarmónico realizó una gira por el norte del país, visitando las ciudades de: Arica, Antofagasta y Copiapó y las peruanas de Tacna y Arequipa.

*Gira de Jorge Urrutia por Europa.*

Con una comisión "ad honorem" de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el compositor y profesor Jorge Urrutia realizó una gira de contactos con centros artísticos y musicales europeos. Visitó con esta finalidad España, Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania, Suiza, Austria e Italia.

*Agustín Cullell, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral.*

Agustín Cullell, director titular de la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago fue elegido Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia, centro universitario en el que desde hace ya varios años ocupa el cargo de di-



rector de la Orquesta de Cámara. La labor realizada por Agustín Culléll en Valdivia ha sido amplísima pues no se ha limitado a la formación y dirección de ese conjunto de cámara sino que, además, desde su cargo se ha preocupado de realizar una eficiente labor docente y de difusión artística que ha alcanzado repercusión en toda la zona.

El nuevo Decano de la Universidad de Valdivia tiene ya, a pesar de su juventud, una brillante carrera artística. Excelente violinista, se desempeñó como violinista de la Orquesta Sinfónica de Chile y es profesor de música de cámara en el Conservatorio Nacional de Música. Su carrera como director de orquesta tiene un futuro brillante; además de dirigir la Filarmónica Municipal es continuamente director invitado de la Orquesta Sinfónica y este año iniciará una bien merecida carrera internacional. Ha sido invitado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires para dirigir dos conciertos y en noviembre viajará a Europa para dirigir conciertos en Checoslovaquia, la República Democrática Alemana y otros países.

Frente a la Filarmónica Municipal, Agustín Culléll tendrá importantes responsabilidades artísticas durante la temporada oficial y en la Temporada Lírica dirigirá "La Bohème" de Puccini y algunas óperas de cámara. Estamos ciertos que, dado su inmenso talento, logrará éxitos personales similares a los cosechados en años anteriores.

#### *Visita del maestro Guenther Mittergradnegger.*

El maestro Mittergradnegger, director del Coro de Madrigalistas de Klagenfurt, Austria, visitó Chile a principios de Marzo. El Coro Municipal lo invitó para dar un ciclo de charlas y demostraciones prácticas destinadas al perfeccionamiento de nuestros músicos. Las clases se realizaron en el Teatro Municipal con un temario que incluyó: Elementos de Técnica Vocal, ejercicios respiratorios conducentes a obtener un correcto tono coral y formación de un Coro de Madrigalistas.

#### *Visita de Eric White, Subsecretario del Consejo de las Artes de Gran Bretaña.*

El distinguido musicólogo británico Eric White, Subsecretario del Consejo para Estímulo de la Música y las Artes de 1942 a 1945, fecha en que pasó a ocupar el cargo de Subsecretario del Consejo de las Artes de Gran Bretaña, realizó una visita a Chile en Abril, para dictar conferencias. En el Instituto Chileno-Británico de Cultura y en la Facultad de Filosofía y Educación, en el Departamento de Inglés, dictó conferencias sobre "Benjamín Britten, el hombre y la Música" y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile habló sobre "Strawinsky".

#### *Visita del Dr. Robert Pace*

Invitado por el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Interamericano de Educación Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el Dr. Robert Pace, Jefe del Departamento para la enseñanza de Piano en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Columbia, en Nueva York, distinguido catodrático, compositor, pianista y autor de métodos y libros sobre su especialidad, dictó en el Conservatorio Nacional un seminario para profesores, con diapositivas, ilustraciones y ejemplos prácticos, acerca del arte de enseñar el piano a los alumnos de grados elementales.

El Dr. Pace es una autoridad en los modernos sistemas de enseñanza colectiva del piano. "Obviamente —dice uno de sus numerosos escritos que preconizan la instrucción en grupo— el profesor de piano necesita saber, no sólo qué enseñar sino cómo enseñarlo".

#### *Coro "Singkreis" celebró sus veinticinco años de vida*

El Coro "Singkreis", formado casi exclusivamente por descendientes de austriacos y alemanes, dirigido por Arturo Junge, ha mantenido una costante actividad y ha logrado colocarse entre los mejores conjuntos de la capital. Para celebrar sus bodas de plata se realizó un ciclo coral que hizo venir a Santiago directores y coristas, profesores y artistas de provincias. Participó en estas festividades, también, el Dr. Mittergradnegger, quien hechó las bases del movimiento madrigalista que se encuentra en gestación.

#### *Abraham Bravo y Eva Simek diplomados en Praga*

Los profesores del Conservatorio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia, Abraham Bravo y Eva Simek, después de dos años de estudios en la Academia de Artes Musicales de Praga, obtuvieron el diploma que otorga esa institución a profesores de música. Ambos finalizaron sus estudios con calificaciones máximas. En Praga ofrecieron un recital público de gran jerarquía. Esta actuación les sirvió para recibir una serie de invitaciones, incluyendo Weimar y el Festival de Río de Janeiro, además de actuaciones en televisión.

Durante su permanencia en Europa mantuvieron contactos con los Conservatorios de París, Alemania y Checoslovaquia, que les fueron de gran utilidad, experiencia que ahora aplicarán en sus actividades docentes y artísticas en la Universidad Austral.

*Roberto Bravo obtiene beca para estudiar en el Conservatorio de Moscú*

Roberto Bravo, vicepresidente de Juventudes Musicales Chilenas, que desde 1965 se encuentra en Polonia, viajó en septiembre del año pasado a Moscú donde obtuvo una beca para estudiar por un año en el Conservatorio Tschaikowsky. A principios de Marzo, el joven pianista rindió un nuevo examen, oportunidad en que fue clasificado en categoría sobresaliente, lo que le mereció el premio de tocar, durante Abril, en la cátedra Oborin. La oportunidad para tocar en esta cátedra es la mayor recompensa que ofrece el Conservatorio Tschaikowsky, organismo que también le prolongó la beca por tres años más y lo seleccionó para participar en el Concurso Schubert, que se realizará en Viena, en noviembre próximo.

Durante el año pasado, Roberto Bravo ofreció dos conciertos en Cracovia y, contra toda la tradición musical, con ocasión de su intervención como solista en el Concierto de Grieg, realizado con la orquesta Filarmónica de Cracovia, luego de aplaudirse durante ocho cortinas, se le permitió tocar solo.

Merece destacarse que Roberto Bravo es el primer latinoamericano que ha tocado en Zelazowa, Wola, ciudad natal de Chopin. Con motivo del Festival Chopinowsky, por indisposición del ganador del segundo premio, el Jurado determinó que el pianista chileno era el único indicado para reemplazarlo.

*Jorge Canelo se acoge a jubilación*

Jorge Canelo, primer timbal de la Orquesta Sinfónica de Chile durante 27 años y profesor de instrumentos de percusión en el Conservatorio Nacional de Música durante 30 años, se ha acogido a jubilación. En su desempeño como timbalista de la Orquesta y su dilatada y fructífera labor docente, Jorge Canelo ha prestado a la música en Chile insignes favores.

El profesor Canelo continuará enseñando a nuevas generaciones de instrumentistas de percusión en Viña del Mar, en el Conservatorio de Música que acaba de crear y que se encuentra ubicado en Balmaceda 369.

*Boletín Informativo de la Asociación Nacional de Compositores, Nº 2, 3 y 4*

Han aparecido los Nº 2, 3 y 4 de la publicación oficial de la Asociación Nacional de Compositores de Chile dedicados, respectivamente a: Reglamentos de los Festivales de Música Chilena; edición de la partitura de "Una Suite de Tres Pequeños Trozos", de Carlos Isamitt, Premio Nacional de Arte 1965, y noticias; y en el últi-

mo, la edición de la partitura de la Sonata Nº 1, de Miguel Aguilar, dedicada a Edith Fischer, con biografía del compositor. Incluye, además, noticias sobre la actividad musical en Chile y en el extranjero.

*Seminario Musical en el Coro Filarmónico Municipal*

Entre el 28 de Mayo y el 4 de Junio tuvo lugar el curso dictado por el maestro Clayton Krehbiel, asistente del maestro Robert Shaw, en el Salón Filarmónico Municipal, para directores de coros, jefes de cuerdas y coristas. El Coro Filarmónico Municipal se hizo cargo de la organización de este curso, en el que el Sr. Krehbiel trabajó en técnicas de dirección, sistemas de ensayos y preparación de obras contemporáneas.

*Conferencia de Donald Borchardt*

El profesor e investigador del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California, Donald Borchardt, quien actualmente se encuentra en Chile trabajando en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ofreció una conferencia sobre "El son Jalisciense, su historia y sus elementos rítmicos", ilustrada con grabaciones, diapositivas e interpretaciones personales en guitarra y arpa de golpe.

*Brayton Lewis, el bajo norteamericano, actúa con el Conjunto de Música Antigua*

Brayton Lewis, integrante del conjunto norteamericano "Pro Música" creado por Noah Greenberg en 1952, en el que actuó desde un comienzo, interpretando música sacra, oratorios y dramas religiosos, ha ingresado al Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica que dirige Sylvia Soubllette.

*La "Escuela Musical Vespertina" es oficialmente reconocida como establecimiento universitario*

En Diciembre de 1966, a través de un decreto firmado por el Presidente de la República, don Eduardo Frei y su Ministro de Educación, don Juan Gómez Millas, conforme al artículo 13 del Estatuto de la Enseñanza Superior, se creó la "Escuela Musical Vespertina, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, como un establecimiento destinado a proporcionar conocimientos musicales a todas aquellas personas que así lo deseen. Su finalidad no es de carácter profesional; sus estudios, en ca-

sos calificados, podrán servir como antecedentes de ingreso a la enseñanza musical especializada”.

