



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXIII JULIO - SEPTIEMBRE 1969 N° 108

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

ASESORÍA TÉCNICA

Profesores:
GUSTAVO BECERRA
SAMUEL CLARO
MANUEL DANNEMANN
MARÍA ESTER GREBE

Alumnos:
CARLOS ARAYA
GINA CÁNEPA
IVÁN MIRÓ

AÑO XXIII Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1969 N° 108

S U M A R I O

EDITORIAL	3
SAMUEL CLARO: La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos	7
ALBERTO SORIANO: "La Caracola", en los mitos y Códices precortesianos	33
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	59
COLABORAN EN ESTE NUMERO	64
CRONICA:	
xxviii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	65
Temporada de Cámara 1969 del Instituto de Extensión Musical	67
Presentaciones Folklóricas	69
Primer Ciclo de Conciertos 1969 del Conservatorio Nacional	69
Orquesta Filarmónica Municipal	71
Ballet	72
Conciertos y Recitales	74
La Música en el Sur del país	81
NOTICIAS	82
NOTAS DEL EXTRANJERO	85
IN MEMORIAM: Enrique Iniesta, José Uribe, Salvador Candiani	87

Editorial

MUSICA-TEATRO-SOCIEDAD Y REFORMA

Música y Teatro son —a fin de cuentas— una forma de actitud humana. Por tanto, estarían sometidas a la influencia que, directamente y en el diario devenir, puede pesar sobre ellas: factores sociales, económicos y hasta los religiosos, si pensamos que los hechos de la vida exterior son espontáneos y —la mayor parte de las veces— imprevisibles, actuando sobre las manifestaciones o sobre el arte, por acción refleja.

Esta manera de pensar no se ha observado al analizar la música en su secuencia histórica, que, vista en su forma esquemática, con menores o mayores aportes, mayores o menores enriquecimientos en profundidad o anecdóticos, no pasan de ser sino una ordenación de hechos y fechas dentro de un gran afán clasificador, con una muy buena o peor alineación de nombres y de tendencias, de lenguajes y de estilos. Pero no se ha prestado atención ni se ha logrado aún encontrar, ni analizar, ni observar siquiera, en forma científica: *su recepción* con el conocimiento de excelencias u obstáculos a una buena disposición receptiva, *su eco social* y *su influencia*, elementos básicos que muy bien subrayó el profesor J. Chailley cuando —entre otras cosas— dijo: “la incomprensión real de la música es un hecho, y esta incomprensión de la música en todas sus manifestaciones es mucho mayor y duradera en los profesionales, críticos y estéticos, debido a que están “educados” en figuraciones teóricas y prácticas, presentadas *como reglas eternas* y que hoy la expresión artística *debe y trata de superar*.”

Así, hoy, música y teatro representan los más sólidos soportes del fenómeno social.

Social porque son, y deben ser, exhaustivamente, situaciones humanas y porque constituyen la más real forma de comunicación entre el creador y el intérprete y los auditores. De esta manera, creador o compositor más el intérprete, abandonan su intimidad para ir al grupo, para tratar de hacerse públicos, populares. En este momento pienso en las palabras de Taine o Spinoza cuando dicen “Música y Teatro hoy día son masa, antes fueron individuos”. Con estas expresiones introducen, de hecho, a estas artes dentro de la corriente principal de una realidad social, las consideran como vehículos directos de una empresa común y uno de los medios más eficaces de control y orientación social en el terreno de la expresión interna. Así, podríamos considerar estas dos artes como la “más genuina y más espontánea autobiografía de las sociedades de su tiempo”.

Al estudioso alemán Tönnies corresponde el gran mérito de tratar y acentuar, sistemáticamente, en todas sus obras, los fenómenos sociales. En su sistema fenomenológico ocupan su lugar todos los grupos y relaciones humanas universales así como también los valores y actitudes sociales. La mú-

sica está considerada como factor esencial y como una de las expresiones que más tiempo abarca, por la sociabilidad que ella produce.

Así, por ejemplo, se observa categóricamente que la actividad musical se dirige "al instinto de grey, de rebaño" que hay en el hombre —primitivo, tribal o civilizado— y que es un motivo fructífero para la formación de grupos dentro de una sociedad. Pruebas de ello: agrupaciones corales para interpretar música profana o religiosa, cantar por cantar, o para alabar al dios de sus místicas; agrupaciones instrumentales para fomentar la cultura o con fines de lucro, (profesionales o amateurs); agrupaciones musicales que pretenden mantener viva la memoria de compositores ya desaparecidos; clubs de discos para escuchar interpretaciones selectas o por tendencia hacia lo "raro" musicalmente; radioyentes que —organizados o individualmente— se acercan a los auditorios radiales; los cultores de la música de cámara, de bandas militares, etc. Así tenemos múltiples matices que nos presentan a la música, con su lenguaje subjetivo, como el gran elemento de la sociabilidad. Al hablar de sociabilidad, tenemos que pensar en la movilidad de la música, como elemento espiritual al servicio de la libertad y dignidad del hombre, constituyendo un verdadero núcleo socio-formativo.

Con razón H. H. Stuckenschmidt habla contra aquellos que se atreven a decir que la música moderna no es un factor que "forme comunidad", sólo porque las expresiones experimentales de nuestros días conglomeran un conjunto pequeño de cultores. El no sólo acepta esta restricción sino que la considera necesaria hasta que haya elementos de juicio suficientes para proyectarlos al género masa, posteriormente.

Aceptar música y teatro (lenguaje mixto-sonoro y lenguaje mixto-verbal) es hablar de sociabilidad, de elementos socio-formativos, creadores de comunidad, y equivale a incursionar inmediatamente en el campo de la investigación de las actitudes, de la interacción, de la interdependencia, del comportamiento, de las doctrinas de grupo, del colectivismo, de la ciencia de las relaciones intra e interpersonales, de lo espontáneo y de lo organizado.

Hay que reconocer para ambas artes su multiformidad, que tiene que estar dispuesta a girar como un proyector luminoso y poderoso en lo social.

Así, no solamente tenemos que pensar en proyectar luz en todas direcciones, sino dedicar todas nuestras fuerzas a cuidar —con mucha atención— la luz misma con que estemos proyectando e iluminando nuestros objetos humanos, para que los filtros que alimentan esa luminosidad, sean los que realmente nuestro medio social nivelado requiere.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, hace un año (25 de mayo de 1968) contrajo un compromiso grande con nuestra sociedad y, fiel observadora de uno de los principios básicos de la Reforma Universitaria,

"La Universidad al servicio de la Comunidad"

se ha hecho consciente de la obligación moral que siempre tuvo, que no se cumplió por muchos años, y está tratando en un trabajo cuidadoso y de esfuerzo común, en ponerse —positivamente— al frente de elementos constructores de una nueva cultura para una nueva sociedad, en función de nuestra realidad nacional debidamente estudiada.

El Congreso de ADIEX (Asociación de Docentes, Investigadores y Extensionistas), otro de los pasos vitales de la Reforma Universitaria, reconoció el valor, en toda su amplitud, que tienen las expresiones artísticas para llevar la cultura a las masas. Y de las formas más directas de comunicar, la Extensión sería la que tiene la palabra, si analizamos una de las afirmaciones: "Cuando la Extensión sea una *función totalizadora* de la Universidad en cuanto a instrumento que mantiene una adecuada correspondencia entre sí y la Sociedad, haciéndose resonante de sus problemas y necesidades, e incluso haciéndola participar en la creación de un verdadero humanismo, empezará —recién— a cumplir su misión docente (intencionalidad formativa).

En la medida en que la Extensión (interna-externa) deba surgir del medio al cual se dirige, requiere —fundamentalmente— una exploración y experimentación permanentes, que le permita que el objeto social hacia el cual va dirigida, participe en ella. Sólo entonces se producirá el fenómeno de los "vasos comunicantes" al llevarse la Universidad —a través de las Artes— a la Sociedad y la Sociedad viniendo a la Universidad con sus expresiones genuinas.

Nuestra Facultad es en gran medida extensionista. Creo que tenemos un gran compromiso.

ELISA GAYAN

La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos

por Samuel Claro

En noviembre de 1966, en gira de investigación patrocinada por el Convenio de Cooperación entre las Universidades de Chile y de California¹, tuvimos la oportunidad de visitar brevemente la ciudad de Trinidad, capital del Departamento de Beni, y el pequeño pueblo vecino de San Ignacio, en el oriente boliviano. Buscábamos, a sugerencia del eminente historiador argentino, R. P. Guillermo Furlong S. J.², los escasos testimonios sobrevivientes del aporte musical de los jesuitas en esas remotas regiones, antes de su expulsión del Continente en 1767. Nuestros hallazgos han motivado el presente trabajo.

Diversos objetivos se conjugaron para descubrir y colonizar la parte oriental que correspondía al virreinato del Perú: noticias de viajeros y exploradores daban cuenta de la existencia de riquezas fabulosas que impulsaron la búsqueda de El Dorado hacia la cuenca del Amazonas³; la acción combinada de las expediciones que remontaban el Río de La Plata y de aquellas que se desprendían de la ciudad de Los Reyes, la actual Lima, y de la Audiencia de Charcas, cuyo objetivo inmediato era "abrir la comunicación directa con España, sin largos y peligrosos rodeos por Panamá o Magallanes"⁴, tuvo por resultado la creación de una extensa provincia colonial pasados los contrafuertes orientales de la Cordillera de Los Andes; por último, la necesidad de consolidar el dominio español sobre zonas disputadas por

¹ Ver: "Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile", Editorial, *Revista Musical Chilena*, XVIII/90 (octubre-diciembre, 1964), pp. 3-7.

² Autor de *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica* [Cultura Colonial Argentina, II] (Buenos Aires: Edit. Huarpes, 1945).

³ En la Biblioteca Nacional de Lima se conserva, entre otros, el manuscrito A 121 (copiado del Archivo General de Indias [1563-1572], XIII, fol. 80v), donde se faculta por real cédula al Virrey Francisco de Toledo para el descubrimiento y población del actual Departamento de Beni, pues se ha tenido noticia de la existencia de la Provincia de Moxos "de cuya fertilidad, riqueza y bondad" dio noticia al Rey el vecino limeño D. Miguel Rodríguez de Villafuerte (fechada en Madrid, el 3 de diciembre de 1569).

Algunos años antes, en 1560, D. Hernando Salazar había sido nombrado Alguacil Mayor de esa región por el Virrey Marqués de Cañete, en virtud de sus servicios prestados en el descubrimiento y conquista de varias provincias de moxos y otros grupos étnicos. Ver: Luis Salinas Vega, *Catálogo General de Archivos, ó sea Documentos relativos á Bolivia encontrados en el Archivo General de Indias y en el de la Real Academia de la Historia* (La Paz: Impr. de El Comercio, 1889). Salinas consigna una serie de documentos sobre moxos que fueron mandados copiar por el Gobierno de Bolivia.

⁴ Enrique Finot, *Historia de la Conquista del Oriente Boliviano* (Buenos Aires: Cervantes, 1939), p. 6.

Portugal y España y contener el avance de aquella nación, ya establecida en Brasil, impuso diversos procedimientos de colonización: "una colonización oficial, encauzada por los propios conquistadores y después por las autoridades coloniales, y el empleo de misioneros pertenecientes a órdenes religiosas"⁵.

Desde fines del siglo XVIII tres órdenes se repartieron por el extenso territorio: jesuitas, franciscanos y dominicos, y "aunque los métodos y los medios geográfico y humano que correspondieron a cada orden religiosa eran diferentes, las misiones tuvieron algunas características generales, excluyendo al criollo y al español de su territorio, con lo cual se hicieron odiosas (especialmente las de los jesuitas) a las autoridades y a la masa dominadora de las Indias, y conservando para la Corona española un extenso territorio que de otro modo tal vez se hubiera perdido"⁶.

El temple moral, intelectual y físico de los misioneros debía ser sobresaliente para acometer una empresa tan difícil y compleja, donde tenían que actuar como "buenos psicólogos, observadores sutiles, jueces probos, hábiles comerciantes y artesanos"⁷, a la vez que de pastores de almas. La influencia ejercida por los misioneros jesuitas, en lo que concierne a las tribus de moxos y chiquitos comprendidas en su jurisdicción, se manifestó en la fundación de numerosos pueblos, que congregaron a comunidades nómades por naturaleza; edificaciones y templos lujosamente alhajados; industrias, técnicas y oficios de variada especie, y una admirable labor doctrinante entre los naturales, condicionando su vida religiosa y social⁸. Los indios no tardaron en acostumbrarse a vivir en común "adquiriendo rápidamente aptitudes sorprendentes para la música, la danza y las artes manuales"⁹ que llenaron de admiración a numerosos viajeros que visitaron esas tierras durante el siglo XIX, cuando de la acción misionera sólo quedaba un recuerdo.

Aunque se han levantado opiniones en contrario¹⁰ no cabe duda que una de las preocupaciones más importantes de los misioneros jesuitas fue el cultivo del arte musical como medio efectivo de evangelización. Después de casi un siglo de labor en tierras de naturaleza hostil, pobladas por seres humanos en estado de barbarie, los expulsos dejaron "Templos magníficos, con hermosos y ricos adornos donde los días festivos se oye una música excelente de

⁵ Luis Peñaloza, *Historia Económica de Bolivia*, Vol. I (La Paz, 1953), p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 147. Ver, además, Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú*, Tomo IV [1700-1800] (Burgos, 1961), p. 69.

⁷ L. Peñaloza, *op. cit.*, p. 149.

⁸ Ver: Julia Elena Fortún de Ponce, *La Navidad en Bolivia* [Colección Etnografía y Folklore, I] (La Paz, 1957), pp. 75-76.

⁹ E. Finot, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰ Miguel Querol Gavaldá dice en sus comentarios a *Romances y letras a tres voces*, (Siglo XVII), Vol. I [Instituto Español de Musicología. Monumentos de la Música Española, XVIII] (Barcelona, 1956), p. 10, que "la compañía de Jesús nunca se ha distinguido por dedicar especial atención al cultivo de la música".

voces é instrumentos de organos, harpas, claves, violines, flautas, chirimias, &c." ¹¹.

Las primeras incursiones de misioneros jesuitas en las regiones orientales resultaron infructuosas y algunas de ellas con desenlaces fatales ¹², pero sirvieron para preparar el terreno e infundir confianza entre los aborígenes. Sólo en 1682 los jesuitas pudieron administrar los primeros bautismos entre los indios moxos y dos años más tarde, en 1684, el P. Cipriano Barace, junto a los P. P. Pedro Marbán, Antonio de Orellana y José de Vega sentaron las bases de la primera misión en Nuestra Señora de Loreto ¹³. El P. Barace, asesinado por los indios Baures el 16 de septiembre de 1702, después de más de 27 años dedicado a la conversión de moxos, desplegó esfuerzos inauditos en el aprendizaje de sus dialectos, enseñanza de artesanías y técnicas de cultivo, establecimiento de comunicaciones con Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba y en la predicación de la doctrina cristiana, sabíamente adaptada a las prácticas religiosas ancestrales de los indios. No olvidó, por cierto, el valor doctrinal de la música y sabemos que "con mucha paciencia logró el Misionero enseñar à muchos entre ellos à cantar en canto llano el *Gloria in Excelsis*, el Symbolo de los Apostoles, y lo demás que se canta en las Missas Mayores" ¹⁴.

¹¹ Antonio de Alcedo, *Diccionario Geografico-Histórico de las Indias Occidentales o America*, Tomo III (Madrid: Blas Roman, 1788), p. 264, col. 2.

¹² E. Finot, *op. cit.*, p. 281, sostiene que "no fue el hermano Juan de Soto, de la Compañía de Jesús, el primer misionero que puso los pies en Mojos, como se ha dicho, pues ya hemos probado que antes que él estuvieron allí los P. P. Villarnao y Navarro. También se conoce una entrada del P. Jerónimo Andión, en tiempos anteriores. Pero parece efectivo que los informes de Soto determinaron a sus superiores a enviar a los jesuitas José Bermudo y Julián de Aller a establecer las primeras bases de aquella pacífica penetración".

¹³ P. Diego de Eguiluz, *Historia de la Mision de Mojos en la Republica de Bolivia escrita en 1696*, Ed. Enrique Torres Saldamando (Lima: Impr. del Universo, 1884), pp. 15 ss. El título original de la obra del P. Eguiluz (muerto el 10 de octubre de 1704) es "Relación de la Misión Apostólica de los Mojos en esta Provincia del Perú que remite a N. M. R. P. General Thyrso González de la Compañía de Jesús el P. Diego de Eguiluz Provincial de dicha Provincia. Año de 1696" y el original autógrafo se conserva en el Archivo Nacional de Lima, Leg. 1155. El P. Eguiluz no fue testigo presencial de los hechos de su *Relación*, sino se basó en las *cartas annuas* que le enviaban los misioneros, especialmente en una carta del P. Antonio de Orellana fechada el 18 de febrero de 1687.

¹⁴ "Relacion Abreviada de la Vida, y Muerte del Padre Cypriano Barraza, de la Compañía de Jesus, Fundador de la Mission de los Moxos en el Perú. Impressa en Lima [1704. Reimpresión en Madrid, 1711] por orden del Ilustrissimo Señor Urbano de Matha, Obispo de la ciudad de la Paz", incluida en *Cartas Edificantes, y curiosas, escritas de las Misiones Estrangeras por algunos Misioneros de la Compañía de Jesus*, trad. P. Diego Davin, S. J., Vol. VII (Madrid: Impr. del Supremo Consejo de la Inquisición, 1755), pp. 93-122. Existe una traducción francesa de esta *Relacion Abreviada*, sin fecha, con el título de *Abregé d'une Relation Espagnole, De la Vie & de la Mort du Pere Cyprien Baraze de la Compagnie de Jesus, & Fondateur de la Mission des Moxes dans le Pérou*. Una biografía actualizada del P. Barace apareció en el periódico *Presencia Literaria* (La Paz, Bolivia, 20 de noviembre de 1966): "Datos biográficos del Jesuita Barace, fundador de la ciudad de Trinidad", por José Chávez Suárez.

En 1687 Cipriano Barace, secundado por el P. Francisco Javier Granados, establecía la segunda misión jesuita de la Santísima Trinidad, a orillas del río Ybari, afluente del Mamoré, que actualmente es la capital del Departamento de Beni¹⁵. Dos años más tarde, el 1º de noviembre de 1689, el P. Antonio de Orellana, junto al P. Juan de Espejo¹⁶ y al Hermano Alvaro de Mendoza, fundaron la misión de San Ignacio de Loyola, "habiendo gastado los Padres, casi los dos años antecedentes en conquistar y reducir aquellas provincias hasta amistarlas y doctrinarlas, con inmensos trabajos y riesgos de la vida"¹⁷. En San Ignacio se construyó una gran iglesia de tres espaciosas naves que fue inaugurada con una procesión donde intervinieron más de cien bailarines ataviados con vistosos disfraces de animales. Posteriormente, San Ignacio fue trasladado al punto que se encuentra en la actualidad, próximo al río Sénero y a la legendaria laguna Isérere¹⁸. Entre 1691 y 1693 se fundaron las misiones de San Francisco Javier, San José y San Francisco de Borja y en 1696 ya se cuentan 19.789 "individuos cristianos"¹⁹; en 1705 "más de treinta Misioneros de nuestra Compañía se emplean oy día en cultivar esta penosa Mission. Han convertido yá de veinte y cinco à treinta mil almas, y formado quince, ò diez y seis Lugares distantes unos de otros como de seis à siete leguas"²⁰.