Como ya hemos informado con anterioridad en las páginas de esta revista, la Escuela Musical Vespertina inició sus actividades en Julio de 1960 siendo Decano de la Facultad el señor Alfonso Letelier. Al celebrar sus seis años de vida, pasa a ser Escuela anexa de la Facultad de Música, bajo el decanato de don Domingo Santa Cruz.

La matrícula del primer año, 1960, fue de 75 alumnos, la que en 1966 ascendió a 1002, y en 1967 sobrepasa las 2000; los alumnos trabajan en 83 cursos a cargo de 41 profesores, en el local provisorio del Internado del Liceo de Niñas N° 3, en Avda. B. O'Higgins con Manuel Rodríguez.

El objetivo de la Escuela Musical Vespertina es impartir enseñanza musical a todas aquellas personas mayores de 16 años que lo deseen. En segundo término, la Escuela tiene la misión de descubrir y orientar valores jóvenes a cuales se les puede ayudar a continuar una carrera artística en los establecimientos universitarios especializados.

El plan de estudios incluye cursos de instrumentos, canto, teoría y solfeo, apreciación musical, cursos de práctica instrumental en conjuntos orquestales, folklóricos, dirección y práctica coral.

La dirección de la Escuela está entregada a la asesora, Srta. Elisa Gayán, profesora universitaria con cátedras en el Conservatorio Nacional.

#### *Inauguración de Radio "IEM"*

El 19 de Mayo de 1967 tuvo lugar la primera transmisión de Radio "IEM", Radio Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Desde la creación del Instituto de Extensión Musical, el Decano de la Facultad, don Domingo Santa Cruz, se preocupó de la creación de una Radio Universitaria, que tuviese una orientación exclusivamente musical. Pasaron años sin que este sueño pudiese cristalizarse, hasta que a fines de 1966 la Universidad de Chile compró la radio "La Reina" y la entregó al Instituto de Extensión Musical. La Radio que tiene sus estudios en Compañía 1264, no se registró con carácter comercial (no transmitirá avisos de ninguna especie). Sus transmisiones aspiran a llevar a los auditores la buena música, el auténtico folklore, el teatro, la literatura y otras manifestaciones artísticas.

El Director de Radio "IEM" es Carlos Riesco, actual director del Instituto, quien acaba de regresar de Europa, donde dejó establecidas conexiones importantísimas con

la BBC de Londres, la Radio-Televisión Francesa y reparticiones gubernamentales de otros países, con los que se establecerá un amplio campo de intercambio. Directora Artística de la Radio es la profesora del Conservatorio Nacional, Sra. Arabella Plaza; Jefe de Programas, Agustín Inostroza; Jefe Técnico, Slavian Kusmanic; libretista, Enrique Rivera y discotecaria Sra. Clara Gálvez. Uno de los motivos de orgullo de Radio "IEM" es ser la primera radio del país que se ha preocupado de formar controles que tengan preparación técnica y cultural; 20 alumnos del Conservatorio han sido adiestrados con cursos de acústica y aprobados por servicios electrónicos.

Radio IEM, CB 63, tiene un equipo de 1,5 K.W. en dos sintonías: una de ampliación modulada en 630 KC, y otra en frecuencia modulada en 95,9 MC. Para comenzar habrá un horario de transmisiones de 17 a 23.30 horas, el que será ampliado en el futuro.

La difusión musical que realizará Radio "IEM" abarcará toda la creación musical chilena en versiones de artistas nacionales; las temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile, en cadena con radios Universidad Técnica del Estado, Radio La Verdad y otras radios universitarias del país; ciclos musicales históricos, en los que se dará a conocer la trayectoria, características y principales rasgos de los movimientos musicales de todas las épocas; presentaciones de artistas chilenos y de alumnos del Conservatorio Nacional; actuación de los conjuntos del Instituto: Coro, Cuarteto Santiago, Cuarteto Nacional y otros conjuntos de cámara; representaciones teatrales a través de versiones de la Escuela de Teatro y del Instituto del Teatro; noticias universitarias generales, etc. Además, Radio "IEM" contará con la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia, de Italia, del Servicio de Documentación Alemán, del Círculo Wagneriano, y todas las grabaciones del Departamento de Grabaciones del IEM, como también del material del Instituto de Investigaciones Musicales. Radio "IEM" transmitirá los conciertos de los conjuntos del Departamento de Música de la Universidad Católica y los conciertos de la Biblioteca Nacional.

#### *Claudio Arrau en Festival Casals.*

En el Festival Casals que se realizó en San Juan, Puerto Rico, entre el 7 y 8 de Junio, Claudio Arrau dio dos conciertos solistas, y además, actuó frente a la Orquesta del Festival, bajo la dirección de su titular, el maestro chileno Víctor Tevah.

*Cuarteto de Cuerdas de Eduardo Maturana será tocado en el Segundo Festival de Música de América y España*

La Pan American Union acaba de comunicar que el Cuarteto de Cuerdas de Eduardo Maturana, presidente de la Orquesta Filarmónica Municipal, ha sido incluido en el programa del Segundo Festival de Música de América y España, que este año se realizará en Madrid, entre el 14 y el 23 de octubre.

*Alfonso Montecino toca 10 Preludios de Carlos Botto*

En un recital que tuvo lugar en el Showalter Auditorium del Eastern State College, Alfonso Montecino incluyó, 10 Preludios (1952), de Carlos Botto, en un programa integrado por: Beethoven: 33 Variaciones Diabelli, Op. 120; Strawinsky: Serenade in A; Albeniz: Almería y El Albaicín de "Iberia" y Debussy: Soirée dans Grenade y L'isle Joyeuse.

Alfonso Montecino es un pianista que siempre ha incluido en sus programas obras de compositores chilenos en sus giras y conciertos en el extranjero. Hemos sido informados que en esta última temporada ya ha ejecutado más de veinticinco veces, tanto en Europa como en los Estados Unidos, los Diez Preludios de Carlos Botto. A raíz de este concierto de Alfonso Montecino, Carlos Botto recibió una carta del Dr. Hans Moldenhauer, del Moldenhauer Archive de Spokane, Washington, en la que dice: "Bajo la impresión del magnífico recital de Alfonso Montecino anteaer, quiero escribirle para expresarle mi sincera admiración por sus Diez Preludios (1952) que formaban parte del programa. En un recital de semejante riqueza pianística, su obra se destacó por su concisión, claridad de diseño e infinita riqueza de ideas musicales. Montecino ofreció una versión de gran virtuosismo que provocó el espontáneo y prolongado aplauso del público".

*Concurso Nacional de Piano de J. J. MM. Chilenas*

Juventudes Musicales Chilenas, en colaboración con la Escuela Moderna de Música y el Conservatorio Nacional ha organizado un Concurso Nacional de Piano para jóvenes hasta los 23 años. Podrán participar todos los jóvenes, excepto los titulados y los que hayan pasado a etapas finales en Concursos de carácter nacional.

El Concurso que se realizará en Noviembre de este año, quedó abierto el 19 de Mayo y se cerrará el 20 de Octubre de 1967. Las inscripciones deberán realizarse dentro de este plazo mediante el pago de E° 5.—

para el Primer y Segundo grupos y de E° 8.— para el Tercer grupo.

Para mayores informes dirigirse a: Secretaría General de Juventudes Musicales Chilenas, Compañía 1264, Piso 2º, teléfono 89667, Casilla 2100

*Beca Claudio Arrau*

Claudio Arrau, a través de su representante en Nueva York, Friede Rothe, ha transmitido su deseo de crear un "Fondo Claudio Arrau" para ayudar a músicos jóvenes de Latinoamérica. Para ello, Arrau vendrá a Chile a fin de ofrecer conciertos en el Teatro Caupolicán y el Teatro Municipal, estableciendo así los fondos necesarios para una "Beca Claudio Arrau" que beneficiará a un pianista chileno.

*Ballet Nacional en funciones gratuitas*

El Instituto de Extensión Musical, gracias a la colaboración de Cines Unidos, ha iniciado una serie de funciones gratuitas para escolares, del Ballet Nacional Chileno, en distintos barrios de la capital.

*Festival Nacional Folklórico Normalista en Angol*

A fines de Mayo se inició en Angol, con la participación de 300 solistas y conjuntos, el Festival Nacional Folklórico organizado por los estudiantes normalistas de todo el país, abarcando de Antofagasta a Ancud.

Hubo distinciones a los triunfadores en las categorías de "Composición Personal" y "Recopilación de canto y baile".

El Festival tuvo el respaldo del Ministerio de Educación, del Intendente de la provincia, la Escuela Normal local y de la radioemisora y periódico de Angol.

*XX Aniversario del Instituto de Investigaciones Musicales.*

Con diversos actos efectuados entre el 18 y el 20 del mes pasado, el Instituto de Investigaciones Musicales celebró su XX Aniversario, iniciándose con un Acto Académico en la Biblioteca Nacional. En él, el profesor Jorge Urrutia leyó un discurso del Decano, Domingo Santa Cruz, quien no pudo concurrir por motivos de salud, en el cual se refirió especialmente a la creación de este organismo y destacó lo valioso de sus realizaciones, porque si bien es cierto que en un individuo no se puede juzgar la labor en sus primeros veinte años, puesto que ha salido recién de la adolescencia —dijo— en una institución se ha llegado a una etapa de madurez. El Director subrogante, Manuel Dannemann, luego de hablar sobre los antecedentes de la formación de una música chilena, rindió home-

naje a los primeros colaboradores del Instituto. Terminó destacando la satisfacción de quienes en él actuaron, recalcó la labor realizada y pronosticó una nueva etapa de mayores posibilidades, gracias, en gran parte, al impulso dado por el Convenio Universidad de Chile Universidad de California. Una de las notas más significativas de este acto, fue la entrega de medallas de oro a los más valiosos ex miembros de este organismo; Carlos Isamitt, Alfonso Letelier y Eugenio Pereira Salas, y diplomas a quienes se distinguieron como colaboradores en el campo de la recolección, de la administración, de la interpretación y de la docencia. En esta ocasión, un numeroso público aplaudió las interpretaciones que hiciera al piano, Flora Guerra, de dos Tonadas de P. H. Allende; la participación del Coro de la Universidad de Chile cantando la Cueca Larga, de Gustavo Becerra; la actuación de genuinos intérpretes de la música mapuche, nortina y de Chile Central, en la que se destacaron instrumentos tan poco comunes como el trompe y el guitarrón.