Las misiones jesuitas de moxos se regían desde Santa Cruz de la Sierra, lo que significaba, en la práctica, una situación de aislamiento debido a las enormes dificultades de comunicación con Santa Cruz. Por esta razón se sucedieron penosas expediciones que lograron abrir caminos más directos y cortos a Cochabamba y La Paz. Poco después de la expulsión de los jesuitas y debido a la falta de misioneros para atender la provincia de moxos, el Obispo de La Paz escribió a Carlos IV, con fecha 6 de julio de 1790, solicitando su real concurso al respecto. Dos años después se concedía licencia para instalar en el pueblo de Tarata, cercano a Cochabamba, un colegio de misioneros franciscanos que se hicieran cargo del cuidado espiritual de

¹⁵ D. Eguiluz, *op. cit.*, pp. 20 ss.

¹⁶ Fundador, en 1691, de la misión de San José y autor de una *Gramática de la lengua utuntur*. Ver: Enrique Torres Saldamando, *Los Antiguos Jesuitas del Perú. Biografías y Apuntes para su Historia* (Lima: Impr. Liberal, junio, 1882), p. 97.

¹⁷ D. Eguiluz, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ José Chávez Suárez, *Historia de Moxos* (La Paz: Fenix, 1944), p. 235.

¹⁹ Carlos Bravo y Manuel Ballivián, "Preámbulo" a la traducción (de Fr. Nicolás Armentia) de: P. Francisco Javier Eder, *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú* (La Paz: Impr. La Paz, 1888).

²⁰ *Cartas Edificantes, y curiosas*, Vol. V (1754), p. 137. Carta del P. Niel al Rector del Colegio de Strassburg fechada en Lima el 20 de mayo de 1705. Según E. Finot, *op. cit.*, p. 283, las misiones de moxos, luego de la fijación de linderos hecha por el provincial Antonio Garriga en 1715, eran quince, a saber: Loreto, Santa Rosa del Chapare, Trinidad, San Javier, San Pedro, Exaltación, San Ignacio, San José, San Luis, San Borja, San Pablo, Reyes, Concepción de Baures, San Juan Bautista de Barayos y San Joaquín.

los indios²¹. En la actualidad la labor apostólica en Tarata y moxos continúa a cargo de la *religión* de San Francisco.

La afición por la música, la danza y la construcción de instrumentos musicales, aparejada con la extraordinaria facilidad que demostraron los naturales en el aprendizaje de la música, facilitó en gran medida la labor de los misioneros. Diego Eguiluz relata que, a poco de haber bautizado a 1556 indios, luego de la fundación de la cuarta misión de San Francisco Javier, el 26 de mayo de 1691, "se entabló cantar todos los sábados la Misa de Nuestra Señora... La ofician los muchachos del pueblo, con tanta destreza y gracia que causa admiración oírlos. Después entona otro coro de indiesitas un romance al Santísimo Sacramento, á que se sigue el acto de contrición en verso, todo en su lengua, con el alabado cantado en castellano por no tener vocablos la otra lengua"²². El mismo romance se interpretaba en la misión de San José, fundada el 6 de junio del mismo año, al que se agregaban dos romances a San José y a Nuestra Señora²³. Pronto la cantidad de músicos ocupados en las diversas misiones creció en buen número, tanto por las dotes naturales de los indios, como "porque dñ algunos privilegios particulares á los que estan empleados en el servicio Divino"²⁴.

Los cronistas, en general, hablan con elocuencia de la capacidad de imitación que demostraban los indios en todo orden de cosas, cualidad que explica su destreza musical y la perfección de sus tallas policromadas y artesanías. Antonio de Alcedo relata, en 1788, que "en algunos Pueblos no sólo hay músicos sino compositores"²⁵, pero el P. Francisco Javier Eder, misionero que formó parte del último grupo de jesuitas expulsados de esas regiones el 17 de abril de 1768²⁶, niega dotes a los indios en el arte de la composición. Sus palabras merecen ser transcritas:

²¹ "Real Cédula sobre la Fundación de un Colegio de Misioneros en Tarata" [San Lorenzo el Real, 20 de noviembre de 1792], transcrita en *Mercurio Peruano*, XII/605 (1795), pp. 185-191. En su parte pertinente el Rey establece que "he venido en conceder mi Real Licencia, para que en el pueblo de Tarata se funde un Colegio de Misioneros de Propaganda Fide de la Religión de San Francisco para la conservación y aumento de las Misiones de Indios que hay en el Obispado de Santa Cruz de la Sierra". Al Rey le interesa la fundación del colegio "para el restablecimiento de las Misiones de la Provincia de Mojos, principalmente en lo espiritual; pues podrá encargarse de ellas dicho Colegio, y proveer con menos gastos, y dificultades Misioneros Doctrineros idóneos que tengan el espíritu, vocación, y zelo, que exige su ministerio Apostólico".

²² Eguiluz, *op. cit.*, p. 32. En toda América española se dedicaba el día sábado a honrar a la Virgen, recibiendo especial atención musical el canto de la Salve.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ P. Niel, carta citada, p. 139.

²⁵ *Op. cit.*, p. 265, col. 2.

²⁶ Gabriel René-Moreno, *Catálogo del archivo de mojos y chiquitos* (Santiago de Chile: Impr. Gutenberg, 1888), pp. 83-84.

"La destreza en la música supera toda admiración entre unos hombres de tan poco tiempo amansados. No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa, que no los tocasen, causando admiración á los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajan toda clase de instrumentos, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros. En dos cosas se hallan deficientes en este arte; en primer lugar no se halla en toda la nación uno solo que tenga la voz de *Bajo*, para cantar; después no han podido aprender el arte de *composición*, lo cual parece provenir de los estrechos límites en que se halla encerrado su ingenio, así como, ejerciendo un arte toda su vida, en nada lo perfeccionan, sino que su última obra de arte será enteramente igual á la primera; ni la hará con más lijereza"²⁷.

Los jesuitas enseñaron música a los indios y pronto éstos ocuparon sus lugares en el coro, como solistas, instrumentistas, copistas, constructores de instrumentos y hasta de maestros de capilla. Muchos que no sabían leer ni escribir dominaban, en cambio, admirablemente la lectura musical²⁸ y hasta comienzos del presente siglo se copiaban *partes* de obras corales, algunas de las cuales muestran anotaciones en idioma moxo e imperfecciones en la escritura. La construcción de instrumentos de modelo europeo adquirió relieves señalados, especialmente violines, órganos, tambores y un sustituto del *bajón* o fagot, consistente en grandes aerófonos a manera de flauta de pan de cerca de dos metros de longitud, provistos de embocadura en la parte superior de cada tubo, que llamó poderosamente la atención de varios cronistas del siglo XIX (ver Lámina III, fig. 1). Este último instrumento se practicaba asiduamente cuando el ingeniero Franz Keller-Leuzinger visitó Trinidad en 1867, exactamente un siglo después de la expulsión de los jesuitas, sin que encontrara trazas de decadencia en su interpretación²⁹. Algunos años más tarde, en el mes de julio de 1874, en la misma ciudad, Edward D. Mathews presenciaba *polkas* y *cuadrillas* donde los bajones (=bajunes),

²⁷ Eder, *op. cit.*, pp. 148-149. La versión original del libro de Eder fue editada por el Abate Makko con el título de: Eder, Franc. Xav. S. I. *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano* (Budae: Typis Universitatis, 1791). De esta edición proviene el mapa que publicamos en Lámina II.

²⁸ J. E. Fortún, *op. cit.*, p. 76.

²⁹ Franz Keller-Leuzinger (Engineer), *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the Note-Books of an Explorer* (London: Chapman and Hall, 1874), p. 157: "From the same period [época de los jesuitas] date also the scores for the Missas Cantadas, fine old Sacred Music, and the musical instruments, violins, violoncellos, flutes, harps, and their remarkable bajones, a sort of trombones in the shape of huge Pan's pipes, made of palm-leaves skilfully pasted together. All these are preserved in the churches; and the Indians themselves take special care to keep up their practice on them, and their familiarity in reading the notes. A high mass at which I assisted in Tri-

junto con la *caja*, producían discordancias que empañaron el efecto de violines y flautas³⁰.

Las danzas autóctonas fueron aceptadas por los misioneros como expresión genuina de los pueblos a su cargo, e incorporadas oficialmente al culto religioso, especialmente en las procesiones de Corpus, fiesta de la Santísima Trinidad o la conmemoración del día del Santo bajo cuya advocación se hallaban las diferentes misiones. El P. Eder informa que "en ciertas horas se reúnen en casa del misionero, y bailan allí y dentro del Templo", y describe los atavíos de los bailarines: "Para dar más gracia a sus bailes, hay algunos que se ponen pieles de monos y de aves; otros llevan escudos de plumas ingeridas (cosidas) en una tela; y en ellos hay dibujadas varias figuras de animales"³¹.

Famosas eran las danzas de *macheteros*, especialmente del pueblo de Exaltación, donde se ubicaban varias cruces en el pueblo para la fiesta de San Juan Bautista, la consagración de una iglesia, u otra ocasión. Los bailarines,

nidad was executed with a precision and correctness that did not show the least trace of decline".

Alcides D'Orbigny también se muestra entusiasmado por el instrumento cuando visitó la misión de la Purísima Concepción de Baures, el 12 de febrero de 1832: "Dijeron una misa mayor italiana, que no me pareció tan bien cantada como en Chiquitos, en tanto que, por el contrario, me sorprendió la música instrumental, plena de armonía, en la que admiré sobre todo los bajos formados por un instrumento propio de los indígenas, especie de flauta de Pan de uno a dos metros de largo, construida con hojas de palmera unidas unas con otras, de manera que forman trece tubos de longitud y diámetro diferentes, de los cuales nueve están en una línea para las notas y cuatro en otra para los semitonos. Los indios no sostienen al instrumento verticalmente como la flauta de Pan ordinaria, sino que lo colocan horizontalmente y producen los sonidos apretando los labios como para las trompetas; pero como al músico le sería muy difícil sostenerla, un niño les tiene siempre el extremo. Las notas bajas que sacan del instrumento son realmente de una extraordinaria belleza, y yo no me cansaba de oírlas". D'Orbigny, *Viaje a la América Meridional. Brasil, República del Uruguay, República Argentina, La Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú. Realizado de 1826 a 1833* [Alfredo Céspedes, trad., 4 Vols.] (Buenos Aires: Ed. Futuro, 1945), IV, pp. 1309-1310. La versión original francesa de este libro fue editada en París, en 1844.

³⁰ Edward D. Mathews, *Up the Amazon and Madeira Rivers, through Bolivia and Peru* (London, 1879), p. 156: "We had a full wind and string band of Indians, who played some very fair polka and quadrille music, in which the bass accompaniment of the "bajones" was very prominent. This "bajo" is like an enormous Pan-pipe, or like half a dozen organ tubes, made of bamboo. The first of these tubes is about six feet in length, and the last about half that. The player rests the foot of the longest one on the ground, and, holding the instrument in a sloping position, blows through the rough mouthpieces fitted in the top of the tubes, producing a rumbling sort of bass accompaniment, which appeared to me to entirely spoil the effect of the violins and fifes, which discoursed some very fair dance music. Another noisy accompaniment was afforded by the "caja", or drum, made of a small section of a tree hollowed out, and having a hide stretched tightly over either end, which was vigorously beaten by rough short sticks about nine inches in length".

³¹ *Op. cit.*, p. 158.

cantando y blandiendo sus grandes cuchillos (machetes) y espadas de madera, iban de cruz en cruz y ante los altares de la iglesia, seguidos por toda la tribu, realizaban una danza alegórica (ver Lámina iv, fig. 1) ³². Los atavíos con que adornaban sus cuerpos eran de tan pintoresco colorido que fascinaron a muchos viajeros, entre otros a Melchor María Mercado, autor de un extraordinario manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Sucre, Bolivia (Colección Rück, N^{os} 486, 487, 488), a quien debemos ciento veinte láminas de vistosos colores que describen costumbres y tipos bolivianos de mediados del siglo xix. Su descripción de los *macheteros* (lámina 54, fechada el 17 de julio de 1859) incluye a dos bailarines, uno de frente y otro de espaldas con un machete en la mano derecha, tocados con grandes penachos de plumas —el uno rojas, el otro azules— que terminan en una larga cola de plumas de tucán que llega por la espalda hasta tocar el suelo; los acompaña otro indio tocando el tambor y los tres están provistos de cascabeles atados a tobillos y rodillas ³³. Quince años más tarde E. Mathews describió esta danza coincidiendo notablemente con el testimonio pictórico de Mercado ³⁴. El significado de la danza de *macheteros* varía en la apreciación de quienes se han ocupado de ella: Keller cree que representa la sumisión de los indios y su conversión al cristianismo; Mathews, en cambio, presume que se trata de soldados de la iglesia luchando y conquistando a sus enemigos; J. E. Fortún, por último, con criterio más científico, sostiene que ella “representa la lucha del hombre con la naturaleza y el triunfo final de aquel”.

La danza del *torito* también es frecuente entre las tribus de moxos, aunque no encontramos mención de ella en la época de los jesuitas. Por la frecuencia con que esta danza se interpreta en Navidad, J. E. Fortún cree que provendría de “reminiscencias de la costumbre del toreo traído por

³² F. Keller, *op. cit.*, p. 160: “... a dozen of the sword-dancers (macheteiros) ... went singing and dancing and brandishing their broad knives and wooden swords, from cross to cross, headed by their chieftain, who carried a heavy silver cross, and followed by the whole tribe. ... At every cross, and before the altars of the church, they performed a sort of allegorical dance, with a great show of brandishing their weapons, which they at least, breathless and perspiring, laid down together with their savage diadems at the foot of the crucifix”.

³³ Copia de esta lámina fue publicada por J. E. Fortún, *op. cit.*, lám. 8, fig. 2.

³⁴ *Op. cit.*, p. 129: “The service of the mass was of most barbarous character, and has evidently been adapted to the custom of the aborigines of these parts by the Jesuits. There were two Indians with head-dresses of macaw's feathers arranged so as to form a circle at the back of the head, and attached thereto is a long appendage, reaching to the ground and made of the breast feathers of the toucan, terminating with a real tiger's tail. These men have a species of bell-anklets to their feet, and a large wooden machete, or cutlass, in their right hand. Thus accoutred they execute dances in front of the church door”.

los conquistadores”⁸⁵. Melchor M. Mercado nos ha dejado una hermosa pintura de esta danza donde incluye el siguiente ejemplo de la música del *Baile de Toritos*:



La lámina (N° 62), dibujada en Trinidad el 9 de agosto de 1859, presenta un grupo de cuatro mujeres descalzas en la mitad izquierda del grabado, dos de las cuales están de frente y dos de espaldas, vestidas de largos *tipoy* —dos blancos y dos de colores—, sombreros de copa alta, aretes y collares, y rosarios colgando del cuello; llevan grandes pañuelos que enarbolan al viento. Detrás del grupo de mujeres se divisa un músico tocando una flauta recta cuyos agujeros están situados en la parte inferior del instrumento; se presume que el ejemplo anotado corresponde a lo que interpreta el flautista. A la derecha del cuadro aparecen dos hombres disfrazados de toros, también descalzos, en actitud de darse la mano; portan máscaras de aguzados cuernos y cubren la nuca con largos pañuelos que caen sobre un camisón blanco. Completan su atavío con pantalones a los que han cosido cascabeles a la altura de las rodillas.

De otro ejemplo de danza que nos ha dejado Melchor M. Mercado con el nombre de *El gran baile de los naturales llamado jeruze*, puede consultarse transcripción y análisis en el reciente libro de Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 330-332.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 79.

Aparte de la construcción de instrumentos musicales³⁶ de corte europeo, los *moxos* se distinguieron por la fabricación de sus propios instrumentos (ver Lámina v), de los que el P. Eder nos da una detallada descripción. Dice el misionero jesuita que

“el principal aparato de baile es el siguiente: Tejen con hilos de los más ordinarios, unos cinturones reticulados de tres palmos de largo y dos de ancho, y les cuelgan cuantas uñas de ciervo y conchas pequeñas pueden, y se las ponen de modo que cuelguen por detrás. Y como todo esto no tiene más objeto que hacer bulla, tuercen su parte trasera hácia dentro (hácia abajo); otras veces lo levantan precipitadamente, al compás de la música, y de este modo consiguen el gusto que experimentan mediante el choque de tales colgandijos.

Los mismos bailarines se tocan la música, pues no es permitido emplear otros. Sus instrumentos musicales son flautas de cañas del largo de una cuarta; hechas de modo que la una escude á la otra en un tono entero. Saben hacer estas con perfeccion, y para toda clase de bailes; y las juntan unas á otras, casi del mismo modo que suelen colocarse las flautas en los órganos, sujetas entre dos varillas, y suspendidas del cuello las tocan del mismo modo casi, que los muchachos³⁶ las llaves ordinarias... Para el bajo emplean dos instrumentos; el primero se hace de poros grandes oblongos ó redondos; y las tocan aquellas á modo de trompetas, y estas por medio de una flauta que en ellos está metida³⁷; el otro se compone de flautas hechas de hojas de palma, que dan un sonido muy grave: Hay además un tambor muy grande que se toca con un solo palo. El aire, pues todos sus bailes tienen un mismo compás, es de dos tiempos (dos por cuatro) y lo marcan con el tambor, y con los movimientos de los que bailan”³⁸.

Las procesiones que se originaron en festividades religiosas tales como Corpus, Epifanía, Trinidad, Navidad, etc., ocasionaban el despliegue de intensa actividad musical, donde se daban cita cantantes, bailarines e instrumentistas y donde intervenían todos los integrantes del pueblo.

Más adelante analizaremos algunos manuscritos de música escrita especialmente para estas ocasiones, demostrando así la coexistencia de manifestaciones artísticas aborígenes con el arte musical europeo, que servía de adecuado vehículo de adoctrinamiento religioso y pretexto para el desarrollo de una sensibilidad artística y de técnicas artesanales de gran trascendencia cultural y social.

³⁶ Al parecer el P. Eder entendía por “muchachos” a los músicos misioneros.

³⁷ Sin duda se refiere al *bajón* que hemos descrito más arriba.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 157-158.