Especialmente invitado para dar mayor realce a esta celebración, viajó desde Argentina, el profesor Augusto Raúl Cortazar, Presidente de la Comisión Internacio-

nal Permanente de Folklore y Director del Fondo Nacional de las Artes. Aprovechando su visita, se programó una charla suya, que se llevó a cabo ante nutrida concurrencia en la sala Valentín Letelier, auspiciada por el Departamento de Extensión Universitaria de esta Universidad. Esta charla, bajo el título de "La poesía del Siglo de Oro y nuestro folklore poético", dio una visión de la supervivencia en Argentina de un cancionero y romancero de clara estirpe hispánica.

Para cerrar esta serie de actos conmemorativos, El Instituto invitó a las autoridades universitarias a la inauguración de su nueva sede, en el segundo piso de la Facultad, donde se descubrieron las fotos de sus dos fundadores fallecidos, la señora Filomena Salas y el profesor Carlos Lavín, quienes contribuyeran grandemente a su formación. El compositor Alfonso Leng y el director Dannemann hicieron el elogio de los honrados. Con un vino de honor se dio por finalizada esta celebración, en la que lamentamos la ausencia de su Director, don Vicente Salas Viu, cuya enfermedad sentimos profundamente.

RAQUEL BARROS

## NOTAS DEL EXTRANJERO

### *Conferencia internacional sobre "La formación y carrera del artista lírico" en Sofía*

Entre el 2 y 8 de julio tendrá lugar en Sofía, Bulgaria, la Conferencia Internacional organizada por el Consejo Internacional de la Música y el Comité Nacional búlgaro de la Música, conjuntamente con el Instituto Internacional del Teatro, en la que se estudiará los problemas de la formación del artista lírico y los que se le presentan al joven cantante de ópera. Conjuntamente con la Conferencia se celebrará el III Concurso Internacional de jóvenes cantantes de ópera.

Uno de los resultados del Congreso sobre "El teatro musical contemporáneo" celebrado en Hamburgo, en 1964, fue el de destacar los problemas que hoy se le presentan al que se inicia en la carrera lírica, indicándose, además, cual es el criterio con que el joven artista debe enfocar su carrera para poder realizar sus ambiciones. La Conferencia que ahora se celebrará en Sofía profundizará estos aspectos y otros muchos que se le presentan al artista que se inicia. A fin de que los participantes a la Conferencia puedan juzgar ilustrativamente sus opiniones y discusiones, los concursantes

al III Concurso Internacional de jóvenes cantantes de ópera, actuarán los finalistas en la Opera de Sofía para así juzgar su capacidad vocal y dramática.

### *Décimonovena Conferencia del International Folk Music Council en Ostend, Bélgica*

Entre el 28 de julio y el 3 de agosto se celebrará la Décimonovena Conferencia Internacional del Consejo Internacional del Folklore en Ostend, auspiciada por la Belgische Radio en Televisie y el Kursaal de Ostend.

Los temas que se tratarán en esta ocasión versarán sobre los siguientes tópicos: El concepto y práctica de la música folklórica en el siglo veinte, incluyendo la danza; los factores que crean y mantienen las tradiciones musicales folklóricas: la distinción entre música folklórica y popular; metas en la ejecución de la música folklórica en la actualidad, incluyendo: labor educacional; ejecuciones formales e informales y medios técnicos (radio, televisión, grabaciones y películas). Se estudiará, también, las técnicas del estudio de la música folklórica y los distintos estilos en la interpretación de la canción folklórica, música instrumental y danza.

### *Concurso de Organo Aeolian, en London, Ontario, Canadá*

Un Congreso Internacional para organistas, organizado por el College Royal Canadian des Organistes, tendrá lugar este año en Agosto en London, Ontario, y los finalistas tocarán en Toronto el 25 de Agosto de 1967.

Tanto el Concurso de Organo Aeolian como el Concurso Víctor Togni de Improvisación es para postulantes no mayores de 35 años y estarán limitados a 12 competidores del mundo entero. Ambos concursos ofrecen un primer premio de US\$ 750.00 y un segundo de US\$ 250.00. Los formularios de inscripción deben ser remitidos antes del 1º de Mayo a: Secrétaire pour Competition D'Orgue, Aeolian Hall, Box 2121, London, Ontario, Canadá.

### *"Música en Compostela" X Curso Internacional de Música, interpretación e información*

Entre el 21 de Agosto y el 16 de Septiembre de 1967 se realizará en Orense, España, el Concurso Internacional del Conservatorio de Música de Orense que, anualmente, se celebra en estrecha colaboración con "Música en Compostela". El Concurso correspondiente a 1967 se referirá al piano, y está abierto para pianistas de ambos sexos, de cualquier nacionalidad, sin límite de edad.

La prueba eliminatoria tendrá lugar en Santiago de Compostela durante los últimos días del X Concurso Internacional de Interpretación e Información de Música Española. La prueba definitiva tendrá lugar en Orense, en los días inmediatos siguientes a la clausura de "Música en Compostela". Las solicitudes de inscripción, enviadas por correo certificado al Conservatorio de Música de Orense, deberán ser recibidas antes del día 31 de Agosto de 1967, acompañadas del "curriculum vitae" de cada concursante y de cuantos documentos este mismo necesario para acreditar su formación musical.

### *Incendio de la Catedral Metropolitana de ciudad de México*

El 18 de Enero de este año un tremendo incendio destruyó el famoso Altar del Perdón, los dos órganos —uno francés y el otro italiano—, setenta sillas de estilo barroco de cuatrocientos años de antigüedad, que estaban en el coro, dos pinturas del siglo XIV y algunos libros de Canto Llano. Felizmente no se perdió el tesoro musical de la Catedral Metropolitana de México que contiene incalculables tesoros musicales del siglo XVI, XVII y XVIII.

### *II Concurso Internacional Juan Sebastián Bach para piano, órgano, canto y violín, ha organizado el Comité Juan Sebastián Bach de la República Democrática Alemana, en Leipzig, entre el 5 y el 20 de Junio de 1968.*

En este Concurso pueden participar jóvenes solistas de cualquier nacionalidad nacidos después del 31 de Diciembre de 1936. La solicitud de participación debe ser presentada, a más tardar, el 1º de Febrero de 1968. A la solicitud debe adjuntarse: Partida de nacimiento (en copia certificada); curriculum vitae; confirmación de la carrera artística del concursante a través de las respectivas instituciones de enseñanza musical; críticas de conciertos importantes y 3 fotos en papel brillante, tamaño 13 x 18 cm. y dos fotografías tipo carnet. Para mayores informaciones dirigirse a: Concurso Internacional Juan Sebastián Bach, Hochschule für Musik, 701 Leipzig, Grassstrasse 8.

### *Nueva edición de la obra de J. S. Bach*

Para la nueva edición histórico-crítica de la obra completa de J. S. Bach, la Fundación Volkswagenwerk acaba de donar 200.000 marcos. De los ochenta volúmenes proyectados para la edición se han publicado hasta ahora 26, entre los cuales se encuentran algunas de las principales obras: como la Misa en Si menor, el Oratorio de Navidad, los Motetes y los Conciertos de Brandeburgo. La nueva edición crítica de las obras completas de Bach, que desde 1954 aparece en la Bärenreiter Verlag de Cassel, es una de las ediciones más importantes de la Musicología alemana desde la segunda guerra mundial.

### *Nueva Música de Polonia*

Bajo este título se ha editado tres discos publicado en la Serie de Estudios de Música nueva de la Wergo-Schallplattenverlag de Baden-Baden. Witold Lutoslawski dirige sus "Tres poemas de Henri Machaux" para coro y orquesta con el coro de Radio Cracovia y la orquesta sinfónica de la Radio polaca. La misma orquesta interpreta cuatro obras de Kazimierz Serocki, entre ellas los "Frescos sinfónicos", bajo la dirección de Jan Krenz. El tercer disco ofrece cinco obras de Krzysztof Penderecki, actualmente profesor en la República Federal, que incluye el "Stabat mater" para tres coros a capella.

### *"La visión de San Agustín", de Sir Michael Tippett*

Acaba de estrenarse en Alemania el oratorio en tres partes "La visión de San Agustín" con Dietrich Fischer-Dieskau en el pa-

pel protagonista. La imaginación de Tippett es tan rica y original que su obra subyugó al auditorio.

*Dos nuevas óperas con motivos de Kafka*

Un gran acontecimiento artístico resultó el estreno de la ópera "The Visitation", del compositor norteamericano, Gunther Schuller, en la Staatsoper de Hamburgo. La obra es un encargo al compositor. Schuller en su libreto hace uso de motivos de "El Proceso", de Kafka, presentando el destino de un estudiante negro, Carter Jones, perseguido por los blancos y abandonado por su raza.