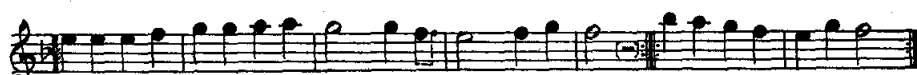
EJ. N.º 2

VERSO A LA SANTISIMA TRINIDAD, por los naturales de Trinidad

M.M. Mercado, fol. 79 (Trinidad 1º Agosto 1859)



Vi co fie ta ra pa vi ti po joi na ri y yo ti
 Ti ca ta ji co vi su bi ya mae mico pa ya co vi
 Ya re po ze a chan eo no vi ri mul ci na bi ya
 Ya re po ze a chan eo no vi yo sio ca cho bi ya



Ma sa chera e-ma bi ya E terno Dios pa - dre Santi si ma Tri ni dad
 Ta ye mae ja rech ra vo bi ya mo pon a per so na Santi si ma Tri ni dad
 Fa ye bi cul jare ra bi ya bi ti a chan eo no Santi si ma Tri ni dad
 Ma ja pa no vi cho bi ya vi ti machi cha no vio no Santi si ma Tri ni dad

Cuando el Coronel Don Antonio Aymerich recibió, en 1767, la orden de proceder a la expulsión de todos los misioneros jesuitas de la región de moxos, debía "caer de improviso como el rayo sobre los Padres, apoderarse de todos sus bienes y papeles [y] formar acto continuo inventarios de todo lo confiscado"³⁹. El coronel Aymerich cumplió prolijamente su misión pero procedió con respeto y humanidad hacia los religiosos y con comprensión del trastorno y desconcierto que se produciría entre los indios. Es así como demoró su cometido hasta haberse cerciorado que todas las misiones tuvieran un párroco reemplazante y no titubeó en malquistarse con las autoridades al favorecer a un anciano jesuita cuya precaria salud le impedía emprender tan arduo viaje.

Desde 1759, cuando la Compañía de Jesús es expulsada del Portugal, se iniciaron las gestiones encaminadas a proceder de igual manera en España y sus colonias, Francia y las dos Sicilias. Pronto se prepararon mapas detallados de las misiones existentes, con el objeto de poder proceder con seguridad y sin pérdida de tiempo. En 1762 estaba listo el catálogo general de las instituciones y religiosos jesuitas de todo el mundo⁴⁰ que incluye todas las misiones de moxos y chiquitos; en la Biblioteca Americana José Toribio Medina existe un mapa anónimo, manuscrito e inédito (ver Lámina 1), fechado en la ciudad de La Plata el 27 de junio de 1764, "que comprende las Misiones de la Compañía de Jhs en el territorio de Moxos y

³⁹ Gabriel René-Moreno, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ En la Biblioteca Americana José Toribio Medina se conserva el "Compendio Geográfico que contiene Los Establecimientos de los jesuitas en todo el Mundo, y el numero de individuos de la Compañía, sacado de un Catálogo embiado de Roma en 1762", grabado después de la expulsión por Don Manuel Rodríguez. Esta lámina, que representa un árbol genealógico cuyas ramas afectadas por la expulsión aparecen cercenadas del tronco, consigna 22.787 jesuitas de los cuales 11.010 eran sacerdotes.

Chiquitos" el cual ~~indica~~, por medio de una línea roja, una expedición hecha a moxos que recorrió prácticamente todo el territorio. El levantamiento de la región se completó en 1766 tomando como pretexto una misión militar contra los portugueses, que no se llevó a efecto, y el mapa obtenido se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección Manuscritos, Ms. N° 3110 ⁴¹, donde leemos que "En este Plan se demuestra juntam^{te} la Ruta que llevó el Presidente d^e la Plata D^{na} Juan d^e Pertaña en el año d^e 1766 pasando con tropa â Expeler alos Portug.^a d^e la Estacâda d^e S.^{ta} Rosa, lo que nõ hubo efecto".

Según el eminente bibliógrafo boliviano Gabriel René-Moreno, los jesuitas "destruyeron hasta el último papel de su archivo, tan pronto como supieron que en el gobierno y Capitanía General de Santa Cruz existía un pliego secreto y cerrado, con destino á ser abierto día fijo y que en materia grave les era concerniente" ⁴². Efectivamente, la documentación que se ha conservado para el estudio de este período se encuentra en publicaciones de memorias de jesuitas expulsos, cartas y, muy particularmente, en las relaciones de cronistas posteriores al extrañamiento. Debemos al Gobernador Don Lázaro de Ribera (1786-1793) la restauración del régimen administrativo y la preservación de documentos inmediatamente posteriores a 1767, muchos de los cuales se quemaron en 1820 en el incendio del colegio de San Pedro de Moxos, lugar donde se había establecido la base de operaciones después de la expulsión. Estos documentos fueron catalogados por René-Moreno y luego depositados en el Archivo Nacional de Sucre; entre ellos figura un oficio del Gobernador Ribera por el que remite al Rey, con fecha 18 de septiembre de 1790, cinco fojas de "composiciones músicas hechas por los indios relativas á la celebración del día de nuestra augusta soberana" (Vol. x, pieza N° 5).

No cabe duda que estos manuscritos datan de la época de los jesuitas o, si es cierto que fueron composiciones hechas por los indios, son producto de sus enseñanzas. Este último hecho, al que debemos agregar los manuscritos de música que provenían de antes de la expulsión de la Orden y cuya interpretación fue escuchada por viajeros como D'Orbigny, Keller, Mathews, Mercado y otros, y los manuscritos encontrados por el que escribe, comprueban que los jesuitas no consideraron comprometedores los papeles que contenían música, sino más bien los preservaron a fin de que sirvieran como un símbolo de unidad entre naturales predispuestos a la vida nómade. Después de doscientos años, en una región de América que se esfuerza por surgir, aún se escuchan los ecos de las melodías enseñadas por los misioneros jesuitas.

⁴¹ Publicado por Julio F. Guillén y Tato, *Monumenta Chartographica Indiana* [Regiones del Plata y Magallánica] (Madrid 1942), lám. 41.

⁴² *Op. cit.*, p. 482, Nota 91.

Uno de los viajeros más célebres de comienzos del siglo pasado fue el francés Alcides D'Orbigny, quien recorrió el Continente entre 1826 y 1833. D'Orbigny se muestra entusiasta admirador de la música que escuchó en los pueblos de moxos y chiquitos, y de estos últimos hizo anotar, por mano de los maestros de capilla de las misiones de Santa Ana y de Santiago, en 1831, melodías de danzas de indios chiquitos y morotocas, que publicó en el Tomo III de la versión original francesa de su crónica de viajes, entre pp. 60-61 ⁴³.

El primer contacto de D'Orbigny con la música que se cultivaba en estas regiones fue en la misión de San Javier, en Chiquitos, el 5 de julio de 1831. Refiere que ese día, un domingo,

"se cantó una gran misa con música italiana y tuve la verdadera sorpresa de encontrar entre los indios esta música preferible a toda la que había escuchado aún en las ciudades más ricas de Bolivia. El director del coro por un lado conducía el canto; el de orquesta, por el otro, ejecutaba diversos fragmentos con admirable armonía. Cada cantor, cada corista, con el papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto, acompañado por el órgano y numerosos violines fabricados por los indígenas. Escuchaba esa música con placer debido en parte a que en todo el resto de América no había podido oír otra mejor. Era un resto del esplendor introducido en las misiones por los jesuitas, cuyos trabajos tuve necesariamente que admirar, pensando que antes de su llegada los chiquitos, todavía en estado salvaje, se hallaban dispersos por los bosques" ⁴⁴.

Es interesante la descripción que hace D'Orbigny sobre la organización musical de las misiones, pues en la práctica es la misma que se conserva hasta hoy: "El *maestro de capilla* y su segundo, el maestro de canto —ambos indios—, que dependían directamente del religioso encargado de lo espiritual dirigían la música, los cantos, música y danza. Instruían a los jóvenes en la lectura, escritura y copia de la música; eran, por lo general, los indígenas más cultos" ⁴⁵.

* * *

⁴³ La traducción española incluye las transcripciones en el Vol. IV, pp. 1272-1279. Robert Stevenson ofrece el análisis y retranscripción de estas melodías en sus libros *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), pp. 194-197 y *Music in Aztec & Inca Territory*, pp. 326-329. En abril de 1961 se interpretaron, por primera vez, en un Festival de Música Latinoamericana organizado por la Universidad de California, en Los Angeles.

⁴⁴ *Op. cit.*, IV, 1148.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1258. Pablo Dermizaky P. publicó hace poco "Exploraciones de D'Orbigny y su descripción de Moxos", *Presencia Literaria* (La Paz, Bolivia, 20 de noviembre de 1966).

Cuando en noviembre de 1966 visitamos San Ignacio de Moxos, la iglesia estaba a cargo del sacristán, Don Ignacio Santa Cruz, quien tuvo la gentileza de permitir mi acceso al archivo de música, y de Don José Satiba, cantor y conocedor del archivo, que sirvió de informante valioso. En el coro, junto a un pequeño armonio y un tambor, se encuentra un hermoso bargeño tallado *in situ*, con nueve cajones repletos de manuscritos ordenados con música correspondiente a Cuaresma, Semana Santa, Misas, Letanías, de Vírgenes, Villancicos, Corpus, Salmos e Himnos. Las obras, separadas con un papel-cubierta proveniente de un Misal o de otra composición más antigua, han sido cuidadas y reparadas con cierto esmero. La brevedad de nuestro tiempo hábil de investigación nos permitió confeccionar un catálogo parcial del contenido del archivo, con un total de 63 obras, que ofrecemos al final de este trabajo. Quedaron sin catalogar unas 25 a 30 obras cuyo interés no resaltó a primera vista.

Es corriente observar *partes* copiadas por manos de indígenas, algunas de las cuales llevan inscripciones en moxo. Al leer en voz alta una de ellas, *Te apachacayapa*, José Satiba exclamó con orgullo: "Este es nuestro idioma, señor", indicando que eso significaba un equivalente al italiano *volti presto*, es decir, una señal de que la música seguía al reverso de la página. Según Satiba las obras que se conservan en el archivo de San Ignacio aún se interpretan en la actualidad.

El excesivo uso de algunos manuscritos y el clima húmedo han causado el deterioro de las *partes*⁴⁸, que han sido recopiadas en varias oportunidades, especialmente en las primeras décadas del siglo xx. Las *partes* originales de muchas obras del siglo xviii, en cambio, se conservan en relativo buen estado. Las copias posteriores contienen errores que convierten la transcripción de algunos trozos en verdaderos rompecabezas y que arrojan cierta incertidumbre sobre el valor y la autenticidad de muchas obras que ahí se conservan.

El proceso de decadencia de la música de moxos se revela, precisamente, en la escritura musical, de cuidada caligrafía en la época de los jesuitas, y de mano tosca y descuidada, con errores constantes, de épocas posteriores, especialmente de fines del siglo xix y comienzos del xx. Esta decadencia paulatina es increíblemente lenta y prolongada y demuestra una persistente pasión por el canto sagrado, cuyo cultivo, introducido por los misioneros jesuitas en los siglos xvii y xviii, se conserva hasta hoy. Creemos que un estudio exhaustivo de todos los archivos que aún existan en los pueblos de moxos y chiquitos, con la posibilidad de transcribir directamente del manuscrito y obtener adecuados microfilms de ellos, rescatará, seguramente, un buen número de obras de categoría y ofrecerá una visión más completa del

⁴⁸ El vocablo *parte*, en letra cursiva, lo empleamos cuando se trata del o los papeles que contienen la información musical de una voz, instrumento o acompañamiento determinados. No existe en el archivo ningún ejemplo de *partitura*.

aporte musical que estas regiones pueden ofrecer al engrandecimiento cultural de nuestro Continente.

Junto a arias *da capo* que revelan la influencia operática italiana del siglo XVIII llegada hasta esas tierras con los músicos misioneros, encontramos música religiosa y secular para ser interpretada en variadas ocasiones. Destaca una composición anónima de carácter onomatopéyico, *Atencion a la fragua âmo*, para cuatro voces —de las que se conservan tres—, dos violines y acompañamiento de *Bajunes* (ver Lámina IV, fig. 2), que describe los golpes del martillo en el yunque de una fragua “adonde sus yerros el hombre redime”.

EJ. Nº3
CANTO I
ALTO ALLEGRO

Anon. Atención a la frogua ãmo
(San Ignacio)

a - tien - dan co-mo, sue-nael mar - ti - llo yel

A - tien - dan co-mo sue-nael mar - ti - llo yel yun-que co-mo

A - tien - dan y mi - ren tras tras tras tras tras

YLI
YII

YOLON
BAJONES

yun-que co-mo sue-nael mar - ti - llo yel yun-que

sue-nael mar ti - llo yel yun-que tras tras tras tras tras

tras tras tras tras co-mo sue-nael mar - ti - llo yel yun-que gi - me

La "Casa de Dios", como se denomina la iglesia, preside una espaciosa plaza engalanada de árboles rojos (pajarillos) a la que converge todo el pequeño pueblo; esta plaza debió haber sido el recinto obligado de festividades religiosas y procesiones acompañadas de danza y música. Las procesiones de Corpus Christi parecen haberse destacado en todo el ámbito de las misiones jesuitas del Nuevo Mundo. En la *Relación* de 1748, Jorge Juan y Antonio de Ulloa destacan en esta ceremonia las "Danzas muy lucidas"⁴⁷ que acompañaban las procesiones de Corpus entre los guaraníes y chiquitos. En el archivo de San Ignacio encontramos una obra que debe haber sido interpretada en una de estas fiestas religiosas con la participación de toda la comunidad del pueblo: *El día del Corpus salen a bailar*, para cinco voces, violín y *Bajunes*, en Sol mayor, tonalidad que podría ofrecer un indicio de cronología a la obra y situarla en la segunda mitad del siglo XVIII o más tarde. Sin duda esta obra ha sido escrita para la ocasión por algún compositor local, probablemente indígena si juzgamos los innumerables errores y anotaciones en moxo que ofrecen las *partes*, y consta de un Aria de cinco estrofas con cuatro versos cada una

*El día del Corpus
salen a bailar
de la aldea bienen
oi a celebrar*

que alterna con seis coplas *a solo* del Canto I. Tanto el Aria como las coplas finalizan cantando a coro

*ay que todo es gusto
baylar y cantar*

Las *partes* de Canto II y *Basos* tienen la particularidad de estar transportadas una segunda inferior y una cuarta superior respectivamente del sonido real, las otras *partes* presentan algunos arcaísmos tales como el uso del bemol para simbolizar el becuadro del Fa (Ejemplo 4).

Sólo tres autores se individualizan entre los manuscritos de San Ignacio: Araujo, J. Rumano y Zipoli [=Zipuli]. La *Misa Grande. Para Fiesta grande*

⁴⁷ Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [2ª Parte, Tomo III], (Madrid: Antonio Marín, 1748), Libro I, Cap. XV, p. 233, Nº 400: "Las Iglesias tienen su Capilla de Musica, compuesta de crecido numero de Instrumentos de todas especies, y de Cantores: celebrase en ellas el Culto Divino con la pompa, y seriedad, que en las Cathedralas; y del mismo modo se hacen las Processiones publicas; entre las quales se particulariza la del *Corpus*, à que acompañan el Governador, Alcaldes, y Regidores con las galas reservadas para tales Dias, y las Milicias en cuerpo de Tropa, quedando para alumbrar la demás gente, que toda và con buen orden, y mucha reverencia. Disponense para ella Danzas muy lucidas..."

EJ. N°4

ANON. EL DIA DEL CORPUS
(SAN IGNACIO)

CANTO I y II

ALTO El dí - a del Cor-pus sa-len a bai-lar sa-len a bai - -

TENOR sa-len a bai - -

BASOS sa-len a bai - -

VIOLIN

BAJONES

- lar

de la ce - le - brar

- lar

de la ce - le - brar bienen di a ce - le - brar di a ce - le - brar

un cordere se moe que todas se dan que todas se dan

que todas se dan

de flores el pan

yen el Arca mi-ro de flores el pan

de flores el pan

de Rumano tuvo la fortuna de interpretarse en cinco oportunidades entre 1922 y 1953; las dos obras de cada uno de los otros compositores presentan, igualmente, señales de constantes repeticiones.

Si consideramos que los nombres de Araujo y Zipoli corresponden a los del célebre compositor chuquisaqueño Don Juan de Araujo (1646-1714) y al jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), avecindado en Argentina y fallecido en la ciudad de Córdoba⁴⁸, surgen de inmediato una serie de interrogantes respecto a la comunicación cultural entre los pueblos de moxos y las regiones de Santa Cruz de la Sierra y del altiplano. El contacto entre moxos y chiquitos quedaría demostrado, a nuestro juicio, con la existencia de una *Misa Cruceña* en el archivo de San Ignacio. La *Misa Chuquisaca* del archivo y algunos indicios estilísticos de la *Misa de Cuaresma* y las *Letanias*, nos mueven a aceptar la paternidad de Juan de Araujo sobre estas dos últimas, que pueden haber integrado repertorios musicales provenientes de La Plata.

Las dos obras de Zipoli, *Letania* y *Tantum Ergo*, hablan con elocuencia del intercambio cultural que existió entre las llanuras orientales y el altiplano de Bolivia, especialmente La Plata y Potosí⁴⁹. Mario J. Buschiazzi sugiere que los extraños elementos decorativos animales y vegetales de las iglesias de Potosí puedan proceder de moxos y chiquitos (ver Lámina vi)⁵⁰. Al respecto debemos recordar que la fama de Zipoli le sobrevivió largamente y que, en 1784, más de medio siglo después de su muerte, se copió en Potosí su Misa en Fa mayor⁵¹. Las obras de Zipoli eran solicitadas por las principales ciudades de la América Meridional y desde Lima se enviaban "a través de grandes distancias con mensajeros especiales"⁵². Si a esto agregamos que Zipoli pertenecía a la Compañía de Jesús, orden religiosa de los misioneros de moxos y chiquitos, no sería extraño, por lo tanto, que los

⁴⁸ Datos biográficos sobre Domenico Zipoli pueden encontrarse en G. Furlong, *op. cit.*, pp. 114-121; Lauro Ayestarán, *Domenico Zipoli. Vida y Obra* [Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Lecturas musicológicas, Nº 1] (Buenos Aires, 1962), estudio publicado en la *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 94-124, con el título de "Domenico Zipoli y el Barroco Musical Sudamericano"; R. Stevenson, *The Music of Peru*, pp. 178-179; Vicente Gesualdo, "La música Argentina durante el período colonial", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82, pp. 128-129.

⁴⁹ Véase nuestro artículo "Un órgano barroco boliviano" publicado en esta misma *Revista*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 31-38.

⁵⁰ En su trabajo "La arquitectura de Mojos y Chiquitos", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Nº 5 (Buenos Aires, 1952), pp. 23-40, citado por Lewis Hanke, *La Villa Imperial de Potosí. Un capítulo inédito en la historia del Nuevo Mundo* (Sucre: Universidad de San Francisco Xavier, 1954), p. 27, Nota 29.

⁵¹ Análisis de la obra se encuentran en R. Stevenson, *The Music of Peru*, p. 179 (Stevenson descubrió esta obra en el archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia); L. Ayestarán, *Domenico Zipoli*, pp. 13-16.

⁵² Josephi E. Peramás, *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faventia, 1793), p. 294. Citado en L. Ayestarán, *op. cit.*, p. 23.

manuscritos que hemos encontrado provengan de su inspiración y que, incluso, su *Tantum Ergo* haya sido escrito especialmente para las misiones de moxos.

Esta obra, de carácter procesional, se cantaba "A la buelta en la yglecia antes de la Bendileccio [=Bendición]" y se conserva en *partes* copiadas entre los siglos XVIII y XX (ver Lámina III, fig. 2). Estas copias sucesivas han desfigurado la obra hasta un punto en que la legitimidad de algunas notas y ritmos debe ser puesta en duda. La primera estrofa del himno está confiada al Tiple I con acompañamiento de violín y *continuo* (ejemplo 5, a) y se conserva en copia reciente; en la segunda estrofa, *Genitore Genitoque*, intervienen cuatro voces (Tiple-Alto-Tenor-Bajo) y existe en dos versiones, una de ellas abreviada en 18 compases con respecto a la otra (ejemplo 5, b). Escrita en Fa mayor, la misma tonalidad de su Misa de Potosí, la obra presenta un claro estilo italiano.

Ej. 5

Zipoli - *Tantum Ergo* (San Ignacio)

a)

Tiple I

Violín I

(Continuo)

Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum ve-ne-re-mur ve-ne-re-mur cer-nu-i

b)

Tiple Alto

Tenor Basso

Violín I

(Continuo)

Ge-ni-to-re Ge-ni-to-que la-us laus et ju-bi-la-tio

En las páginas que anteceden creemos haber abierto un nuevo capítulo en la búsqueda de fuentes documentales que demuestran la importancia del pasado musical de nuestro continente. Esperamos que futuros estudiosos del país hermano de Bolivia tengan la posibilidad de realizar un completo estudio musicológico de los documentos legados por los misioneros jesuitas de moxos y chiquitos en los siglos XVII y XVIII. Hacemos nuestra la preocupación

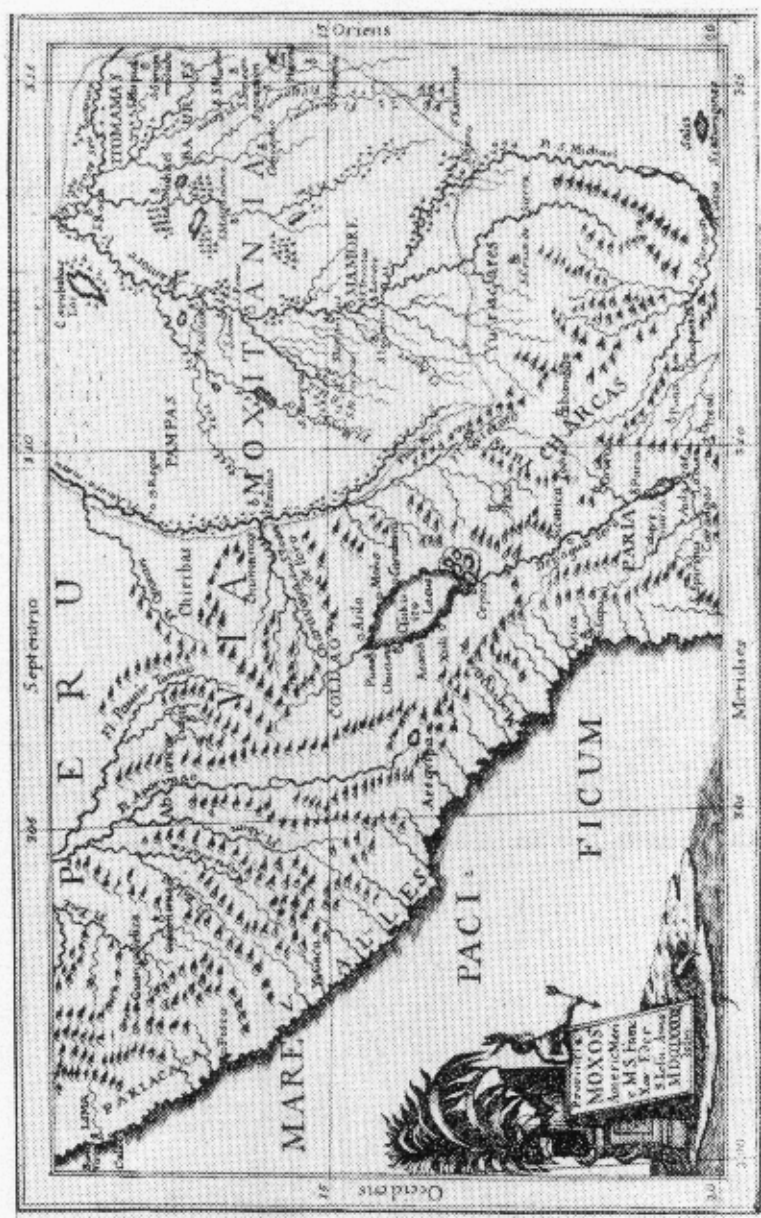
de Plácido Molina Barbery sobre el futuro y la integridad física de las iglesias levantadas en estas misiones, especialmente cuando nos informa que, al menos en la iglesia de San Rafael de Chiquitos, hoy de Velasco, existen "las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogañó sus descendientes con imperfección que enternece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes"⁵³. Estamos seguros, como lo hemos expresado más arriba, de la posibilidad de rescatar un número apreciable de composiciones musicales de valor, interpretadas alguna vez en las antiguas misiones jesuitas de moxos y chiquitos.

* * *

⁵³ Plácido Molina Barbery, *En torno a las Fuentes Auxiliares de la Historia Eclesiástica de Bolivia* (La Paz, 1958), pp. 7 y 12. El conocimiento de este trabajo lo debemos a la atención del senador boliviano Jorge Siles Salinas.

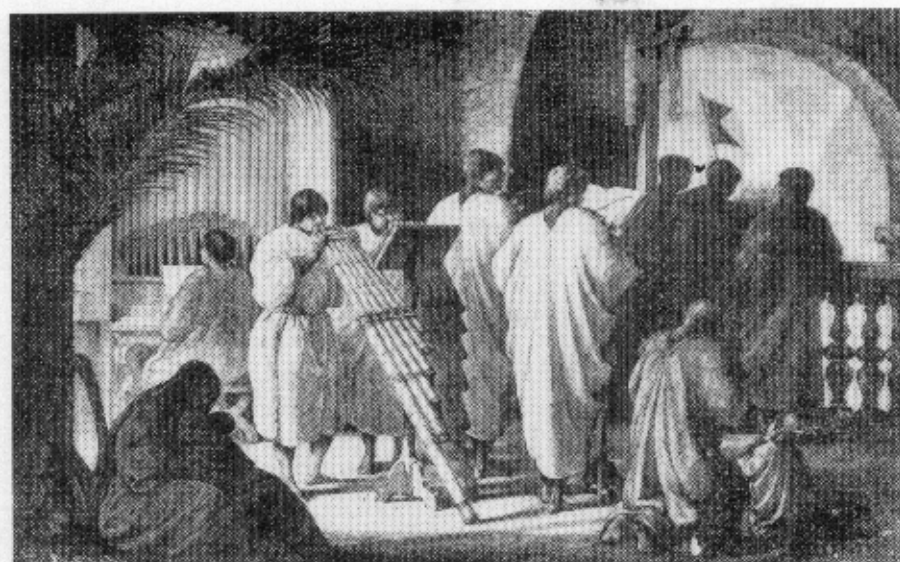


"Mapa que comprende las Migiones de la Compañía de Jhs en el territorio de Moxos y Chiquitos...". Anónimo, fechado en Ciudad de La Plata el 27 de junio de 1764. Manuscrito original e inédito, en la Biblioteca Americana José Toribio Medina.



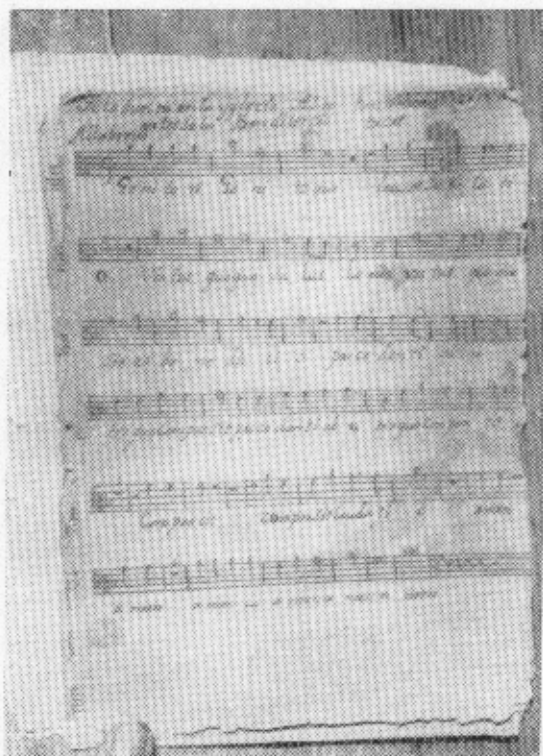
Eder, Franc. Xav. S. I. *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano* (Budae: Typis Universitatis, 1791), mapa de la Provincia de Moxos.

III. Fig. 1



Franz Keller-Leuzinger (engineer), *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the Note-Book of an Explorer* (London: Chapman and Hall, 1874), "Misa Cantada en la antigua misión de Trinidad (Mamoré)"; lámina original de Keller publicada entre pp. 156-157.

Fig. 2



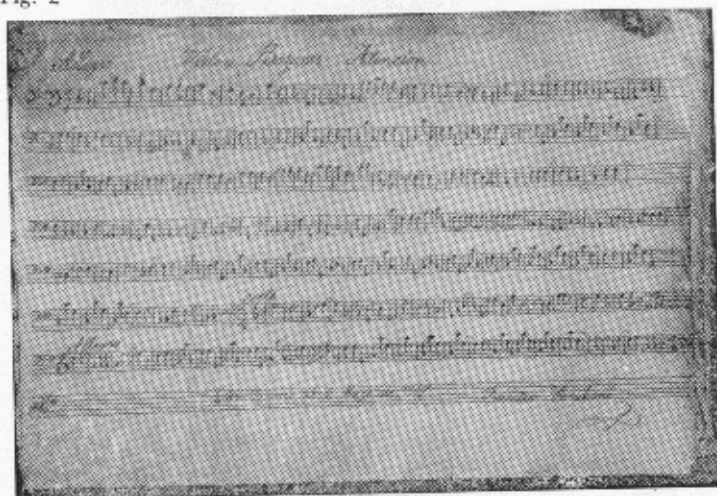
Zipoli, *Tantum Ergo*, parte de Alto (fotografía de S. C.).

IV. Fig. 1

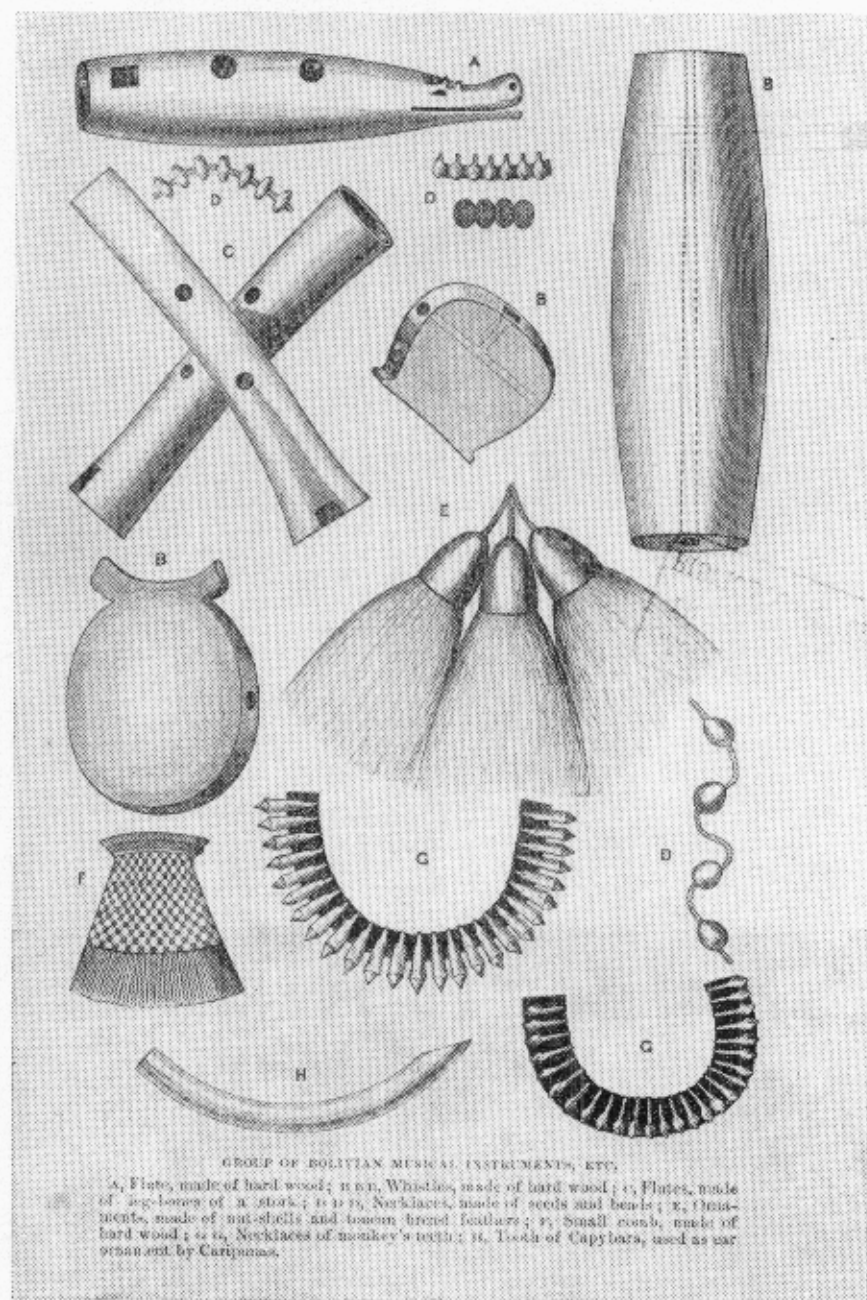


"Indios mojos, de la antigua misión de Trinidad, bailando delante del altar en un día festivo": lámina de Keller, entre pp. 160-161.

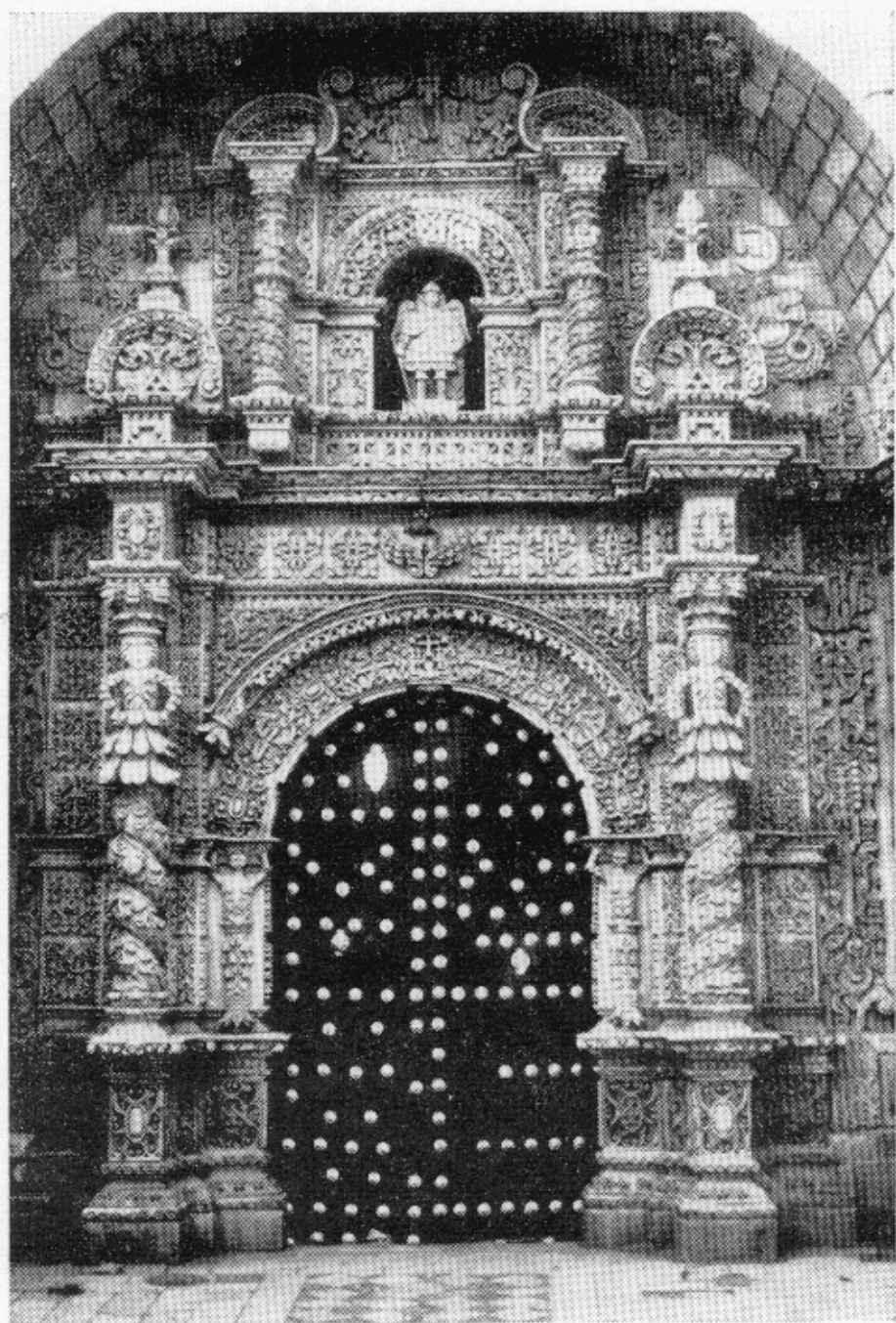
Fig. 2



Anónimo, *Atencion a la fragua amo, parte de Bajunes* (fotografía de S. C.).



Edward D. Mathews, *Up the Amazon and Madeira Rivers, through Bolivia and Peru* (London, 1879), lámina con instrumentos musicales dibujada por el autor, p. 189.



Portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí (fotografía de S. C.).