El compositor Román Haubenstock-Ramati acaba de estrenar en la Deutsche Oper de Berlín la ópera "América", basada en fragmentos de la novela de Kafka del mismo nombre.

*Eminentes organistas invitados a la inauguración del nuevo órgano de la Pauluskirche de Stuttgart.*

Siete eminentes organistas alemanes fueron invitados a la inauguración del órgano de la nueva iglesia Pauluskirche. Almut Rössler, de Düsseldorf, discípula de Messiaen y Gert Zacher, el joven organista de Hamburgo, interpretaron obras contemporáneas. Zacher tocó "Volumina" de György Ligeti y obras de Schönberg, de Juan Allende-Blin, compositor chileno y del norteamericano John Cage. El singular acontecimiento en esta Semana del Órgano fue el estreno de "Lux Aeterna" para coro mixto de dieciséis voces, del compositor húngaro György Ligeti. Esta obra es tan importante que seguramente será la contrapartida de su "Réquiem" así como lo es el "Stabat Mater" de Penderecki para su "Pasión según San Lucas". Estas cuatro obras han enriquecido el repertorio contemporáneo.

*Münchinger funda la Filarmonía Clásica.*

Karl Münchinger fundó a principios de año, en Stuttgart, la Filarmonía Clásica integrada por 47 instrumentistas. La meta de la nueva orquesta es dar a conocer obras poco conocidas o ignoradas en el campo de la sinfonía clásica.

*En Hamburgo se celebró el 100º concierto de la serie "La nueva obra".*

En este concierto jubileo se presentó "Eclat" de Pierre Boulez, bajo la dirección del compositor; "Mouvement Symphonique" compuesto por encargo de "La nueva obra" de Witold Lutoslawski, "obra maestra cuyas estructuras y colorido se condensan hasta alcanzar gran altura dramática, el epílo-

go con sus frases líricas en los violoncellos y los contrabajos impresiona profundamente". El segundo estreno de la velada fue "Signale" de Roland Kayn, de Hamburgo.

*"Ars Nova 67".*

En la Radio de Baden-Baden, dentro de la serie "Ars Nova 67" acaban de estrenarse: "Sigma" para gran orquesta, del yugoslavo Ivo Malec; "Dialoghi" para violín y orquesta del polaco Augustyn Bloch y el séptimo concierto para orquesta del italiano Goffredo Petrassi. El concierto dirigido por Ernest Bour tuvo gran resonancia.

*Obras completas de Arnold Schönberg.*

La Academia de las Artes de Berlín continúa con la publicación de las obras completas de Schönberg en dos series A y B. La Serie A abarca, además de las obras terminadas, las composiciones no terminadas cuya interpretación es posible. La Serie B publica como complemento las obras no terminadas y no ejecutables: primeras versiones, bocetos y proyectos que precedieron a las obras terminadas más tarde, además de las notas de los encargados de la edición. La obra completa constará de 32 a 35 volúmenes. Ya apareció el tomo 1 de la Serie A: "Lieder con acompañamiento de piano" (178 págs.). En Agosto de este año aparecerá el tomo de "Obras para piano y órgano" y para 1968 se proyecta la edición de una de sus óperas: "Von heute auf morgen", Op. 32.

*Noticias de Holanda.*

La Embajada Real de los Países Bajos en Santiago nos ha hecho llegar la obra del Dr. Jos Wouters titulada "Five Centuries of Dutch Music", en la que el autor sintetiza cinco siglos de la creación musical en los Países Bajos. Presenta al lector una pléyade de notables compositores holandeses, desde Jacob Obrecht (1453-1505) hasta Willem Pijper (1894-1947).

Entre el 8 y 15 de Septiembre de este año, la Fundación Gaudeamus celebrará, dentro del marco de la "Semana Internacional de Música", el concurso para compositores nacidos con posterioridad al 1º de Enero de 1931.

*Premio "Oscar Esplá 1968".*

El Ayuntamiento de Alicante, España, abre Concurso para optar al Premio "Oscar Esplá", dotado con cien mil pesetas, a los compositores sin limitación de edad ni de nacionalidad. Las composiciones han de pertenecer al género sinfónico y pueden adoptar una cualquiera de estas formas: Sinfonía; Suite; Poema Sinfónico; Concierto pa-

ra uno o varios instrumentos y orquesta o, finalmente, Composición Coral (religiosa o profana) con orquesta. La duración mínima de las obras será de 15 minutos y la máxima de 25.

Las composiciones deberán ser originales e inéditas y no haber sido ejecutadas antes. Las composiciones deben presentarse antes del 15 de Marzo de 1968.

Para mayores informaciones los interesados pueden ponerse en contacto con: Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, VII Premio "Oscar Esplá 1968", Alicante-España.

*xiv Concurso Internacional de Canto en Hertogenbosch, Holanda.*

Entre el 4 y 9 de Septiembre de este año se celebrará un Concurso de Oratorio, Opera y Canciones de concierto, abarcando obras desde el siglo XVI al XX, auspiciado por Stichting's-Hertogenbosch Muziekstand-Holanda.

*Frank Martin, Copland y Werner Henze, en Hopkins Center de Dartmouth College.*

El distinguido compositor suizo, Frank Martin, ha sido invitado como compositor residente para 1967 a Hopkins Center de Dartmouth College. Martin ofrecerá una serie de conferencias, en esta su primera visita a los EE. UU., y asistirá a cuatro conciertos de obras suyas.

Conjuntamente con Martin han sido invitados los compositores Aarón Copland y Hans Werner Henze, quienes darán conferencias, dirigirán algunos conciertos y asistirán a los ensayos de sus obras.

El Hopkins Center ha comisionado obras a los compositores Boris Blacher, Gian Francesco Malipiero, Tadeusz Baird, Carlos Chávez, Walter Piston, Grazyna Bacewicz, Zsolt Durko, Rudolf Maros y Goffredo Petrassi, las que tendrán primera audición mundial durante la temporada del Hopkins Center.

*Quinto Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana.*

Entre el 8 y 12 de Mayo de este año se celebró el V Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música, organizado por el Dr. Juan Orrego-Salas, director del centro, connotado compositor chileno y profesor de composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana.

Se inició el Festival con una conferencia ilustrada del Dr. Carleton Sprague Smith, sobre "Las Artes y la Música en el Brasil Imperial durante el siglo diecinueve".

En el primer recital de música de cámara latinoamericana participaron el Dr. Carleton Sprague Smith, quien tocó la Sonatina para flauta y piano de Camargo Guarnieri, obra dedicada por el compositor al musicólogo e intérprete en flauta norteamericano. Actuó, también, en este concierto, el pianista chileno Alfonso Montecino y el arpista japonés Ayako Matsuzaki, además del cuarteto de alumnos de la Universidad de Indiana. El programa consultó: J. Carrillo (México): Cuarteto atonal; Guarnieri (Brasil): Sonatina para flauta y piano; Becerra (Chile): Sonata para arpa; Caamaño (Argentina): Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas.

El pianista peruano Roberto Eyzaguirre tuvo a su cargo el recital en el que interpretó obras de: Botto (Chile): Caprichos Op. 10; Chávez (México): Invención 1958; Montecino (Chile): Invenciones 1965; Pozzi Escot (Perú): Diferencias I y II; Valcárcel (Perú): Dicotomías y Variaciones sobre un coral Indio.

Un programa de música de vanguardia latinoamericana, que incluyó obras de: Cozzella (Brasil): Discontinuo para piano y cuerdas; Duprat (Brasil): Antinomias I, para orquesta de cuerdas; Spies (Chile): Tempi, para catorce instrumentos; Pozzi Escot (Perú): Cristos, para tres violines, contrabajo, flauta alta y percusión y Ginastera (Argentina): Bomarzo, cantata para narrador, barítono y orquesta de cámara, fue dirigido por Arthur Corra, en el tercer concierto del Festival.

El cuarto concierto estuvo a cargo de los Indiana University Chamber Singers, director Don Moses y la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. El programa incluyó: Lobo de Mesquita (Brasil): Misa en Fa para coros y orquesta, primera audición en los Estados Unidos de esta obra del compositor colonial brasileño; Revueltas (México): Homenaje a García Lorca; Cordero (Panamá): Mensaje Fúnebre; Orrego-Salas: Concerto de Cámara, Op. 34; Schidlowsky (Chile): Concierto para 6 instrumentos.

El último concierto de música de cámara latinoamericana estuvo a cargo del dúo chileno Manuel Díaz, viola, y Pauline Jenkin, piano, y el pianista uruguayo Alberto Reyes, todos ellos estudiantes en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana. El programa incluyó: A. de la Vega (Cuba): Soliloquio; R. Cordero (Panamá): Tres Mensajes Breves; Botto (Chile): Fantasía, las tres obras para viola y piano; Aretz (Venezuela): Sonatas para piano; E. Alemann (Argentina): Micropoemas para vientos; Sabtorsola (Uruguay): Quinteto para vientos y Lacerda (Brasil): Variaciones y Fuga para vientos.



*v Concurso Internacional de Composición 1968 auspicia la Sociedad Italiana de Música Contemporánea.*

En colaboración con la RAI, el Teatro Comunale de Florencia, el Conservatorio "Sta. Cecilia" de Roma y el Ministerio de Turismo y Espectáculos, la SIMC llama a concurso a todos los compositores del mundo. El Concurso está subdividido en seis categorías: Opera en un acto o nuevas formas del teatro musical, premio 1.000.000 de liras; Coro (con solistas) y orquesta o conjunto instrumental, premio 500.000 liras; obra para gran orquesta (con solistas), premio 500.000 liras; Orquesta de Cámara (con o sin solistas), premio 500.000 liras; Conjuntos instrumentales, vocales o mixtos, de 6 a 11 ejecutantes, premio 250.000 liras. Además puede ser atribuido, a la mejor de las obras vencedoras en cualquier categoría, un premio único de 500.000 liras.