CATALOGO PARCIAL DE MANUSCRITOS MUSICALES DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE MOXOS, BENI - BOLIVIA

El método, clasificación de repertorios y abreviaturas que utilizamos para la catalogación de manuscritos se describen en nuestro "Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", que aparecerá en el *Anuario* (1969) del Instituto Interamericano de Investigación Musical, Tulane University, New Orleans. Por esta razón sólo destacamos las siguientes abreviaturas y sus significados:

c = completo
i = incompleto
my = mayor
mr = menor
vl = violín

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
ANONIMO		I MUSICA SECULAR
	<i>Atención a la fragua amo</i>	Canto I-Alto-Tenor-Basos; vls I y II; Violon Bajones/ Do my/ i/ Onomatopéyico.
	<i>El día del Corpus salen a bailar</i>	Canto I y II-Alto-Tenor-Basos; vl I; Bajones/ Sol my/ c/ Aria/. De carácter procesional indica actividad de danza/. Las <i>partes</i> presentan anotaciones en moxo: Alto, después del Aria "Copla pa Solo pa te apachacaya"; vl I, después de la copla, aparece la inscripción "San Ignacio de Mayo 21 de 1896 - Poiti Nirimai-cayare Verso aviyare tatanave ana"; la <i>parte</i> de Tenor está firmada por Manuel Jesús Chapi.
	<i>Plaza Plaza que salen vistosos</i>	Canto I y II-Alto 2º-Tenor-Tenor; vl I; Bajones/ Do my/ i/ Allegro manon Presto/. El título sugiere inequívocamente una obra procesional.

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
	<i>Por el copo del Fuego milagro de mis ojos</i>	Canto I y II-Alto-Tenor-Basso; vls I y II/ Fa my/ i/. Obra de interesante factura.
II MUSICA RELIGIOSA		
	<i>Christos fatos es</i>	Canto-Alto-Tenor-Basso; Bajones/ Sol my/ c/. Una de las dos partes de vl I está firmada por Carmelo Tacumí; se emplea el bemol, en lugar del bécuaadro, para anular el efecto del Fa.
	<i>Cum apropiqueres Dominus</i> (Para la Procesión de Ramos. A la breve)	Canto I-Alto-Tenor-Basso; Bajón/ Do my/ c/. Las partes fueron copiadas el 28 de marzo de 1930 por mano del Maestro [de Capilla] José Romualdo Yuyo [=Yujo de pronunciación]. Yuyo fue bajonero, según José Satiba.
	<i>Gloria et honore coronasti</i> (A S. Lorenzo. Da Capo)	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls. I y II; Organo/ Re my/ c.
	<i>Lamentación. Eterne Deus</i>	Tiple solo; Tiple 2º Coro-Tiple 2º Coro-Tenor 2º Coro; vl I; Violón/ Do my/ c/. Incluye seis coplas; la carátula informa que "Son Seis Papeles - Manus de Juan María Muiba".
	<i>Letania de Nra Srâ Maria</i> <i>Ilmâ, 1813</i>	Canto I y II-Alto-Tenor; vls I y II; Basso/ c/. La carátula consigna: "A 4 voces con violin Primo - y Segundo y Basso - Sñ Ygnacio y Ero [=Enero] 12 de 1813".
	<i>Letania. Kyrie / Christe audi nos</i>	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls I y II; [Bajo]/ Sol my/ c/. En la parte de Alto figura el nombre de Eusebio como probable cantor.
	<i>Misa Chuquisaca</i>	Tiple-Alto-Tenor; vl I; Bajon/ Fa my/ c/. <i>Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus</i> /. Copiada en 1928 por Juan de Dios Cadiz [=Cadire?].
	<i>Misa Cruceño</i> [=Cruceña, Crucena]	Canto I-Alto-Tenor-Bajo; vl I/ Sol my/ i/ <i>Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus</i> /. Partes de Canto, Alto y Tenor: sólo <i>Kyrie-Gloria-Sanctus</i> .

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
	<i>Misa de los desterrados</i>	Canto solo-Tiple 2º-Tiple 2º-Tiplero Canto/ i/ <i>Kyrie-Gloria-Credo</i> /. El Canto solo está fechado en 1877 y en San Ignacio, el 13 de marzo de 1932; en el segundo Tiple 2º: "San Ignacio 29 de febrero de 1916. Es copia de Fidel Chapi"; en el verso del Tiplero: "Te apachacayapa", que quiere decir "al otro lado" (<i>volti presto</i>) en moxo, según información y traducción de José Satiba.
	<i>Miserere mei</i>	Tiple-Alto-Tenor; Tiple-Alto-Tenor; Fundamento Compto y Arpa/ re mr/ i/ a 7/. Esta es la única obra que establece, para el <i>continuo</i> , un "Fundamento" y "Acompañamiento de Arpa", lo que podría sugerir que se trataría de una composición importada de Chuquisaca o, quizás, de España.
	<i>Miserere mei Deus</i>	Canto I-Alto 1º Coro-Tenor 1º Coro; Canto II-Alto 2º Coro-Tenor 2º Coro; vl I/ i/. La <i>parte</i> de Alto 1º Coro lleva el nombre de Felisija y la de Tenor 1º el de Estagia Malale, lo que indicaría, al igual que en cantorias "occidentales", la presencia de mujeres en el coro.
	<i>Quis mea te sponsere parabit</i>	Canto solo; vl I; Violon/ La my/ c.
	<i>Te Joseph celebrat agnima coli</i>	Canto-Alto-Tenor-Basso; vls I y II; Organo/ Do my/ c/ Aria ña Capo/. Este himno a la festividad de San José, que se celebra el 19 de marzo, bien podría provenir de la misión de San José.

* * *

ARAUJO

II MUSICA RELIGIOSA

<i>Misa de Cuaresma</i>	Canto I y II-Alto-Tenor; Bajón/ Sol my/ c/ <i>Kyrie-Credo-Sanctus</i> /. Las <i>partes</i> fueron copiadas en San Ignacio entre el 11 y el 14 de marzo de 1929 por Miguel Savi, Manuel Satiba (hermano fallecido de nuestro informante) y Clemente Calaje. Los errores de copia son tan abundantes que podría creerse que la escritura viene a ser una especie de "ayuda-memoria" para recordar un repertorio que se trans-
-------------------------	---

AUTOR	TITULO	CARACTERISTICAS
-------	--------	-----------------

Letanias. Kyrie / Pater

mitía, prácticamente, por tradición oral. Se exceptúa la *parte* de Bajón escrita, seguramente, por el maestro de capilla cuyos conocimientos y cultura eran siempre mayores.

Tiple 1º Coro a 3 voces-Alto 1º a 3 voces-Tenor 1º Coro a 3 voces; Tiple 2º coro-Alto 2º-Tenor 2º Coro; vls I y II; violonzello/ Fa my/ c/. En las *partes* de Tiple 1º y Alto 1º aparece el nombre de Araujo; en la de Tenor 1º, en cambio, el del Mrº Pedro Berndo Alfaro de Ibarra. Hay diferentes copias de las *partes* que abarcan desde los siglos XVIII al XX. Las copias nuevas preceden las *Letanias* con un *Minuete* [=Minueto].

* * *

*
8 RUMANO, J.
*

II MUSICA RELIGIOSA

Misa Granda. Para Fiesta Granda 11 papeles/ *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus*/. Se cantó en 1922, 23, 27, 47, 53.

* * *

ZIPOLI [=Zipuli]

II MUSICA RELIGIOSA

Letania. Kyrie / Exaudi nos

Canto I y II-Canto-Alto-Tenor-Basso; vl I; Organo/ Fa my/ c/. La *parte* de Organo presenta abundantes cifras, pero los errores de copia son frecuentes. De acuerdo a las informaciones de cronistas, especialmente del P. F. J. Eder, estos errores deben haberse repetido de generación en generación.

Tantum Ergo

Existen dos copias: a) Alto-Tenor-Basso; vl I (copia original del siglo XVIII), b) Tiple I-Alto-Tenor; vl I; Bajo/ Fa my/ c.

* * *

A continuación consignamos obras de las cuales sólo hemos anotado el título o, según sea el caso, el comienzo del texto:

VILLANCICOS

Como en Galicia se dixo
Entre las paxas y el heno
En una noche fria
Mañana a Veinticinco de Diciembre
Moradores de la tierra
Por hacer festexo al Orbe (Canción con coplas, a 4)
Todo Galego tumba

* * *

DE VIRGENES

Candida Paloma
Cantad a María
Salve Regina
Ya tocan y repican (Onomatopéyico)

* * *

MISAS

Misa del Carmen (Tocada por el Mtro. de Capilla Manuel Espiritu Mahe [=Malse?])
Misa España
Misa Sabatina
Misa de San Miguel
Misa Vasani [=Basani]

* * *

OBRAS VARIAS

Adonde buena Señora
Ave Maria gratia plena
Cantad a María
Credidi proter qui locutus
Cuando la muerte llegare
Domini Colentes (A S. Ignacio)
Flores, plantas, peces, aves (a 4)
Gozate amable deidad
Himno. Iste Confesor
Lamentación
Letania
Letania del Santo / Corazon Para la Quaresma / Basso (Sólo la portada)
Letanias
Magnificat (completo)
O admirable Sacramento (para Corpus)
Pacion. Adoramuste Christe. 1929
Pangue lingua
Popule meus
Quien es este cielos
Stabat Mater
Trisagio
Trisagio
Tu trinitatis unitas
Vestido de Nazareno. 1917
Viernes Santo

* * *

Santiago, abril de 1969.

“La Caracola”, en los mitos y códices precortesianos

por Alberto Soriano

Gran parte del conocimiento que se viene logrando en torno a las concepciones de los mayas, aztecas, y otras culturas y pueblos de Meso-América, se debe a la conservación de algunos mitos y también de algunos Códices fundamentales, en cuyas pictografías se alcanza a interpretar una contextura prototípica de real interés.

No haremos aquí el cotejo de todos los elementos que investigadores avezados pudieron descifrar, en todo este acervo de una época ya tan pretérita pero de incalculable valor en lo relativo a conferir para nuestro continente, una comunión vital con un pasado nada desechable. El tema es vasto y conforma un eje desde el cual, en el sentido antropológico de la historia, múltiples secuencias se desplazan en decursos muy fecundos. Abordarlos constituiría realmente una labor de muchos años, y lo que procuramos en este modesto trabajo es dar tan sólo una idea definida sobre la funcionalidad con que estos pueblos utilizaron un instrumento musical: el *Tecciztli*, caracola que se encuentra precisamente representada en muchas láminas de tales Códices, surgiendo a veces cual indeleble símbolo que adorna una u otra de las deidades y númenes de un panteón profuso, fruto de un pensamiento acendrado en mitos por mucho tiempo incommutables. Aparece también en manos de sacerdotes y penitentes que actúan conforme fuere el período que se encuadre en el tránsito del tiempo, *Tonalámatl* (el calor del Sol escrito) o en el nexo causal que rige el acaecer de astros y constelaciones.

Para aquilatar en cierto modo, la importancia de este instrumento en las mencionadas culturas, debemos en primer término ver como surge en el itinerario de los mitos principales. A tal efecto transcribimos un fragmento del manuscrito *náhuatl* existente en el Museo Nacional de México, y que se conoce con el título de *Leyenda de los Soles*. Utilizamos una traducción directa del licenciado Don Primo Feliciano Velázquez. El fragmento que nos interesa es el siguiente: ¹

“Se consultaron los dioses y dijeron: “¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? ¿quién habitará, oh dioses?”. Se ocuparon en el negocio Citlalicue, Citlallatónac, Apan-teuctli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlollinqui, Quetzalcóhuatl y

¹ CÓDICE CHIMALPOPOCA, Anales de Cuauhitlan y Leyenda de los Soles. Traducción directa del náhuatl por el Licenciado Don Primo Feliciano Velázquez. Edición de la Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Historia. 1945.

Titlacahuan. Luego fue Quetzalcóhuatl al infierno (*mictlan*, entre los muertos); se llegó a Mictlanteuctli y a Mictlancihuatl y dijo: "He venido por los huesos preciosos que tú guardas". Y dijo aquél: "¿Qué harás tú, Quetzalcóhuatl?". Otra vez dijo éste: "Tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra".

De nuevo dijo Mictlanteuctli: "Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras preciosas". Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron; y lo oyó Mictlanteuctli. Otra vez dice Mictlanteuctli: "Está bien, tómalos".

Eduard Seler, considerado con razón uno de los grandes conocedores de los mitos y Códices a que nos referimos, también a propósito de la *Caracola*, señala en la página 152 del Tomo I, de sus comentarios al *Códice Borgia* (México, 1963) algunas apreciaciones que conviene destacar. Son las siguientes:

(*Lámina 10, división superior, derecha*) dentro de una "cerca" parecida a la que rodea al penitente del signo anterior, vemos a un ayunador, *mozahuani*, con un jarro en el hombro, y tocando la bocina, *tecciztli*... Ahora bien, puesto que el Sol y el mundo, estaban destinados a ser destruidos en un día *Nahui olin*, signo del Sol actual, en esta fecha —que se repetía cada doscientos sesenta días— los mexicanos contaban con la posibilidad del fin del mundo. Para desviar la catástrofe, se celebraba antes de aquella fecha un ayuno general de cuatro días, llamado *netonatiuhzahualli*, "ayuno para el Sol", durante el cual todos se quedaban en su casa. El rey se recluía en una casa especial, el Cuauhxiccalco, "dentro del vaso del águila" (vasija para la sangre y los corazones de los sacrificados), donde igualmente ayunaba. Cada mediodía se tocaban las bocinas, lo que era señal para que todos, viejos y jóvenes, niños y adultos, se practicaran incisiones en la lengua y las orejas y sacrificaran la sangre al Sol, convencidos de que con ello el astro recobraría la fuerza de reanudar su marcha.

Este tema del Sol a cuyo númen acompaña la figura de un ayunador tocando la Caracola (*Tecciztli*) puede verse repetido en láminas de otros Códices. Indicamos en tal sentido, que también se encuentra en el Códice Vaticano 3773, y respectivamente en las láminas 3 y 76 de la Edición del Lord Kingborough. (Ver Fig. 4).

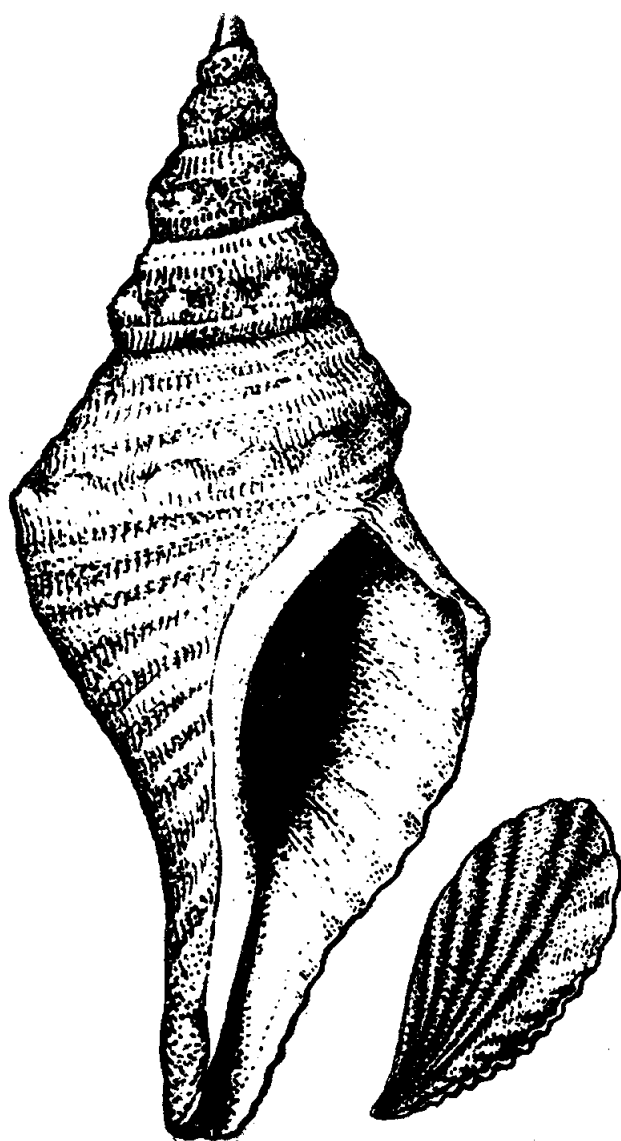
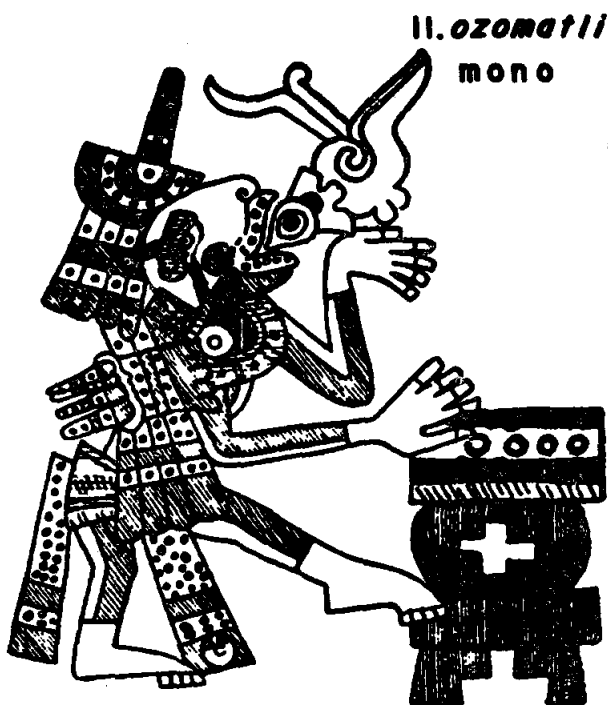


Fig. 1. Ejemplar de caracol de la especie *Fasciolaria gigantea*. En los códices también pueden identificarse los grandes caracoles alados (grossen Flügelschnecken), especie *Strombus gigas*.



Fig. 2. Esquema lineal de la pictografía en la cual se representa a *Tecciztécatl* (el que está en el caracol marino). Este númen lunar preside la 21ª columna del *tonalámtl*.



11. *ozomatli*
mono

Fig. 3. Esquema lineal del undécimo signo de los días, *ozomatli* (mono). Está tocando la caracola (*tecciztli*) y un atabal cubierto de piel (*tlalpanhuéhuetl*), el cual lleva una cruz, signo de pedido de lluvia. En la pictografía se distinguen otros emblemas de los númenes de la lluvia y de las montañas.



tecciztli
caracol

Fig. 4. Esquema lineal del ayunador (*mozahuani*). Está tañendo el *tecciztli* (caracol).