Los concursantes tendrán que enviar sus composiciones a la SIMC. Segretaria del Concurso-Via Flamimía, 141 Roma-Italia, antes del 31 de Diciembre de 1967.

Las obras pueden haber sido ejecutadas y editadas, con excepción de la ópera en un acto que debe ser escrita especialmente para este concurso. Las partituras podrán ser enviadas con el nombre del autor, indicando fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y estudios, o bien bajo seudónimo. Los concursantes pueden participar en una o todas las categorías.

#### ESTRENO DE LA CUARTA SINFONIA DE JUAN ORREGO-SALAS

Anticipándose al Quinto Festival de Primavera de Música Latinoamericana, la Sinfonía Nº 4, Opus 59, de Orrego-Salas fue estrenada en Bloomington el día 7 de Abril del presente año por la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana, bajo la dirección de su titular Tibor Kozma. Esta obra, dedicada a dicho conjunto y a su director, se compone de tres movimientos ejecutados ininterrumpidamente. Su movimiento central se caracteriza por utilizar un trío de instrumentos de viento interno —ubicado detrás del escenario—, cuya función como grupo solista concertante aclara el significado del subtítulo de la Sinfonía: "de la respuesta lejana", que no implica ninguna intención programática.

A pesar de exhibir una continuidad estilística con respecto a las tres Sinfonías precedentes, la Sinfonía Nº 4 del compositor chileno supera ampliamente a la Tercera, presentando síntomas de una efectiva renovación en cuanto a principios estructurales y a lenguaje. Una gran coherencia es logra-

da a través del empleo de una serie dodecafónica como núcleo generador de la totalidad de los elementos temáticos, los cuales forman una compleja red de variantes íntimamente conectadas. Una extrema condensación y concentración es obtenida a través de diversos procedimientos: la eliminación de lo meramente superfluo, accesorio, retórico o divagatorio; la utilización selectiva de elementos constructivos indispensables; la reducción de las dimensiones temporales; y la presentación continua de sus movimientos.

El hecho de basar la estructura de la Sinfonía en una serie dodecafónica no implica que Orrego-Salas haya adoptado la estética o el estilo que caracteriza a los seguidores de la escuela vienesa. Contrariamente, permaneciendo dentro de los cánones estéticos neoclásicos, la obra posee claros ejes tonales. El predominio del intervalo de tritono seguido de la segunda y tercera menores en la serie original influye en la creación de un lenguaje armónico y melódico que tiende a emanciparse por momentos del diatonismo, pero sin lograr desprenderse de él sino parcialmente. En este sentido, contrastan los sectores lentos —introducción del primer movimiento y segundo movimiento— y los rápidos —Allegro del primer movimiento y tercer movimiento—. Los primeros presentan un lenguaje que evade la continuidad diatónica, tendiendo a un atonalismo libre, a una relajación de las estructuras periódicas, y a una preocupación por el equilibrio de masas sonoras y sus valores tímbricos. Los segundos, ligados al estilo neoclásico tradicional, están basados en un idioma diatónico y en estructuras de tendencia periódica, las cuales son revitalizadas por el refinamiento de las técnicas de desarrollo temático y la gran concisión formal.

Las características recién señaladas indican que la Cuarta Sinfonía es una obra de transición que parece pronosticar un giro estilístico del compositor, cuyos síntomas habían aparecido previamente en algunas obras anteriores —tales como el Trío opus 58—, y cuya maduración se define en obras recientes —tales como la Sonata para piano opus 60 y Quattro Liriche Brevi para saxofón y piano opus 61, ambas concluidas en el presente año.

Bajo la experta batuta de Tibor Kozma, la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana realizó una eficiente interpretación de la obra que comentamos. Este conjunto está formado por 110 alumnos pre y post-graduados del Departamento de Música, seleccionados en relación al grado de conocimientos y experiencia. Su calidad sonora y disciplina elevan a esta agrupación estudiantil a un rango superior en relación a otras orquestas del mismo género.

El concierto fue completado con las Variaciones sobre un Tema de Paganini de Boris Blacher y la Sinfonía en Re Menor de César Franck.

MARÍA ESTER GREBE  
Bloomington, Abril 1967.

*El Quinto Festival de Primavera de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana.*

Organizado por el reducido pero selecto equipo que integra el Centro Latinoamericano de Música, dependiente del Departamento de Música de la Universidad de Indiana, el Quinto Festival de Primavera se desarrolló en Bloomington entre el 8 y 12 de Mayo recién pasado. El esfuerzo laudable de este grupo presidido por su dinámico director Juan Orrego-Salas, sumado a la positiva colaboración de los equipos de ejecutantes (formados en su mayor parte por alumnos de la Escuela de Música), logró una eficiente sincronización de las actividades y un alto nivel en la ejecución de las obras programadas.

La planificación de estos festivales obedece a los objetivos generales del Centro Latinoamericano de Música, entidad interesada en divulgar tanto las nuevas tendencias de la música de nuestro continente como las creaciones de su pasado histórico. Juan Orrego-Salas resume el espíritu que anima la programación del presente año de la siguiente manera: "El Quinto Festival de Primavera refleja claramente (los propósitos del Centro) al incluir la ejecución de una obra mayor del periodo colonial brasileño, la Misa en Fa de Joaquim E. Lobo de Mesquita (un sobresaliente compositor eclesiástico perteneciente a la llamada Escuela del Barroco Mineiro) . . . y al incluir composiciones contemporáneas que representan no solamente a artistas de renombre tales como Revueltas, Ginastera, Guarnieri, Cordero, y otros, sino también a aquellos que integran el extenso y desconocido grupo de miembros de la joven generación. A pesar de estar representados en la programación tanto el pasado como el presente, se ha dado fuerte énfasis a este último al ofrecer un programa completo de música de vanguardia".

Efectivamente, en la ecuaníme composición de los cinco conciertos del Festival estuvieron representados veintitrés compositores pertenecientes a nueve naciones latinoamericanas. Su contenido variado se concentró en la producción musical de nuestro siglo, a través de sus diversas tendencias composicionales —desde la post-romántica e impresionista hasta los últimos experimentos de los compositores de vanguardia. Comentaremos, a continuación, algunas de las facetas más sobresalientes de los cinco programas.

El concierto de mayor interés, tanto por su valor interpretativo como por la calidad de sus obras, fue el correspondiente al cuarto programa a cargo del joven director chileno Juan Pablo Izquierdo. El programa incluyó en primer término la *Misa en Fa* del compositor colonial brasileño Lobo de Mesquita (ca. 1810), obra ligada al preclasicismo vienés y al estilo temprano de Haydn y Mozart, la cual, a pesar de no aportar nada nuevo en el terreno estilístico, demuestra un alto profesionalismo en el empleo de las técnicas composicionales. Su lenguaje simple, espontáneo y carente de artificios comunica un auténtico mensaje emotivo, especialmente evidente en el Credo. La partitura de esta Misa, transcrita por el musicólogo Francisco Curt Lange, es una pequeña muestra del rico y desconocido patrimonio musical del pasado colonial brasileño.

Cuatro obras de sobresaliente calidad complementaron el programa; ellas corresponden respectivamente a cuatro tendencias básicas del pensamiento musical latinoamericano contemporáneo: neoclasicismo (o neobarroquismo), neonacionalismo, expresionismo y constructivismo abstracto.

La primera de estas tendencias está representada por el *Concierto de Cámara*, de Juan Orrego Salas. obra de gran consistencia y excelente orquestación basada en las técnicas de concertación propias del Concerto Grosso Barroco. El valor estético de esta composición reside principalmente en una sólida planificación formal, en un uso controlado y refinado de los materiales temáticos, y en la espontánea fluidez de su lenguaje sonoro, cualidades que destacan su valor entre obras del mismo género y estilo.

El *Homenaje a García Lorca*, de Silvestre Revueltas es una obra que puede calificarse como neonacionista, debido a su nuevo enfoque y tratamiento de los materiales folklóricos. Estos últimos no son idealizados —a la manera del nacionalismo romántico— sino enfocados objetivamente con un realismo sutilmente exagerado, el cual, a nuestro juicio, no debe confundirse con una mera caricatura burlesca. Nos explicamos. En su maestra estilización del colorido local de la banda pueblerina mariachi —desarrolladas en los movimientos primero y tercero— Revueltas ironiza por medio de ácidos efectos bitonales las típicas desafiaciones de este conjunto mexicano, entregándonos episodios plétóricos de ingenio y humor. Contrariamente, el movimiento central es un homenaje fúnebre al ilustre poeta español, en el cual un vibrante solo de trompeta, realizado por un acompañamiento de interesante factura armónica y orquestal, crea una atmósfera de intenso contenido dramático. Nos atrevemos a predecir

la perdurabilidad y proyección futura de esta obra, tanto por su posición renovada y objetiva frente al fenómeno folklórico como por su honesta auto-aceptación cultural.

Por su parte, el *Mensaje Fúnebre*, de Roque Cordero es una composición que, si bien puede identificarse estilísticamente con el expresionismo vienés de Albang Berg, se destaca por un uso personal de los elementos que caracterizan a dicha tendencia. Un sólido dominio de las técnicas composicionales se complementa con una organización formal compacta y una economía de materiales y procedimientos. Dos aspectos sobresalen en su estilo: el uso de la técnica serrial al servicio de la idea sonora y la utilización de vigorosos ostinatos, procedimiento generador de tensión y crecimiento rítmico. La consistencia estilística y el contenido expresivo profundo de esta obra revelan su posición prominente dentro del repertorio latinoamericano contemporáneo.