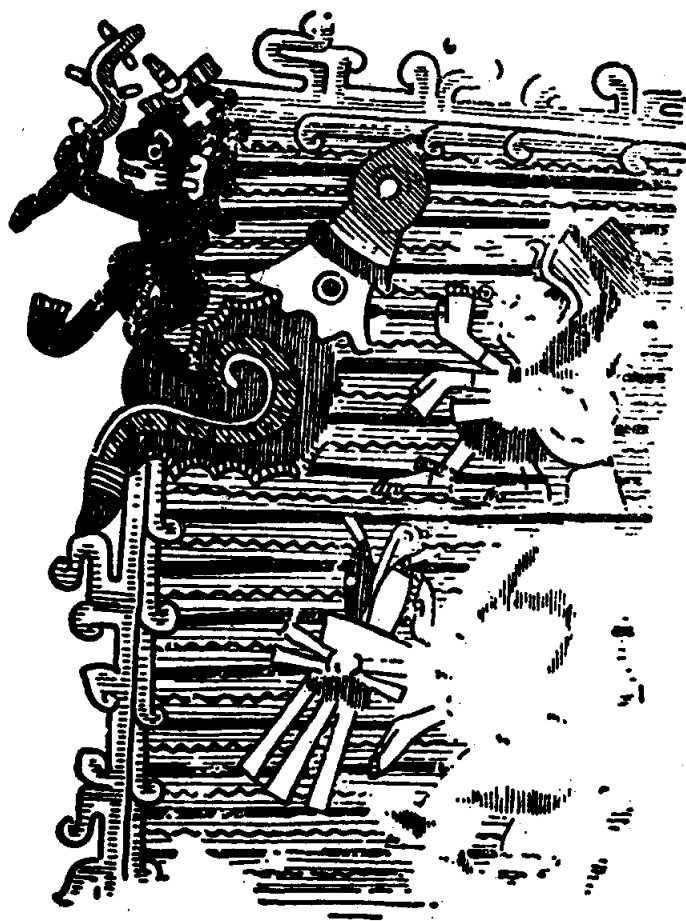


Fig. 5. Esquema lineal de la pictografía que representa la resurrección de *Xólotl* (gemelo de *Quetzalcóatl*). Surge de un caracol. En la pintura facial lleva sobre la boca una mano blanca, emblema de *Macuilxochitl*, númen de la música.

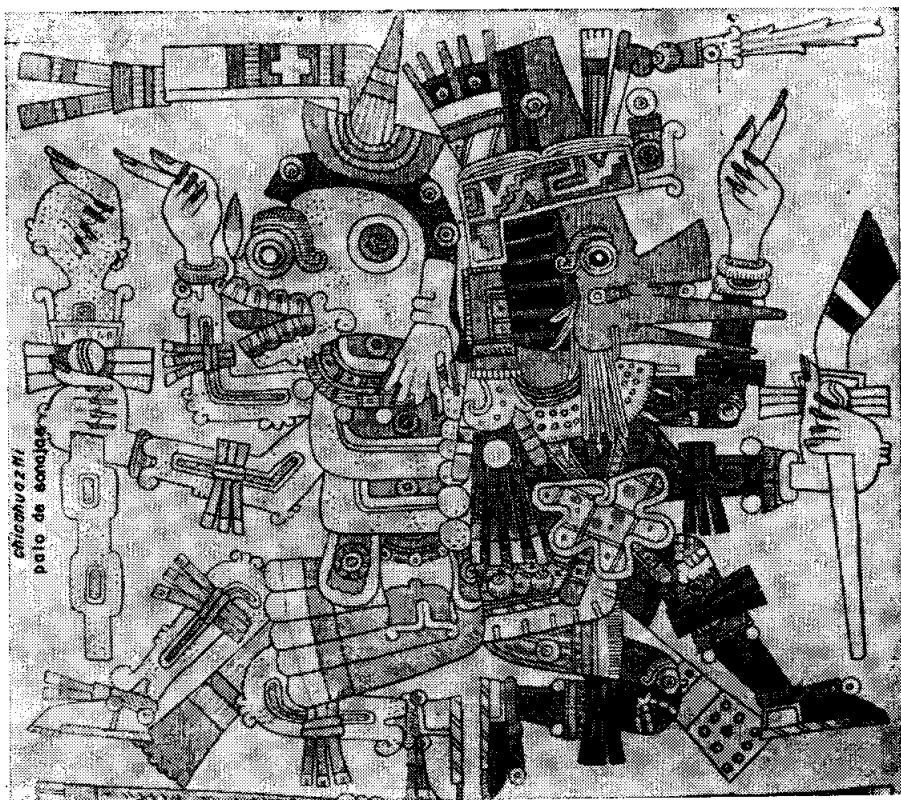


Fig. 6. Esquema lineal de la pictografía de la lámina 56 del códice Borgia. Espalda contra espalda, están representados, *Quetzalcóatl* y *Mictlantecuhtli*. El primero, al estar pintado con la gorra cónica (*copilli*) y la máscara roja de pico de aves, se ha metamorfeado en númer del viento. *Mictlantecuhtli* es el dios de los mundos subterráneos. Lleva en su mano el *chicahuaztli*, palo de sonajas, mientras *Quetzalcóatl* sostiene un bastón azul de númer lunar. Reproducimos este esquema lineal, debido a que ahí se distingue claramente el *pectoral* (corte transversal de un caracol) que lleva *Quetzalcóatl*. Se trata del *ecahilacatzcōzcail* (joya del viento).

Sahagún, relatando la ceremonia que se efectuaba en el duodécimo mes para festejar la llegada de los dioses en la tierra ² dice lo siguiente:

"a la media noche molían un poco de harina de maíz y hacían un montoncillo de ella bien tupido; hacían este montoncillo de harina redondo como un queso, sobre un petate. En este veían cuando habían llegado todos los dioses, porque aparecía una pisada de un pie pequeño sobre la harina, entonces se entendían que eran llegados los dioses. Un sátrapa... estaba esperando toda la noche cuando aparecía esta señal de la llegada de los dioses e iba y venía a cada hora muchas veces, a mirar el montoncillo y en viendo la pisada sobre la harina, luego aquel sátrapa decía: "Venida ha su majestad". En oyendo los demás sátrapas y ministros de los ídolos esta voz, luego se levantaban y tocaban sus caracoles".

Podríamos ir extractando de otros textos, otras referencias sobre el *Tecciztli*, pero son suficientes ya las que transcribimos. El instrumento en cuestión tuvo gran difusión en dicha área, y todo indica que su uso en el sentido ritual, adquirió preponderancia, principalmente en cuanto a las prácticas que tuvieran ciertas peculiaridades distintivas acerca de los mitos de la resurrección ³. Aparece en cuanto *Quetzalcóhuatl* baja a los mundos subterráneos y pregunta a *Mictlancihuatl* por los huesos preciosos. Es tocado en los cuatro días que preceden al *Nahui olin* participando en la fuerza (sangre del sacrificio) que promoverá el resurgimiento del Sol. Acompaña a los sacerdotes desde el noviciado hasta la muerte, como lo señala varias veces Sahagún, relatando la vida cotidiana en el Calmenac (Templo) ⁴.

² Frei Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Tomo I, página 204.

³ En este particular, creemos no debe confundirse, como suele ocurrir, el significado mítico de *resurrección* atribuido al caracol, con el *significado mágico* que se verifica con la utilización de un otro instrumento, el Palo de Sonajas *Chichahuaztli*, que literalmente significa "aquello con que algo cobra fuerza" y cuyo surgimiento en las pictografías de los Códices se encuadra precisamente dentro de un sentido de *germinación* o de *generación*.

⁴ Pag. 86, Capítulo *El Calmenac-B.* de Sahagún. *Suma Indiana*. México, 1943. "Y a la puesta del sol comenzaban a aparejar las cosas necesarias, y a las once horas de la noche tomaban el camino llevando consigo las puntas de maguey; cada uno, a solas, iba llevando un caracol para tañer en el camino y un incensario de barro, y un zurrón o talega en que iba el incienso, y teas y puntas de maguey, y así cada uno iba desnudo a poner al lugar de su devoción las puntas de Maguey, y los que querían hacer gran penitencia, llegaban así a los montes y sierras y ríos, y los grandecillos llegaban hasta media legua; y en llegando al lugar determinado, luego ponían las puntas de maguey, metiéndolas en una pelota hecha de heno, y así se volvía cada uno, a solas, tañendo el caracol".

(Cap. 3, Libro 7, Códice Florentino). "A medianoche sonaban desde los templos las bocinas de caracol, y se levantaban los sacerdotes para mortificarse, para cantar y luego marchar en procesión al lugar del baño. Por esto la medianoche se llamaba *tlailapitzlizpan netetequizpan*, "donde se tañían las caracolas, donde uno se cortaba la carne".

Algunos otros instrumentos son utilizados por estos sacerdotes, pero lo que los mueve a otorgar al *Tecciztli*, en cuanto a su importancia ritual, una particular estimación, debe merecer nuestra atención. Cabe aún indicar que en todos los Códices relacionados con los mitos *náhuatl*, el motivo del caracol marino se destaca en los atavíos de uno de sus personajes centrales, *Quetzalcóhuatl*, y tratándose de los adornos en frescos murales, son varios los especialistas en arquitectura que en sus estudios destacan, como un hecho único, la utilización estilizada de este mismo motivo (el caracol) en *Teotihuacán*⁵.

A este punto aún retornaremos, pero antes queremos dar algunas de las características de los caracoles en cuestión. Y es que de norte a sur del continente, y en lo que atañe a las costas del Pacífico, desde California hasta el Ecuador, puede decirse que nos encontramos en una zona muy rica y variadísima en lo que respecta a toda suerte de estos conivalvos. Mucho se mencionan en cuanto a su utilización musical, dos tipos, que por sus dimensiones alcanzan un largo por lo general superior a los 20 cms. Se trata, en primer término, de los caracoles clasificados en el género *Strombus Linnaeus* 1758, de la familia *Strombidae*, y también aquellos otros definidos en la familia *fasciolaridae*.

Cuando se observan las pictografías de los Códices, puede percibirse por lo general, que el caracol de la familia *Strombidae* allí se representa siendo tañido por el indígena que encabeza un cortejo. Nótase que el instrumento en cuestión tiene agregada, a su abertura apical, alguna especie de pequeño tubo o lengüeta, que sirve para conducir y caracterizar el soplo producido por el tañedor. Nos inclinamos a creer que en tal caso, las características de este caracol, exige realmente una lengüeta, pues su morfología no es exactamente igual a la de un cuerno o trompeta, los cuales tienen el pabellón de abertura, o de evasión sonora hacia el exterior, estrictamente en el polo opuesto al orificio de la punta, por el cual se hace penetrar la vibración del aire. Es que en realidad, tratándose de la familia *Strombidae*, el caracol posee una abertura ancha que cubre toda la pared lateral, por lo cual difícil es que en su interior, pueda prolongarse una presión simplemente labial. Esta requiere entonces netamente, un refuerzo vibratorio, que solamente le puede proporcionar una lengüeta. En este caso el cuerpo del caracol, sirve a lo sumo como una pantalla cóncava de refracción, contribuyendo a la formación de un haz sonoro que de otro modo no se constituiría.

Corresponde señalar en tal sentido, que en esta zona del Pacífico, no son solamente los caracoles de la familia *strombidae*, los únicos factibles de uso, pues no obstante las dimensiones algo menores, los caracoles de la familia *tonnidae* (6 pulgadas), de la familia *cassidae* (4 pulgadas) y también de

⁵ *Teotihuacán*, entre varias de otras acepciones, puede tener también la de "lugar para la resurrección de los Dioses". Esta diversidad que es de carácter asintótico se debe a ciertas peculiaridades verificadas en las lenguas arcaicas indígenas, proceso este que requeriría para su explicación que nos extendiéramos en un tema ya alejado del motivo principal del presente trabajo.

la familia *cymatidae*, cuyos bellos ejemplares del sub-género *cymatium* alcanzan un largo de 5 pulgadas, pueden también ser utilizados —y nos inclinamos a creer que lo fueron— para la antedicha función de pantalla cóncava de refracción.

En el caso de los caracoles *fasciolaridae*, esta abertura siendo lateral, cubre sólo una pequeña parte del campo longitudinal del conivalvo, por lo cual la espiral se procesa en un contorno casi cerrado, muy factible de entrar en vibración, mediante una adecuada prolongación de la presión labial que se produzca directamente en el ápice del caracol, o sobre un agujero efectuado en el punto que se considere más apropiado y que no se aleje demasiado de su sección apical⁶.

Pero no es solamente este tipo, el caracol el que podemos encontrar en los Códices. Se trata de un tópico en el cual, si tuviéramos que extendernos, no sería difícil hallarnos con la representación de dichas caracolas o bocinas, construidas con géneros de las familias *fusinidae*, *mitridae*, *haspidae*. Esta última principalmente, posee ejemplares que superan los 10 cms. de largo, siendo de gran belleza el correspondiente al género "*harpa crenata*".

Estas determinaciones accidentales, en cuanto a caracoles que pudieran requerir lengüetas, y aquellos otros más directos en lo referente a la presión labial —diríamos *más desnudos* en los procesos de la vibración sonora— las señalamos debido especialmente, a que advertimos en los Códices, una definida utilización profana para los primeros, y sagrada (penitencial) para los últimos. Tal es en esencia nuestra interpretación, cuando advertimos que en ningún caso, por lo menos en lo que conocemos, hemos hallado en dichas pictografías, en cuanto se trate de algún númen o sacerdote que tañe su caracol, que se emplee, o mejor dicho, que se represente el de la familia *strombidae*. Muy por lo contrario, siempre surge la evidencia de que la única identificación posible a efectuarse en cada caso, nos demuestra que el instrumento en cuestión corresponde a los tipos, géneros o familias de espira casi cerrada, vale decir, aquellos caracoles que se distinguen, no obstante la heterogeneidad de formas, por la posibilidad de prolongar, sin ayuda de lengüetas, la presión labial.

Existe también otra particularidad de estos caracoles, que no está dada únicamente en una función musical, puesto que adquiere un singular significado mágico-religioso, como antes advertimos en el mito de *Quetzacóhuatl*. En los *Anales de Cuanhtitlan*, se dice que en su tiempo, este rey endiosado "descubrió" gran riqueza de esmeraldas, turquezas finas, oro, plata, corales, "*caracoles*", y refiriéndose al canto que alza *Quetzacóatl*, cuando se decide en dejar su ciudad de Tula, abandonada, veremos también que en la traducción de Angel María Garibay (pág. 49 —*Epica Nahuatl*— México 1945) el

⁶ Se menciona mucho, debido especialmente al gran tamaño (algunos superan las 12 pulgadas de largo) al caracol de la citada familia *fasciolaridae*. Tal es el caso de *fasciolaria* (*Pleuroploca*) *princeps* Sowerby, 1825, común en la costa de Panamá.

siguiente texto que ha elegido: "*Mis casas de ricas plumas, mis casas de caracoles, dicen que yo he de dejar*". Se trata de las casas de ayuno y penitencia que el númen había construido en su reinado.

Sobre este último punto, encontraremos en los *Anales de Cuauhtitlan* la referencia siguiente: 35) 2 *acatl*. Es relación de Tetzco que ese año murió Quetzalcóatl Topiltzin de Tollan en Colhaucan. En este 2 *acatl* edificó Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatl su casa de ayunos, lugar de su penitencia y oración: edificó cuatro aposentos, el uno de tablas verdes, otro de corales, otro de caracoles y otro de plumas de *quetzalli*, donde oraba y hacía penitencia y pasaba sus ayunos. Aún a media noche bajaba, a la acequia, adonde se llama Atecpanamochco. Se componía sus espinas en lo alto de Xicócotl, en Huitzcoc, en Tzincoc y también en Nonohualcatépec. Hacía de piedras preciosas sus espinas y de *quetzalli* sus *acxotatl* (ramos de laurel). Sahumaba las turquesas, las esmeraldas y los corales; y su ofrenda era de culebras, pájaros y mariposas, que sacrificaba"⁷.

Ha de notarse igualmente que a esta deidad se le considera en muchas oportunidades, como el dios del viento —*Ethécatl Quetzalcóatl*. Y a tal efecto y significado es que, a guisa de pectoral suspendido de su cuello, aparece siempre un caracol seccionado. Sahagún lo denomina *ecahilacatzcócacatl* (Joya del viento) y en la Memoria del Congreso Científico Mexicano —tomo vii— (México, 1953), los malacólogos Ignacio Ancona y Rafael Martín del Campo nos informan que, dicho adorno que en las pictografías de los Códices adquiere una forma algo similar a la de una estrella, sólo puede ser obtenido para lograr tal resultado, con el corte de un caracol de la especie *turbinella scolumus*. (Ver Fig. 6).

Otro distintivo de *Quetzalcóatl*, —la orejera— que se denomina *Epcolilli* (concha encorvada) y su collar de oro de cuyo borde penden, como nos dice Sahagún (Libro 12, cap. 4, Códice Florentino) numerosos "caracolillos preciosos", pueden irnos mostrando, en cuanto a este importante mito *nahuatl*, la relevancia de estos elementos marinos, pero, queremos advertir que en otras etapas de este ciclo mágico, y principalmente en lo que respecta a la resurrección periódica del númen, mayor es la trascendencia y más precisa se determina la función del caracol como símbolo de un resurgimiento.

En lo que respecta aún al aspecto de los atavíos, creemos de interés transcribir un trozo de la pág. 70, del primer tomo de los comentarios de Eduard Seler sobre el Códice Borgia. (México, 1963). Dice lo siguiente: "Los pendientes torcidos a manera de gancho y de color blanco, dibujados generalmente con mucha claridad, son otro de los elementos típicos del atavío de Quetzalcóatl. En el capítulo de Sahagún sobre los trajes de los dioses se designan como *tzicoliuhqui teocuitlatl in inacoch*, "sus orejeras de oro, tor-

⁷ La imitación de las prácticas penitenciales de *Quetzalcóatl*, fue norma seguida, según muchos comentaristas, por los sacerdotes de varias de las importantes tribus de la cultura precortesiana.

cidas en espiral", en la descripción del traje obsequiado de Motecuhzoma a Cortés como *teocuitla-spcololli*, "la joya de oro en forma de espiral, labrada de concha". El texto español lo describe con las palabras "un garabato de oro que llamaban *ecacózcatt*". No menos típico es el collar de caracoles *teocuitla-acuech-cózcatt*, y el adorno labrado de un caracol grande que el dios lleva sobre el pecho y que se denomina en el capítulo de Sahagún, ya varias veces mencionado, sobre los atavíos de los dioses, *Hecaillacatzcózcatt*, "joya de espiral del viento".

También con referencia a los caracoles transformados en instrumentos musicales, transcribimos de la Memoria Científica antes citada, y como parecer de los malacólogos Ancona y Martín del Campo, el siguiente fragmento:

"Contando con la amable y franca colaboración del doctor Daniel F. Rubin de la Borbolla, Director del Museo Nacional de Antropología, y de la señorita profesora Adela Ramón, del mismo Museo, tuvimos oportunidad de examinar todo el material de trompetas antiguas existentes en las colecciones de dicha institución, pudiendo concluir que, por lo menos, siete especies de grandes caracoles marinos eran convertidas en instrumentos sonoros. Hechas las identificaciones correspondientes, resultaron ser: *Strombus gigas*, *Fasciolaria gigantea*, *Turbinella scolymus*, *Tonna galea*, *Charonia tritonis nobilis*, *Phyllomotus bicolor* y *Voluta sp.* La especie de *Voluta* fue imposible de reconocer, precisamente por faltarle la porción apical, indispensable para el reconocimiento específico".

Retornando, a lo que antes indicábamos en cuanto a la utilización del caracol, como un instrumento, particular (en algunos mitos precortesianos) de los rituales de resurrección, corresponde presentar la motivación que fundamenta dicho criterio. Seleccionamos a tal efecto, algunos textos y pictografías que nos proporcionan, con relativa objetividad varios elementos que reconstruyen, en cierto sentido una trayectoria mítica.