Principios constructivos abstractos basados en un nuevo concepto de la sintaxis musical predominan en la última obra del programa, el *Concierto para Seis Instrumentos*, de León Schidlowsky. Elaborada a base de minúsculas particulares rítmicas y colorísticas que crecen formando planos asimétricos, con agudos contrastes dinámicos y de registro, esta breve e intensa obra produce el efecto de un bien delineado climax sonoro, preparado y resuelto hábilmente. El uso continuo de los procedimientos de variación, entre los cuales se destacan los reiterados cambios métricos y el empleo de interjecciones sonoras y puntuaciones suspensivas, son algunas de las características de esta original obra contemporánea chilena.

Este memorable cuarto concierto fue preludiado por el tercero, a cargo del director Arthur Corra y dedicado a música de vanguardia representada por obras de Alberto Ginastera, Claudio Spies, Damiano Cozzella, Rogerio Duprant y Pozzi Escot. Según su orientación estética, ellos pueden dividirse en dos tendencias antagónicas: la racionalista —integrada por los dos primeros— y la anti-racionalista o aleatoria —formada por los tres últimos, los cuales hacen uso, asimismo, de notaciones especiales.

Según nuestro parecer, la obra más valiosa del programa fue *Cristos*, de Pozzi Escot, composición de alto poder evocativo, estilísticamente emparentada con el lenguaje de Edgard Varèse. La compositora peruana logra crear un tipo de música de libre sentido espacial, carente de desarrollo temático cuyo principio constructivo se basa en el conflicto u oposición entre masas sonoras estáticas y dinámicas. Se percibe en todo momento una valoración del sonido por sí mismo, reflejada en estructuras formadas

por líneas, conglomerados colorísticos y densidades variables. La jerarquía indudable de esta obra confirmó la calidad prometedora de las *Diferencias I y II* para piano de la misma autora, presentadas en el segundo programa por su compatriota, el pianista peruano Roberto Eyzaguirre.

Respondiendo a una sensibilidad musical diferente, *Tempi*, de Claudio Spies es una obra racionalista, basada en la técnica serrial y concebida según un riguroso plan de seis tipos de tempo. A pesar de revelar un refinado y maduro dominio de las técnicas composicionales, a través del empleo de una textura contrapuntística de sólida cohesión estilística, su contenido expresivo es (quizás intencionalmente) restringido y limitado. No hay acumulación de tensión y energía ni contrastes indispensables. La ausencia de crecimientos dinámicos y rítmicos definidos unidos a la escasez de episodios climáticos le restan poder de comunicación afectiva, enfatizando su concepción puramente intelectual.

En cuanto a los conciertos de cámara (primero y quinto programas) y al de piano (segundo programa), ellos incluyeron una pléyade de obras entre las cuales destacamos las siguientes: *Tres Mensajes Breves* para viola y piano del panameño, Roque Cordero, *Tres Micropoemas* para instrumentos de madera, del argentino, Eduardo Alemán, las *Invenções* para piano del chileno Alfonso Montecino, y la *Sonata* para arpa, del chileno Gustavo Becerra.

Como corolario del nutrido programa del Quinto Festival, podemos apreciar la coexistencia y libre desarrollo de tendencias composicionales divergentes y afines, que debemos evaluar con la perspectiva que nos otorga el momento actual. Las corrientes impresionista, neoromántica, nacionalista y neoclásica han entregado ya sus mejores frutos latinoamericanos durante los primeros cincuenta años de nuestro siglo. A partir de 1950, aproximadamente, arraigan con energía las técnicas atonales y seriales junto a diversos procedimientos de vanguardia, que las jóvenes generaciones de compositores asimilan con avidez.

El dilema que debe superar el compositor de nuestro continente en el presente momento consiste en conciliar el dominio de las nuevas técnicas y tendencias contemporáneas de composición con la preservación o definición de la identidad cultural, ya sea continental, regional, o individual. Creemos que ciertas obras presentadas en este Festival dan pruebas concluyentes de la superación de dicho conflicto.

MARÍA ESTER GREBE  
Bloomington, Mayo de 1967.

## IN MEMORIAM

## Violeta Parra

Con la muerte de Violeta Parra se extingue la más señera figura de una forma de expresión, profundamente humana y chilena, que cobra en ella los contornos de una "suma". No de otro modo puede definirse esa entrega suya, total, espontánea, y múltiple, al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular. Llámense danzas o cántaros, música o cerámica, tejidos o tapices, todo ello cayó en su mente, sus manos o su voz para que a la vera de la finisimia sensibilidad que dominó toda su vida dieran el testimonio no de una folklorista más, aunque eminente, sino de una artista.

A lo primero, que ya es importante como fenómeno social (que ese es el folklore más que nada) se suma un hecho de extraordinario interés que trasciende del terreno folklórico y popular para entrar en aquel otro: de su particularísima creación musical. Decimos particularísima pues en verdad bien difícil es catalogar y aún juzgar sus obras, pero sólo los estetas o folkloristas empedernidos podrían desconocer el valor artístico de esa música que parece como descolgada de una vida que debió responder a solicitudes abundantes y poderosas pero que sin embargo se vació en formas que sólo una inmensa intuición podían hallar.

Atrayentes por su originalidad espontánea, por su fuerza, su calidad artística tanto como por las especialísimas características de estructura que descubren buena parte del mecanismo interno que las anima, las obras de Violeta Parra merecen tanto la difusión como el estudio.

Sin enredar la terminología, que hoy por lo demás la investigación cuida celosamente, puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folklórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma.

Lo anónimo, lo impersonal, no es ciertamente "privilegio" sólo del folklore. Tendríamos que preguntarnos, —en el nivel correspondiente—, por los constructores de las Catedrales, los creadores del Canto Gregoriano, los Miniaturistas, etc. Pero sin duda siendo el folklore una expresión generalizada de pueblos, grupos sociales o regiones, está determinada por una serie de factores que son comunes a dichos conglomerados. Esos factores generales y profundos, —no importa que sean creados o asimilados—, determinan estructuras formales que, manteniendo una cierta constante, están sujetas a una evolución más o menos acusada

pero permanente. Los contactos, la información que cada día se hace más fácil y más extensa entre los pueblos y las comunidades establece interinfluencias que necesariamente modifican la expresión. Ahora bien, la fijación artística de sus características esenciales requiere la intervención de alguien que logre fijar su mensaje y su estructura en formas artísticas, cualesquiera que ellas sean. No sólo habrá estampado en el tiempo su valor permanente, sino que habrá, además, enriquecido, en la medida correspondiente, la música universal. Estamos pensando aquí en Stravinsky, en Bartok, en Falla. Ciertamente ellos han empleado una manera de incorporar los elementos vernáculos a aquellas obras suyas que los detentan, en cierto modo especulativo y en todo caso bastante elaborado. El caso que en estas líneas nos ocupa es muy diferente, no sólo por el alcance y amplitud de esas enormes figuras de la música contemporánea comparada con la suya sino también, —y ello es lo que interesa destacar—, por el tratamiento que da a los elementos de nuestra música vernácula. Diríase que enfatizándolos agresivamente logra traducir con muchísima mayor intensidad el espíritu que les dio origen.

El culto de que hoy es objeto el folklore, ya sea por parte de investigadores, de ejecutantes más o menos fieles o de finalidades políticas, ha desquiciado su justa valoración haciendo confusa la barrera que separa su contenido social del artístico. La investigación perfectamente en acuerdo, por lo demás, con su finalidad, crea, sin quererlo, una especie de contraloría general atenta y pronta a descubrir herejías que puedan transgredir el esquema que con tanto trabajo ha logrado determinarse. Por otra parte, la proliferación de "conjuntos típicos" que caerían o casi, al decir de los técnicos, bajo el anatema de lo popular, confunden lo auténtico con lo estereotipado y basta que aparezcan en el tablado trajes de "huaso" y guitarras para que se hable de folklore<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>El huaso, artificialmente ataviado para las presentaciones "folklóricas" es el producto de una mixtura sentimental. ¿Dónde y cuándo vemos eso en las auténticas fiestas o ceremonias que constituyen verdadero folklore? El verdadero traje de huaso lo usan; más o menos modesto, el empleado "de a caballo"; en los fundos y muy suntuosos "los corredores" en los rodeos, hoy convertido en deporte independiente, y hasta no hace mucho, en la faena general del rodeo en las grandes haciendas de montaña; trabajo que duraba hasta un mes o más. Naturalmente era una vestimenta más sencilla que la dominguera, pues se trataba de un trabajo tan duro



como se anotó al comienzo, la idea de un rondó. Numerosos comentarios instrumentales insertos a lo largo de la obra, ya antecediendo o sucediendo las partes vocales, contribuyen a crear la atmósfera dramática. El acompañamiento del canto es a veces de gran complejidad, otras afecta la manera de una simple heterofonía. Hacia el final surge una "coda" de una riqueza rítmica-armónica deslumbrante en amplios acordes de la guitarra en semicorcheas.

Ciertamente que ninguna descripción de

la música nos acerca siquiera a su existencia; a lo más nos explica un tanto su estructura. Hemos creído, sin embargo, que en este caso no está del todo demás ya que puede contribuir a aclarar el originalísimo resultado estético a que llega la autora de "Las Anticuecas" y de "El Gavilán", prescindiendo de todo rebuscamiento y dejando a su talento que escuche el imponderable que habita todo arte verdadero.

ALFONSO LETELLER

## Zoltan Kodaly

Lo vi por primera vez en Budapest presidiendo la inauguración de la 6ª Conferencia del ISME (Sociedad Internacional de Educación Musical) en el mes de Junio de 1964.

Su cabellera plateada hacía marco a un pálido rostro de rasgos finos y regulares. Sus ademanes meditabundos revelaban al artista y al hombre de acción controlada, cuya irradiación espiritual se proyectaba en el ambiente en que se desenvolvía la Conferencia.

Conversamos repetidas veces sobre los extraordinarios resultados que había logrado obtener su dedicación de medio siglo a la cultura musical de los niños de su tierra. Su actitud fue siempre cordial, sencilla y constructiva.

Volvimos a encontrarnos en Interlochen, Michigan, EE. UU., en Agosto de 1966, donde una vez más, el equipo de educadores musicales de la Escuela Kodály se llevó las palmas del éxito. La calidad musical, la seriedad de propósito, y procedimientos didácticos de las demostraciones allí exhibidas confirmaron los resultados que pude observar durante mi estada en Budapest.

Proyectamos con el maestro Kodály y su atrayente esposa y colaboradora, traer a Sudamérica, durante el presente año, un discípulo suyo, con el fin de dictar Cursos en algunos de nuestros países, sobre su notable método de Educación Musical y Lectura entonada para escolares de la primera enseñanza. Con el rostro iluminado por una

fugaz sonrisa, Kodály exclamó con cuánto agrado vendría él también a nuestro hemisferio Sur

Una carta personal suya, recibida hace pocas semanas, nos habla de las gestiones muy positivas que llevó a cabo ante el Gobierno Popular de Hungría para hacer realidad ése, nuestro propósito común. Días después el cable nos traía la sensible noticia de su fallecimiento.

Zoltán Kodály, el depurador del folklore musical, la lengua materna de un pueblo, según sus propias palabras, cuya infatigable labor de investigación junto a Bela Bartók logró poner a salvo muchos miles de auténticas melodías regionales de la tradición musical de su país, melodías que ambos músicos recogieron directamente. Zoltán Kodály, el notable compositor del "Psalmus Hungaricus", Opus 13 y de la ópera humorística "Háry János", obras conocidas en todos los grandes ambientes musicales del mundo; Zoltán Kodály, cuyo hondo sentido religioso halló expresión en sus más hermosos coros, los que el pueblo húngaro supo respetar aún en plena revolución social, era como un símbolo de algo imperecedero, una figura que se agiganta a la luz de su obra y de su valeroso espíritu de lucha por un ideal.

Ante su recuerdo nos inclinamos, rindiendo al ilustre ciudadano, músico y educador, este sentido homenaje de respeto y admiración.

CORA BINDHOFF DE SIGREN

## HEMOS LEIDO

FRANKLIN ANAYA A. *Educación integral y formación musical en Cochabamba, El Instituto "E. Laredo"*, Imprenta Universitaria (Cochabamba, Bolivia), 1964.

Este breve folleto da cuenta de las actividades que, desde 1961, ha desarrollado el Instituto Nacional de Educación Integral y

Orientación Musical "Eduardo Laredo", donde se imparte enseñanza escolar primaria y secundaria, educación física y educación artística. Lleva el nombre de su fundador, el distinguido artista, don Eduardo Laredo y su actual Director es el compositor Sr. Franklin Anaya.

La extraordinaria labor que realiza el

Instituto Laredo, y que pudimos evidenciar en nuestra reciente gira, está produciendo frutos de la mayor trascendencia. Por esta razón nos complacemos en transcribir las características del mencionado organismo, impresas en el folleto que comentamos, (págs. 5-6).

#### EL INSTITUTO "EDUARDO LAREDO"

1. Se compone del Ciclo de Primaria de 3 años de estudio y del Ciclo de Secundaria, de 6 años;
2. En el Ciclo de Primaria se imparte enseñanza correspondiente a los cursos de Cuarto, Quinto y Sexto de las escuelas primarias; además se enseña Música específicamente. De modo general el horario de trabajo se distribuye aprovechando las mañanas en el estudio de las materias escolares y las tardes en el de las artísticas (Música y Danza);
3. En el Ciclo de Secundaria se impartirá enseñanza correspondiente a las "Humanidades" y se continuará con la de la Música, pero, disminuyendo paulatinamente su intensidad de modo de incrementar y afirmar el Bachillerato en Humanidades;
4. Los egresados del Ciclo de Secundaria podrán continuar sus estudios en cualquier Universidad y gozarán del título de Bachiller en Humanidades y en Música; los que quieran seguir la carrera musical podrán continuar sus estudios en Conservatorios o en el mismo Instituto si se llegase a crear un Tercer Ciclo de profesionalización;
5. Las materias de estudio de la Música son: Teoría, Solfeo, Rítmica, Armonía, Formas, Historia, Canto y ejecución de un instrumento;
6. Pueden cursar estudios en este Instituto

los niños que reúnan las siguientes condiciones:

- a) Haber vencido el Tercer Curso de Primaria con calificaciones sobresalientes;
  - b) No tener más de 11 años de edad;
  - c) Demostrar inteligencia general y aptitud mediante un examen de ingreso que comprende pruebas de inteligencia y conocimientos generales, Cálculo y Gramática, sensibilidad musical y personalidad;
7. Para la selección del alumnado, un profesor recorre las escuelas de la ciudad en busca de posibles talentos; empadronados algunos centenares de éstos, se invita a sus padres para que los presenten al examen de ingreso indicado en el punto anterior;
  8. *Insistimos en que la finalidad de la escuela no es la de formar exclusivamente músicos, sino la de dar instrucción general equivalente a la de las escuelas fiscales o particulares y, aprovechando la sensibilidad de los niños, educarlos además musicalmente...*

La enseñanza musical impartida con novedosa metodología, capacita a los alumnos del Instituto E. Laredo para realizar verdaderas proezas en breve espacio de tiempo. A fin de año tiene lugar una presentación pública, a la que tuvo el privilegio de asistir, donde cada curso demuestra sus conocimientos en coros, pequeñas creaciones, arreglos, etc.

Finaliza este folleto con la muestra del proyecto de un futuro edificio que albergará, con comodidad y con los medios adecuados, a la institución. Hacemos votos por que este proyecto sea pronto una realidad.

S. C.

## HEMOS RECIBIDO

En otras páginas de este mismo número damos cuenta de algunos aspectos de nuestra gira por Hispanoamérica. En estas líneas queremos agradecer profundamente a instituciones y personas que nos donaron un muy valioso material de libros, revistas, folletos y discos que nos ilustran con propiedad sobre distintos aspectos de la cultura de cada país. Ha servido, además, para establecer intercambio de publicaciones con esta Revista, el cual se encuentra ya en activo funcionamiento. La lista de obras recibidas se consigna a continuación:

Del Instituto de Musicología "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Buenos Aires,

Argentina, recibimos: P. Guillermo Furlong S. J., *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica*, (Buenos Aires, 1945); *Polidonía*, Revista Musical Argentina, Año XXI, Nos. 131-132, (Buenos Aires, 2º Trimestre 1966); *Reflector*, Año XI, Nº 122, (Buenos Aires, Junio 1966).

De la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, en la persona del Dr. Alberto Soriano, Director del Departamento de Musicología: *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Año III, Nº 4, (Diciembre 1949) y Nº 6, (Abril 1951); *Homenaje a Luis Sambucetti (s/f)*, conteniendo ensayos de Lauro Ayestarán, Cesáreo E.

Ramis y Alberto Soriano; Lauro Ayestarán, *La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802)*, Apartado del Nº 9 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, (Montevideo, 1952); Felicia B. Mari, *Pequeña introducción al estudio de la personalidad y obra de Luis Cluzeau Mortet*, Serie ARCA Nº 2, (Montevideo, 1958); Andrés Pardo Tovar, *A Propósito del Segundo Festival de Caracas, Iberoamérica y su Música*, Serie ARCA Nº 3, (Montevideo 1958); Manuel García Puertas, *La poesía bucólica de Herrera y Reissig*, Serie ARCA Nº 4, (Montevideo, 1959); Yolanda Pérez Eccher, *Tomás Giribaldi y León Ribeiro en la creación musical uruguayaya del siglo XIX*, Serie ARCA Nº 10, (Montevideo, 1960).

De la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, Servicio Musicológico, del Ministerio de Educación Pública, Lima, Perú: *Panorama de la Música Tradicional del Perú*, Casa Mozart, (Lima, 1966), interesante volumen con 53 piezas transcritas por el jefe del Servicio Musicológico, Sr. Rodolfo Holzmann, acompañado por un suplemento ilustrativo de 31 páginas. Debemos la gentileza de otro ejemplar de esta obra al editor Sr. Rodolfo Barbacci.

Del Coro del Estado, Lima, Perú, en la persona de su Director, Sr. Manuel Cuadros, recibimos las siguientes partituras corales y discos: Enrique Iturriaga, *Las Cumbres*, Poema para coro a capella; Francisco Pulgar Vidal, *Tres poemas líricos*, (1955); Rodolfo Holzmann, *Villancicos a 2 voces para Coro Mixto*, (1945) y *Perú Cánticos. Tres cantos de la tribu Shipibo*; Alejandro Núñez Allanca, *El Alba*, (1965); Rosa Alarco (arr.), *¿Hasta cuándo?, Amor que mata, Polka, Amor Ladrón, Triste y Canto a Tupac Amaru*; Rosa Mercedes de Morales, *La concheperla (Marinera)*; Carlos Sánchez Málaga, *Cantemos Bailemos; Evocación en tiempo de Polka*. Los discos donados son los siguientes: *Música Coral Peruana* (FTA-FL-23), Coro del Estado, Director: Manuel Cuadros, contiene obras de los compositores recién mencionados y ha sido editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Comité de Extensión Universitaria; *Discoteca Peruana*. Serie: Autores Cuzqueños, 4 discos (D. P. A. 1/4) con obras de Armando Guevara Ochoa, Francisco González Gamarra, Roberto Ojeda Campana, Baltazar Zegarra y Juan de Dios Aguirre.