En la lámina 4 del *Códice Borgia*, vemos en el cuadro superior de la sexta columna, a un *tecciztli*, caracol marino, del cual sale un hombre. Trae éste en la mano a una espina de maguey, con la cual, como se sabe, se practicaba el autosacrificio de la sangre.

En el *Códice Bolonia*, e igualmente en la lámina 4, se representa a un caracol, del cual surge un brazo humano con el *huitztli* (espina de maguey) y el *ómitl*, punzón de hueso, instrumentos ambos del autosacrificio antes mencionado.

En varios de los otros Códices, el caracol marino se verá representado de igual modo, repitiendo una secuencia asociada al surgimiento de una vida. De ahí que se justifique plenamente a Fr. Pedro de los Ríos, cuando en los comentarios al Códice que lleva su nombre⁸, equipara el caracol al claustro

⁸ Este Códice del siglo XVI, fue citado por Humboldt en 1810. Además de recibir el nombre de *Códice Ríos*, se le conoce también con el de *Telleriano-Remensis*, siendo que en algunos casos se le denomina *Vaticano* (A 3738).

materno, simbolizando por tal motivo el nacimiento de un hombre. Sus palabras en tal sentido, fueron sintetizadas por Seler, en la siguiente forma: "así como sale del hueso el caracol, así sale el hombre del vientre de su madre, y por esto se decía que la luna causaba el nacimiento de los hombres, pues la luna ya está oculta en su "casa", ya sale, brillante, de ella".

Tal idea se ha afirmado de tal manera en los investigadores, que podemos admitir e incluso aceptar la interpretación de Seler cuando, con referencia a una representación del Códice Vaticano (B 3773) nos dice lo siguiente: ⁹ "La división superior de la lámina 4 muestra en el agua un caracol, *tecciztli*, del cual sale un collar de piedras preciosas, *cózcotl*, lo que significa que sale de él un niño".

Necesario es también señalar que, en los giros metafóricos citados por Fr. Andrés de Olmos, en sus famosos manuscritos reunidos en 1547 bajo el título "*Arte de las lenguas mexicanas*", se llega a traducir el vocablo *yolcá-votl* (caracol) con un sentido que también significaría "principio de generación".

Observaremos además, toda vez que constatamos la representación del caracol en las pictografías de los Códices, la particularidad que de hecho existe una conexión real, o mejor dicho, una estrecha vinculación del instrumento no solamente con el surgimiento de la vida humana, o de la luna, sino que también y por lo general, con el periódico retorno de la vegetación en la naturaleza. Y es en tal sentido que nuevamente citamos a Eduard Seler (pág. 83 del tomo indicado) cuando nos dice lo siguiente:

"Así, la luna es también una deidad de la procreación y es representada a veces en figura de *Xochipilli* [...] en el sentido más estricto de la palabra, que muestra, como por ejemplo el *Códice Telleriano-Remensis*, al dios ataviado, con el caracol y una corona de flores en la cabellera. De este modo, la luna está en estrecha relación con *Tlazoltéotl* y los númenes del pulque, hecho que señalé en ocasión anterior. Pues *Tlazoltéotl* coincide con la gran madre de los dioses, diosa de la cosecha, y en ella encarna el nacimiento del maíz y el resurgir de la vegetación".

Por otra parte vemos que el númen lunar recibe el nombre de *Tecciztécatl*¹⁰ (el que está en el caracol marino). Y toda vez que se le representa en los Códices, muy cerca suyo y enfrentando generalmente su cabeza, hallaremos dibujado a la manera de un blasón jerárquico, un caracol. (Ver Fig. 2).

⁹ Comentarios al *Códice Borgia*. Tomo I, pág. 42. México, 1963.

¹⁰ El númen que recibe la denominación de *Tecciztécatl* cumplía en estas culturas funciones míticas, cuyo ordenamiento temático abarcaría sin duda, una Monografía de real interés.

Esta íntima y extraña relación del conivalvo, tanto con el claustro materno como con el dios lunar que periódicamente desaparece y surge en sus ciclos nocturnos, extiende su mágica conexión aún con las cuevas de las montañas, cuyo númen, *Tepevollohtli*, también se le representa con un caracol marino. Así se le verá dibujado en varias pictografías, y muy nítidamente en el *Códice Fejérváry-Mayer* (Edición Lord Kingborough, pág. 41). Es un dios que mucho se asimila con el llamado *Uo tan*, divinidad de los tzeltales y tzotziles, tribus de las cuales nos habla Fray Francisco Núñez de la Vega —*Constituciones diocesanas del Obispado de Chiappa*, Roma 1702 xxxi N° 35.—. *Uo tan* en varias regiones de los Chiapas es considerado el "corazón de los pueblos". Su mismo nombre se traduce literalmente con el término "corazón" y aquí lo destacamos por ser *Uo tan* considerado también como el Señor del "palo hueco", es decir, del famoso atabal de madera denominado *teponaztli*.

Importa mucho también señalar, que toda esta temática merecería de por sí un trabajo más extenso y detallado, pero nuestro propósito en las presentes circunstancias abarca un distinto ámbito, o sea el de establecer únicamente el nexo originario y causal, que desatendido como fenómeno real, no nos proporcionaría la concreta ubicación de la Caracola como instrumento musical, en una cultura que le otorgaba función espacio-temporal trascendente.

Como ya lo señaláramos, muchas son las oportunidades en las que encontraremos dibujados los caracoles en los *Códices*. Sin embargo, cabe precisar que no se trata en ningún caso, de una exteriorización de naturaleza decorativa, pues en dicha representación lo que se define es una noción esencialmente interna, consecuente, fundamental, consubstancializada mediante una analogía funcional. Al caracol, como ya lo dijimos, se le siente, se le equipara al claustro materno, desde el cual surgirá la vida. Claustro materno lo es también la noche, en la cual *Tecciztécatl* permanece como uno de los guardianes mágicos, y en calidad de númen lunar, ilumina o se oscurece en sus ciclos por el espacio. Claustros maternos son también las profundidades de la tierra, donde las semillas mueren a la vez que germinan. Y consumado en el mito el sacrificio de *Quetzalcóatl*, camino de *Tamoanchan*¹¹, es desde el interior de un caracol marino que resurgirá el dios citado, metamorfoseado entonces en *Xolotl*, su hermano gemelo, quien con su cabeza de perro fue el acompañante del Sol por los mundos subterráneos. (Ver Fig. 5).

¹¹ *Tamoanchan*, "la casa del descender" y de la "dualidad" pues es también "donde nacen los niños". Se le denominaba además *Xóchitl icanan*, "donde están las flores" morada de los dioses bienaventurados y lugar de origen de los dioses de la tierra y del maíz, región en donde las tribus migratorias permanecieron mucho tiempo. También, de acuerdo con un pasaje de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, *Tamoanchan* se designaba como el "*chicuhnahnepanihcan Itzehcayan*" (donde los aires son muy fríos, delicados y helados, sobre los nueve cielos).

Se escribirían muchas páginas, y en un campo bastante vasto, sobre esta original y trascendente manera de pensar a propósito de la función representativa del caracol marino en los *Códices* precortesianos. Generaliza una determinabilidad por la cual configura una noción dinámica de algo que desaparece tan sólo transitoriamente. Conforman un principio, una ley, en cuyo ámbito general, pueden darse distintas manifestaciones fenoménicas que se diferencian en todo, menos en la identidad de esta dinámica de la resurrección.

Penetrar en los lindes de la expresión musical propiamente dicha, correspondiente a las grandes culturas precortesianas, suele a veces considerarse tarea muy simple y de poca responsabilidad. Músicos y estudiosos de prestigio lo han hecho con una ligereza que nos sorprende, tratando algunos simplemente de yuxtaponer formaciones que respondieran a los mismos *parámetros* de la cultura occidental, en una búsqueda subjetiva de similitudes tonales e incluso armónicas.

Lo que nos concierne aquí no es indicar errores en tal sentido. Tampoco precisar el carácter distintivo que hubiera constituido la *ley cualitativa* que, en el campo de la práctica musical, definiera las variaciones de los intervalos musicales desplegados por los sacerdotes de estas antiguas culturas, en sus tradiciones instrumentales. Si esto es, debido a varias circunstancias, tarea que conceptuamos imposible, corresponde anotar entre tanto algunas razones atinentes al problema en toda su magnitud.

Poca es la importancia que generalmente se otorga a la determinabilidad natural, por la cual, el sonido en su *singularidad* puede darnos, en la unidad de contrarios, la *infinitud*. Ni siquiera en la *tímblica*, a cuyas diferenciaciones en mucho mayor límite se adecúa nuestra conciencia, se verificará que en la percepción auditiva aquilatemos en su justo término esta *inagotabilidad*. Y aún menos, tratándose del contenido, diferencias de las frecuencias, pues poca es la atención conciente de naturaleza selectiva con que llegamos a advertir de esta exteriorización fenoménica, el permanente cambio oscilatorio. Y sin embargo, el oído humano podría percibir, sin ayuda electrónica, hasta una diferencia de medio *savart*, lo que corresponde casi a la centésima parte de un *tono*, o calculando con más precisión, a un cincuentavo del semitono cromático.

Esta sucesión de estados diversos ha puesto siempre a prueba, y con rigor extremo, a la capacidad de ordenamiento y determinación con que el hombre crea para sí, un mundo particular cuya "corporeidad" (en el caso del sonido) se torna sólo "tangible" en la medida que se le establecen "acostumbrados" cauces definidos. Para que esto sea comprendido, bastará seguir las difíciles peripecias de la cultura occidental, previas a la instauración y adopción de la *escala templada*. De igual manera se podría razonar si tuviéramos que referirnos a las *leyes tonales*, pues de antiguo existieron muchas de ellas, sea en la dinámica de los *pies métricos* de la poesía musicada de la cultura helénica, o si se quiere (incluso a la distancia tan común de

una octava) muy distintas formas de fundar diferentes escalas *heptafónicas*. Se conocen además ejemplos varios de gamas *tetrafonías*, y con carácter distintivo especies diversas de *pentafonías* o aún, para nosotros las tan exóticas sucesiones *hexafónicas*.

Frente a esta colección variada de *parámetros* lo que aquí cabe destacar, es la adaptabilidad natural a cualquiera de ellos, con que el sentido auditivo —en la medida de que constituyeran herencia cultural— ajusta sus sensaciones. Y bien sabido es que esta determinación es a tal punto inexorable, que podría darse para quien se acostumbrara con la gama de Zarlino, el caso de antojársele desafinada nuestra gama templada, y viceversa en virtud de un acondicionamiento y modelación cuyos secretos en el campo de la neurofisiología sería interesante estudiar.

Cuanta prudencia se requiere entonces para discernir sobre definición de elementos tan diversos, y más aún cuando tan poco, o casi nada podemos constatar, en todo lo que musicalmente pudo subsistir de tiempo tan remoto. La premisa mayor para esta necesaria y exigida discreción, consistirá en que analizadas estas culturas precortesianas, tenemos que admirar los procesos evolutivos que alcanzaron tanto en la arquitectura, como en la plástica, en la poesía, etc. La aptitud para obtener realizaciones de esta magnitud revela sensibilidad cultivada, impresión esta que también suscitan incluso sus mitos cuando notamos que el accionar de sus dioses, guarda sutil relación de identidad con los fenómenos naturales¹².

¹² Transcribimos, como uno de los muchos ejemplos de esta correlación de los mitos precortesianos, con los fenómenos de la naturaleza, las secuencias 49), 50) y 51) de los *Anales de Cuauhtitlán* (Traducción de Primo Feliciano Velázquez):

49) Se dice que en este año 1 *acatl*, habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar), se paró, lloró, cogió sus arreos, aderezó su insignia de plumas y su máscara verde.

50) Luego que se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó: por eso se llama el quemadero ahí donde fue Quetzalcóatl a quemarse. Se dice que cuando ardió, al punto se encumbraron sus cenizas, y que aparecieron a verlas todas las aves preciosas, que se remontan y visitan el cielo: el *tlauhquétchol*, el *xiuhtótotl*, el *tzimizcan*, los papagayos *tozneneme*, *allome* y *cachome* y tantos otros pájaros lindos. Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían, fue al cielo y entró en el cielo. Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale: así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (*tlahuizcalpanteuctli*). Decían que, cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fue a morar entre los muertos (*mictlan*): y que también en cuatro días se proveyó de flechas: por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el *Iucero*), que llamaban Quetzalcóatl. Y añadían que entonces se entronizó como Señor.

51) Sabían cuándo viene apareciendo, en qué signos y cada cuántos resplandece, les dispara sus rayos y les muestra enojo. Si cae en 1 *cipactli* (espadarte), flecha a los viejos y viejas, a todos igualmente. Si en 1 *océlotl* (tigre), si en 1 *macatl* (venado), si en 1 *xóchitl* (flor), flecha a los muchachitos. Si en 1 *acatl* (caña),

La importancia de la música y de la danza, remarcable por lo general en todas las antiguas culturas, adquiere relevancia en cuanto analicemos los códices precortesianos. No se trata solamente de que allí, en pictografías de esmerado y original sentido, se puedan encontrar representaciones de tañedores, cantantes e instrumentos. O de las repetidas veces que aparecen danzantes y cortejos que cantando llevan sus ofrendas. Lo real es que en toda esta mítica, como también en las crónicas y comentarios relativos a la época, muy definidos se encuentran los númenes de la música. Y vemos así que *Macuixóchitl* y sus compañeros los *Ahuiahtëotl*, dueños y señores de la región del Sur, aparecen y funcionan como una especie de patronos de los cantos y de las orquestas. El Sur es también llamado reino de las flores (*Xochitlalpan*), debido principalmente que allí también habita *Xochipilli*, diosa de estos elementos vegetales, y también *Xochiquétzal*, diosa del amor y del crepúsculo. Los dioses de la música, y principalmente *Macuixóchitl*, allí viven en estrecha relación con los *Centzon Huitznahua* (estrellas fijas), por esto también llamados "los cuatrocientos del Sur"¹³.

A estos dioses de los músicos y danzantes, se les representa con especiales atuendos, e incluso se les reconoce, especialmente a *Macuixóchitl*, por la pintura facial. Alrededor de sus ojos hay rectangulitos amarillos a la manera de un estuche de color que rodeara el órgano de la visión, y sobre la boca siempre se verá dibujada una mano blanca. Por tal motivo esta especie de insignia lleva el nombre de *motemacpalhuiticac* "le hicieron una mano". Al-

flecha a los grandes señores, todo así como si en 1 *miquiztli* (muerte). Si en 1 *quiyáhuil* (lluvia), flecha a la lluvia y no lloverá. Si en 1 *olin* (movimiento), flecha a los mozos y mozas; y si en 1 *atl* (agua), todo se seca, etc. Por eso los viejos y viejas veneraban a cada uno de esos signos. (Ver Fig. 3).

En un elevado número de ejemplos de la antedicha correlación, también transcribimos la que nos indica Eduard Seler, en la pág. 21 del Tomo II, de sus Comentarios al *Códice Borgia*. Dice lo siguiente: Xipe Tótec, "nuestro Señor el Desollado", llamado también en la invocación solemne, Yohuallahuana, "el que bebe pulque en la noche, en el crepúsculo", en la Luna nueva, la Luna creciente, que sale primero en el Cielo vespertino, y que por estas razones es el dios del crecimiento, de la vegetación, del resurgimiento de la vegetación, el númen de la tierra y de la primavera.

¹³ Los *Ahuiahtëotl*, son los dioses de la voluptuosidad.

En lo referente a *Xochiquétzal*, Eduard Seler transcribe un pasaje de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, que es el siguiente: "*Xochiquétzal* es la "diosa de los enamorados" como la pagana Venues y "mora por encima de los nueve cielos, en un lugar muy placentero y alegre, acompañada y cuidada por mucha gente, y que le sirven otras mujeres del rango de diosas; y que allí hay muchas cosas deliciosas, como manantiales, arroyos, vergeles, y nada le falta; y allí donde mora, la cuidan y la gente no puede verla; y tiene a su servicio un gran número de enanos, corcovados, bufones y payasos, que la divierten con música y danzas, y su diversión principal es hilar y tejer preciosas telas, y que la pintaban tan bella y llena de gracia que jamás ha habido algo más alto entre los hombres. El lugar donde mora lo llamaban *Tamohuan ichan*, *Xóchitl icacan*, *Chicuhnauhnepaniuhcan*, *Itzhecayan*, es decir (La casa del descender o del nacimiento, el lugar donde están las flores, lo nueve veces entrelazado).

gunos autores relacionan este emblema con el número 5, y se podría, de modo tal vez muy aventurado, relacionarlo con la *pentafonía*.

Como adorno especial *Macuilxóchitl* lleva sobre la sien, un sartal de piedras preciosas que termina en flor. Este aderezo, al cual se conoce con la denominación de *mácuil xóchitl*, lo llevan también las llamadas *ahuianime*, muchachas solteras que vivían con los guerreros célibes del *telpochcalli*. Este sartal de piedras preciosas *mácuil xóchitl* es considerado como una especie de emblema de la lujuria.

Estos dioses del Sur también pueden ser identificados cuando de sus vestimentas cuelgan las sonajas ovaladas denominadas *oyohualli*¹⁴.

El *oyohualli* como atavío usual de los danzantes, se muestra con frecuencia en los códices, y por lo general surgirá adornando a los participantes de fiestas rituales de toda especie. Pero sobre este punto creemos de interés transcribir a Eduard Seler, cuando en la página 253 del Tomo II de sus *Comentarios al Códice Borgia* (obra citada), nos dice lo siguiente:

"Lo primero que podemos concluir de ello es que los *ahuateteo*, los dioses del placer, los demonios del Sur, son en realidad las estrellas —como lo había intuido desde un principio—, los *Centzon Huitznahua*, "los cuatrocientos del Sur", con quienes luchaba *Huitzilopochtli*. El atuendo de los *Centzon Huitznahua* se describe en el manuscrito de Sahagún de la manera siguiente: "*intech quitlalique in imamatlatqui in anecúyolt in tzitzicazdmall itech pipicac tlacuillo-lolli, ivan in coyolli mitouaya oyanalli, iuan in inmiuh tlazontectli*" (los que se han colocado sus adornos de papel de amate, sus aderezos, sus mantos de papel de ortiga, que se han colgado papeles pintados, que tienen atados a las piernas los cascabeles llamados "*oyohualli*", los que llevan un dardo con incisiones...) "*Ocnen cuiualoyouhtiua, ocnen cuiualoyouia, valmochimaluitectinia*" (Por más que se esfuerzan en ahuyentarlo con sus sonajas, por más que golpean en sus escudos...). Esto se refiere obviamente a los dioses de la danza; como ya lo dije, la sonaja *oyohualli* es el elemento más característico de su atuendo, y es exclusivamente de ellos".