Del R. P. Jorge Lira, Cuzco, Perú, dos volúmenes de sus *Himnos Sagrados de los Andes*, Ed. Ricordi, (Buenos Aires, 1960).

Del R. P. Néstor Pizarro, Cuzco, Perú: *Revista Franciscana del Perú* (Lima, Septiembre-Octubre, 1939).

De la Universidad Nacional de San Cris-

tóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú: *Universidad*, Órgano de extensión cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Año II, Nos. 2, 3 y 4 (1965) y Año III, Nos. 5 y 6 (1966).

De la Universidad San Francisco Xavier, Sucre, Bolivia, en la persona del Director del Museo de Arqueología, Etnografía y Folklore "Manuel Cuéllar", Dr. J. Felipe Costas Argueda: *Boletín Antropológico*, Año I, Nº 1 (1960) y Año II, Nº 2, (1962). Con la Universidad de San Francisco Xavier hemos establecido un intercambio permanente de publicaciones.

De la Directora de la Biblioteca Nacional, Sucre, Bolivia, Srta. Martha Mendoza: Carlos Castañón Barrientos, *Estudios Bolivianos*, Universidad San Francisco Xavier, Serie Ensayos IV, (Sucre, 1964); *Revista de la Universidad San Francisco Xavier*, Tomo XXI, Nos. 49-50 (1965 y 1966); Lewis Hanke, *La Villa Imperial de Potosí*. Un capítulo inédito en la historia del Nuevo Mundo, Universidad San Francisco Xavier, (Sucre, 1954).

Del Sr. Franklin Anaya, Director del Instituto "Eduardo Laredo", Cochabamba, Bolivia, su *Educación Integral y Formación Musical en Cochabamba. El Instituto "E. Laredo"*, Separata de la Revista "Canata" Nº 6 (Cochabamba, 1964).

De la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia, en la persona del Dr. Eduardo Ocampo Moscoso, Director del Departamento de Extensión Cultural: *Revista de Cultura*, Nº 4, (Diciembre, 1964).

Del Sr. Antonio Vargas, Cochabamba, Bolivia: Teófilo Vargas, *Album de Música Religiosa*, Tomo IV, (Cochabamba, 1945), acompañado de un prólogo de la colección "Aires Nacionales de Bolivia".

De la Editorial "Potosí", Bolivia, en la persona del Sr. Armando Alba, Presidente de la Sociedad Geográfica y de Historia, Director de la Editorial "Potosí" y Director de la Casa de Moneda de Potosí, recibimos una valiosa e importante colección de publicaciones. La Editorial "Potosí", bajo la dirección del distinguido erudito Sr. Armando Alba, ha dado a luz algunos de los más interesantes documentos que se conservan en el rico Archivo de Potosí que alberga la Casa de Moneda. Las obras son las siguientes: Pedro Vicente Cañete y Domínguez, *Guía de la Provincia de Potosí, 1787*, Colección de la Cultura Boliviana Nº 1, (Ed. Potosí, 1952); José Vázquez Machicado, *Catálogo de Documentos referentes a Potosí en el Archivo de Indias de Sevilla*, Colección de la Cultura Boliviana, Vol. VIII, (Ed. Potosí, 1964); Juan Meléndez, *Vida de Fray Vicente Vernado*, Colección de la Cultura Boliviana, Vol. IX, (Ed. Potosí, 1964); Wen-



ceslao Jaime Molins, *La Ciudad Unica, Potosí*, Colección de la Cultura Boliviana, Vol. VII, (Ed. Potosí, 1961); *Sur*, Revista de Historia y Arte, Nº 2 (1953-1954); Eugenio Noel, Ernesto Giménez y Alberto Saavedra, *Tríptico de Potosí* (Crónica y elogio lírico de la Villa Imperial), Cuadernos de la Colección de la Cultura Boliviana, (Ed. Potosí, 1965); Gabriel René-Moreno, *Estudios de Literatura Boliviana*, Primera y Segunda Parte, Colección de la Cultura Boliviana, Vol. V y VI, (Ed. Potosí, 1955 y 1956); Gabriel René-Moreno, *Matanzas de Yañez*, Colección de la Cultura Boliviana, Nº III, (Ed. Potosí, 1954); Carlos Medinacelli, *Páginas de Vida*, Colección de la Cultura Boliviana, Vol. IV, (Ed. Potosí, 1955); Roberto Leiton, *Aguafuertes*, (Ed. Potosí, 1962); Alejandro Samuel Mendes, *Sapallai*, (Ed. Potosí, 1957).

De la Universidad Tomás Frías, Potosí, Bolivia, en la persona de su Secretario General, Dr. Eddy Delgadillo: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas*, Vol. I, Nº 1, (1959-1960) y Vol. I, Nº 2, (1962); del distinguido y joven erudito boliviano Mario Chacón Torres, *Documentos en torno a Bartolomé de Orsúa y Vela*, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Históricas (I. I. H.), Serie IX, Nº 1, (Potosí, 1960), *Arte Republicano en Potosí*, Cuadernos del I. I. H., Serie IV, Nº 4, (Potosí, 1960), *Documentos sobre arte colonial en Potosí*, Apartado de la Revista del I. I. H. (Potosí, 1959); *Los Pintores Chuquisaqueños del siglo XIX*, Cuadernos del I. I. H., Serie IV, Nº 1, (Potosí, 1960); Marie Helmer, *Apuntes sobre el teatro en la Villa Imperial de Potosí, 1572-1636*, Cuadernos del I. I. H., Serie VI, Nº 1, (Potosí, 1960); Gabriel René-Moreno, *La Mita de Potosí en 1795*, Cuadernos del I. I. H., Serie III, Nº 1 (Potosí, 1959); Alberto Crespo Rodas, *La "Mita" de Potosí*, (Potosí, s/f); Guillermo Ovando-Sanz, *El Curato de la Iglesia Matriz de Potosí en 1807*, Cuadernos del I. I. H., Serie V, Nº 1, (Potosí, 1960); Humberto Viscarra Monje, *El Piano*, su estudio y sus problemas, según los grandes pianistas del pasado y del presente, Ed. Universitaria, (Potosí, 1966); P. José Díaz Gainza, *Pedagogía General*. Primera parte, Factores de la Educación, Ed. Universitaria, (Potosí, 1955), *Sistema Musical Incásico* (Potosí, 1953). De

estas dos obras del P. Díaz Gainza recibimos otro ejemplar del compositor Belisario Piccolomini, quien también nos obsequió la *Teoría Analítica de la Música*, 3 Vol., Ed. Universitaria, (Potosí, 1956). La *Historia Musical de Bolivia*. (Epoca precolonial); (Potosí, 1962) del P. Díaz Gainza nos fue obsequiada en Sucre por el Profesor José Manuel Thorrez. De la Universidad Tomás Frías recibimos, además, una colección de publicaciones sobre problemas universitarios y nacionales.

De la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador, en la persona de la Srta. Carlota Baquero, Directora del Museo de Instrumentos Musicales: *Catálogo General del Museo de Instrumentos Musicales*, (Quito, 1961).

Del Director del Museo Municipal de Arte e Historia, Dr. Jorge A. Garcés, Quito, Ecuador, *su Cómo han de traducirse los Documentos Paleográficos de Hispanoamérica*, (Quito, 1961).

Del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito, Ecuador, en la persona de Fr. Francisco Coba: Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego, *El Quishihuar o el Arbol de Dios*, Vol. I, Serie LLACTA, Año X, Vol. XXIII, (Quito, 1966), un valioso diccionario de folklore ecuatoriano conteniendo 348 voces que corresponden a las tres primeras letras del abecedario.

Del R. P. José Ignacio Perdomo Escobar, Bogotá, Colombia, su importante *Historia de la Música en Colombia*, 3ª ed., (Bogotá, 1963).

Del Centro de Estudios Folkloricos y Musicales del Conservatorio de Música dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, recibimos: Jesús Bermúdez-Silva y Guillermo Abadía M., *Algunos cantos nativos tradicionales, de la región de Guapi (Cauca)*, (Bogotá, 1966); Andrés Pardo Tovar y Jesús Bermúdez-Silva, *La guitarrería popular de Chiquinquirá*, (Bogotá, 1963); Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del Folclor Chococano*, (Bogotá, 1961); Junta Nacional de Folklore, *Anales, 1964* (Bogotá, 1965); Conservatorio Nacional de Música, *Boletín Informativo, 1963*, (Bogotá, 1963)

S. C.

**CHILENA**  
**REVISTA MUSICAL**  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

Precio de suscripción para el extranjero

Por un año (cuatro números), para todos los países . . . . .	US\$ 12.00
Por un año (cuatro números), para profesores y estudiantes de música de Hispanoamérica . . . . .	10.00
Precio del ejemplar . . . . .	3.00
Precio del ejemplar atrasado . . . . .	3.50

---

**FORMULARIO DE SUSCRIPCION**

Envíenos su cheque cruzado a nombre de: FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES, dirigido a: REVISTA MUSICAL CHILENA, CASILLA 2100, SANTIAGO-CHILE.

NOMBRE.....

Dirección..... Ciudad.....

Cheque del Banco..... N°.....

SUBSCRIPCION CORRESPONDIENTE A 1967

*Nota importante:* Se ruega no enviar órdenes de pago.