Se sabe también que el dios de la danza, *Huehucéyotl*, el coyote viejo, regente de la cuarta sección del *Tonalámatl*, se encuentra íntimamente relacionado con *Macuilxóchitl*, así como éste, por ser el dios de la música lo es,

¹⁴ No debe confundirse el *oyohualli*, con el *citlalcueitl*, colgajo de caracoles-sonaja que algunos dioses llevan atrás en el cinto. El *oyohualli* suele verse en el mono (*ozomatli*) e igualmente en algunos dioses mayas. Los comentaristas, cuando en las pictografías distinguen a dichas sonajas ovaladas, el *oyohualli*, como adorno de un númen, suelen identificar el instrumento como insignia de los dioses de la danza, lo mismo que entre los mayas se atribuye tal significado, por extensión, al *cipactli* (caparazón de tortuga que se utiliza como atabal natural).

en ciertas circunstancias, también el númen de la voluptuosidad y de tal suerte se conecta con el *ahuiatéotl Nanahuatzin*, el dios sifilítico, que no temió en quemarse en la hoguera para transformarse en el Sol.

Otro de los nexos de *Macuilxóchitl*, el rojo señor del Sur, se verifica con *Xochipilli* y especialmente, como lo señalamos, con la deidad del amor, *Xochiquétzal*, la cual en los códices siempre surge con su corona de flores blancas (*izquixóchitl*). *Macuilxóchitl* es también llamado el *quetzalcoxcóxtli*, que literalmente significa el “ave que canta en la madrugada, y muchas otras metamorfoses tuyas han de encontrarse tanto en las pictografías de los códices como también en los cantos del *Ome ácatl*, (*ome ácatl*, año 2-caña, y también así se llama al sacerdote que da los cantos en el *cuicacalli*), —casa de la danza—, o “cuando se siembra con la sonaja mágica”, *ayacachpixolo*, o se germina con el *chicahuatzli* (palo de sonajas) y se rompen las flautas “*tlapitzalli*” en el sacrificio ritual del joven esclavo que durante todo el año representó al dios del espejo humeante, *Tezcatlipoca*. Es también el *Ome ácatl* que en general dirige otros cantos “*cuicatámali*”.

Las transformaciones y metamorfoses son muy frecuentes en esta mítica, y en tal sentido nos parece interesante citar a Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, Tomo III, México 1891, pág. 234. Nos dice allí lo siguiente:

“en el año *Ome ácatl*, 2-caña-, un año después del año *Ce tochtli*, 2-conejo, en que volvió a levantarse el Cielo derrumbado a consecuencia del diluvio y en que resucitó la Tierra muerta —“*Tezcatlipuca*” dejó el nombre y se le mudó en *Mixcóatl*, que quiere decir culebra de nieve y quizo en este año hacer fiesta á los dioses y para eso sacó lumbre de los palos que acostumbraban sacar, y fue el principio de sacar fuego de los pedernales, que son unos palos que tienen coraçon, y sacado el fuego, fue la fiesta hazer muchos y grandes fuegos”.

De este ámbito festivo también participa *Macuilxóchitl*, pues el manuscrito N° 19 de Sahagún, de la Biblioteca del Real Palacio de Madrid (*Cantares que dezían á honra de los dioses en los templos y fuera dellos*) un Canto para *Macuilxóchitl* expresa lo siguiente: (Trad. de Feliciano Velázquez):

Tezcatzonco moyolcan ayyáquel yyatochi
quiyocuxquia noteuh
niqiyatlázaz niqiyamamáliz
mixcoatépétl colhocan

Tezcatzonco es tu casa: un guerrero, un conejo
 crearía mi dios.
 Voy a perforar, voy a taladrar
 El monte de Mixcóatl en Culhuacán.

Pasando a otro aspecto, creemos importante que en las determinaciones relativas a estas tradiciones míticas, algo quede aquí definido. Se trata especialmente de un punto que nos parece indispensable destacar, y es que, en lo referente a *Macuilxóchitl*, como dios de la música, muy pocas veces (y nos aventuraríamos a decir que nunca), en las pictografías de los códices, lleva la insignia del caracol. Puede suponerse que esta ausencia no es ocasional, pues si a otros dioses, en sentido estricto y exclusivo, de uno u otro modo es habitual verlos representados en conexión con dicho instrumento, ha de considerarse que preexiste una intencionalidad, cual la de singularizar así funciones inherentes a otros fenómenos. El Caracol marino, como ya lo señalamos, se vincula en estos mitos a una dinámica de distinto plano (la resurrección) afirmativamente desarrollada en *Quetzalcóatl*, en su hermano gemelo *Xolotl*, en *Tepeyollotli* y el *Tecciztécatl* el dios lunar.

La insignia que siempre acompaña a *Macuilxóchitl* es el *tlapapalli*, un cuadrado pequeño de cuatro colores verticales. Es un atributo que algunos comentaristas clasifican como significando los cuatro puntos cardinales. También, en algunos códices, se distingue tanto a *Macuilxóchitl*, como a *Xochiquétzal* y *Xochipilli* llevando en la mano el *yollotopilli*, varilla en la cual se encuentra ensartado un corazón.

Para el caso de este tema nuestro, donde el objeto del trabajo es estrictamente el de definir y delimitar, en las pictografías de los códices precortesianos la trayectoria mítica de la *Caracola*, mucho aún podríamos particularizar. Hemos dado entretanto algunos de los elementos esenciales en la materia, aún cuando cabría advertir algo, sobre las dificultades que se presentan para el estudio de estas cuestiones, toda vez que el investigador se ve privado de un conocimiento directo, diríamos una convivencia e integración dentro del campo fenoménico, conformado más allá de los códices, por las obras, restos o meras supervivencias, de estas sorprendentes culturas.

No nos referiremos en esta cuestión, a aquello que pudiera ser simplemente superado por un viaje al legendario México, o por la promoción de algunas visitas a sus museos antropológicos, si bien que no cabe subestimar la importancia de tan valiosas posibilidades de observación. Lo que se torna necesario es que entretanto, no nos limitemos a este tipo de experiencia primaria, donde por lo general no nos desprendemos de nuestra propia formación cultural, y consecuentemente distorcionamos el prisma real desde el cual se analizan y determinan valores y significados. Lo decisivo es poder asir la constitución interna de las dinámicas culturales, sin la arbitrariedad de ecuaciones extrañas a la esencia impulsora de sus fenómenos.

En lo que se refiere al caracol marino, utilizado como bocina, lo que nos parecería importante sería, poder contar con estudios y constataciones, en un sentido *cuantitativo*. Sin ello, lo real es que una serie de problemas relacionados con las vibraciones de la columna de aire contenida en su interior, pueden surgir proporcionándonos algunas sorpresas. Y ésto tanto en lo que se refiere a la *periodicidad* como también a la *frecuencia* y *amplitud* de di-

chas vibraciones, pues en virtud de la conformación de este instrumento natural, pueden variar los prototipos a los cuales estamos acostumbrados.

Los tres tipos básicos de interiores de tubos sonoros (cónicos, cilíndricos y prismáticos), por lo general no se mezclan en los instrumentos artificiales de soplo fabricados por el hombre. Pero no estamos en condiciones de asegurar que la misma *univocidad* se verifique, *cuantitativamente*, en los interiores de los caracoles marinos, y en realidad nos inclinaríamos a suponer lo contrario.

Nos encontraríamos, como consecuencia, con una particularidad permanente de cambios accidentales, no existentes en la *síntesis* de los tubos artificiales, donde se sabe que *cuantitativamente* no se verifican, en los tipos específicos, diferencias de importancia en la concreción de los principios de *interferencias*, de *periodicidad* y de *dirección* en las ondas sonoras. Tampoco en las *diferencias de fases*, o en la actuación de las llamadas *ondas reflejadas* o de las leyes de los *armónicos* y de las *longitudes*.

No es una cuestión superflua ésta que aducimos, pues los caracoles marinos conforman un *campo fenoménico*, en cuanto a su utilización como instrumentos musicales, que bien podríamos decir, sea de por sí, ignorado por nosotros. No basta en este terreno que se conozcan las leyes inmanentes, las cuales no por ser invariables en sus esencias, pudieran libremente disociarse de la especificidad del *campo* en el cual actúan.

Se comprenderá que el estudio que propiciamos no se refiere a una simple recolección de caracoles. De lo que se trata es de la posibilidad de constatar, directamente, el uso que, en algunas áreas de supervivencia, aún se hace de este instrumento natural, y de los respectivos efectos funcionales.

Si nos atenemos a lo que nos informa Fernando Ortiz, en el Tomo V de "Los Instrumentos de la Música Afrocubana", tanto en las costas antillanas como en otras regiones, sería posible una investigación de este género. Transcribimos de la obra citada, y como evidencia de tales posibilidades, los fragmentos siguientes:

Pág. 317) "Entre los campesinos de Las Villas se empleaba el *fo-tuto*, para llamar a fuego, o como instrumento de música en las fiestas de la Pascua, especialmente en la Nochebuena. Alguna comarca rural de Cuba acostumbraba usarlo por las Pascuas de Navidad, en que los guajiros o campesinos suenan los *guamos* durante las noches, desde sus bohios. De loma a loma se oye el imponente bramido del *guamo*. Se pudo observar esta costumbre navideña el año 1926 en Madruga, en cuya población se oían los toques y se decía su procedencia. No sabemos si era costumbre local de aquel lomerío madrugueño ni cual debió de ser su origen. Quizás era simple supervivencia religiosa de antiguas fiestas pascuales en el solsticio invernal".

Pág. 318) "Todavía se usa en Cuba el *guamo* por marineros, pescadores y carboneros para llamadas, anunciar su arribo, pedir auxi-

lio o tocar alarma. Lo empleaban también los potrereros para conducir el ganado y entre los montunos para comunicarse a largas distancias. El *fortuto* fue a veces como corneta de las tropas mambisas en las guerras cubanas de liberación. José Martí llamó poéticamente a los *guamos* de las playas para que se unieran a los soldados de la libertad. Asimismo se usa el *fortuto*, hecho de un *caracol grande*, en Puerto Rico, sobre todo por los *jibaros* para anunciar los "golpes de agua", o sean las imprevistas crecidas de los ríos. En la República Dominicana, particularmente por los pescadores, para avisar al pueblo de su llegada con la pesca del día. Y en Haití también se emplea mucho el *guamo*, que allí llaman *lambí*, para esos diversos menesteres".

Pág. 319) "su nombre parece derivarse del vocablo quechua *pututu*, que significa *trompeta de caracol*. Era de los artefactos tenidos en más estima por los indios; venían traídos desde la costa, de tribu en tribu, y los cambiaban en el interior por sal gema y mantas. Aparecen delineados con caracteres importantes en muchos actos de la vida indígena, en las ceremonias religiosas, en las guerras y en los velorios. Varios aborígenes que actualmente viven en los llanos orientales, como los sálivas y achaguas, usan igualmente *fortutos* de bambú, los cuales tienen encajado en su extremidad un calabazo agujereado por el peciolo; producen sonidos que el padre Fabo denominaba *bramidos espantables*.

El *fortuto* continúa todavía en las ceremonias de los cultos practicados por los indios aruacas y caribes de las Guayanas, o sea por los pueblos que fueron invasores de los antillanos. El *fortuto* es venerado por los indios de los ríos Orinoco, el Atabapo, y el Inirida, y es tañido como rito propiciatorio de la abundancia. También tiene aplicaciones religiosas en varios otros pueblos de las Guayanas. En el Alto Orinoco ha estado más arraigado el carácter sagrado del *botuto*. Aquellos de los indios, dice Humboldt, que pudiéramos llamar doctores de la ley tienen a su cargo la *trompeta sagrada*, que tocada solemnemente por los *piaches* al pie de la palma seje, aseguraba una abundante cosecha del árbol al año siguiente".

Pág. 320) "Hoy día es tan sagrado como antes el *botuto* ritual entre Banibas y Curripacos, y ha de morir por el veneno la mujer que tenga la mala suerte de verlo. Matos Arvelo refiere un caso ocurrido en Victoriano que prueba la severidad de semejante ley. Mencionaremos, bajo la autoridad del P. Buno, la procesión del *Cachimé* que es en todo semejante, como objeto de veneración, al *botuto*, así como su nombre recuerda el *Cochimana*, el *Espíritu Bueno* de los ribereños del Orinoco. El *botuto* fue en esa parte de Suramérica objeto de culto especial en sociedades secretas, análogas a otras de Norteamérica, de Africa y de Oceanía. El *botuto* era el *ser del terror* que significaba

el *Gran Espíritu* y con sus rugidos el *Viento Todopoderoso*. El *botuto* se extendió aún a regiones más meridionales. Los indios peruanos llamaban al caracol marino *putatu*. En la iglesia católica de Pisac las trompetas de *caracol marino* se empleaban los domingos en los servicios eclesiásticos”.

Pág. 321) “Tanto que por el año 1480, o sea antes del descubrimiento de América, los españoles que comerciaban por dicha Costa de Oro hallaron a los indígenas tan codiciosos de poseer ejemplares de tales trompas marinas como preservativos contra las tormentas, que daban cualquiera cosa por conseguirlas. “Por lo cual tantos *caracoles* marinos se sacaron entonces de España que llegaron a escasear de tal modo en este país que ni aún por dinero podían encontrarse”. Esto parece demostrar también la escasez de trompas-caracoles en Africa, pero no el desconocimiento de su sonoridad mágica”.

A estas citas, transcribiendo al mismo autor, se podrían agregar muchas otras además de las constataciones logradas por otros estudiosos. Recurrimos así, a propósito de estas supervivencias, a testimonios de base fehaciente que nos revelan una difusión, más amplia de lo que generalmente se supone, en lo que se relaciona con el empleo del *caracol marino* en múltiples finalidades de índole, diríamos, musical.

Es muy posible que en la actualidad, y en virtud de los ya logrados medios técnicos de grabación, la labor de los etnógrafos en cuanto al caracol usado como bocina, alcance a reunir la cantidad de ejemplos necesarios para el análisis más detenido de esta cuestión. Sería de utilidad incluso para el tema que abordamos en el presente trabajo, pues varias son las oportunidades en las cuales el dato mítico, a propósito de tal o cual resultado acústico-ritual, podría delucidarse con mayor objetividad, pues en tal sentido son muy insuficientes, y muy poco aportan, las menciones que hacen los cronistas respecto al sonido del caracol.

La enseñanza de la ejecución de este instrumento era evidentemente especializada, pues Bernardino de Sahagún en la *Relación de los edificios del gran templo de México*, nos habla sobre el *cuadragésimo segundo* de sus recintos, al cual se le denominaba *Mecatlan*. En este lugar se reunían los ministros de los ídolos para adiestrarse en el tañido de trompetas y caracoles.

No deja de ser también interesante, tratándose de la enseñanza de la música y de la danza, el hecho de que encontremos (más profusamente que sobre otras artes y aún de la arquitectura) muchas referencias a los *Cuicacallis* o *Cuicacalcos* además del famoso *Mixcoacalli*, lugar éste último donde se conservaban los más diversos instrumentos. Estos edificios y la enseñanza que en ellos se impartía, eran dirigidos por dos sacerdotes. Uno de ellos, como representante del dios del pulque, se denominaba *Ometochli*, y el otro, en cuya traducción obtendríamos una acepción equivalente a “Señor de la casa de las flautas” se conocía con el nombre de *Tlapitzcaltzin*.

También en lo relativo a estos menesteres de las casas de enseñanza musical, se conoce una otra figura que se denominaba *Epcova Tepictoton*. Tal designación es traducida por los especialistas como una conexión de *Epcohua* "serpiente de nácar", título éste que también se da a *Tláloc* (dios de la lluvia) y *Teoictoton* que significaría "pequeño ídolo o miniatura de un dios". De acuerdo con algunos comentaristas, al *Epcova Tepictoton* le estaba reservada únicamente la misión de supervisar y orientar la creación, la composición de los cantos sagrados.

En las pictografías de los códices son muy frecuentes las representaciones plásticas de los cantos (*cuicatl*), mediante blancas volutas que salen de la boca del cantante, y además muchas son las referencias relacionadas con los *cuicapicque* (compositores) y los *cuicani* (cantantes).

En la *Historia General de las cosas de Nueva España* (Tomo II, LVIII, cap. XIV, pág. 312) Sahagún nos informa que en el *Mixcoacalli* se juntaban los cantores de México y Tlatelolco. Transcribimos a continuación las correspondientes referencias:

"aguardando a lo que les mandase el Señor, si quisiese bailar o probar a oír algunos cantares de nuevo compuestos y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas que se llaman ayacachtli; y tetzilacatl, y omichicauaztli, y flautas con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar. Si mandaba el señor que cantasen los cantores de *Uexotzincayotl*, o *Anahuacayotl*, así los cantaban y bailaban con los atavíos del areito de *Uexotzincayotl* o *Anahuacayotl*; y si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama *Cuextecayotl* tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujereadas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga como lo usan los *cuextecas* y traían las mantas tejidas a manera de red. De esta manera que los cantores tenían muchas y diversas maneras de atavíos de cualquier areito, para los cantares y bailes".

Valioso contenido relacionado con tales prácticas, pueden encontrarse en las obras y trabajos de Angel María Garibay, de Miguel León Portilla, de Vicente Mendoza y de Samuel Martí, quienes en compañía de otros estudiosos han proporcionado un caudal de conocimiento sobre la materia muy conciente y de gran penetración. Pero los obstáculos con que se enfrentan estos dignos investigadores son enormes. Es que junto a la destrucción de de las casas de los códices (*Amoxcalli*), los conquistadores no tuvieron en cuenta la extraordinaria importancia cultural de estas pictografías, y se perdió en definitiva la tradición de aquellos que sabían interpretarlas (el *amoxpohua*) así como también la herencia de los sabios de los cantares, los *cuicamatinis*.

Muy meritorios son los actuales esfuerzos para asir cabalmente la noción más precisa, que el *náhuatl* daba al origen de los cantos (*Cuicapeuhcayotl*) y también por reconstruir los fundamentos más trascendentes de una rica tradición (*Ixtlamachiliztli*). Difícil es entretanto —por no decir imposible— lograr un conocimiento que nos revelara el significado más auténtico de las representaciones del *caracol marino*, y de su tan extraño uso en los cometidos de los ministros de los ídolos. No deja de provocar nuestra perplejidad leer en Sahagún (libro 7, cap. 3, Códice Florentino) lo siguiente:

“A medianoche sonaban desde los templos las bocinas de caracol, y se levantaban los sacerdotes para mortificarse, para cantar y luego marchar en procesión al lugar del baño. Por esto la medianoche se llamaba *tlatlápitxalizpan netetequizpan*, “donde se tañían las caracolas, donde uno se cortaba la carne”.

Y los mismos cuando describiéndonos las costumbres de las casas de los guerreros célibes (El *Telpochcalli*), Sahagún vuelve a referirse a tales caracoles (Suma indiana, pág. 80) de la manera como transcribimos a continuación:

“De esta manera iban subiendo de grado los mancebos que allí se criaban, y eran muchos los que se criaban en las casas del *telpochcalli*. Y la vida que tenían no era muy áspera, y dormían todos juntos cada uno apartado del otro, en cada casa del *telpochcalli*, y castigaban al que no iba a dormir en estas casas, y comían en sus casas propias... y los hombres valientes poníanse unos sartaes de caracoles mariscos que se llaman *chipolli*, o sartaes de oro, y en lugar de peinarse escarrapuzábanse los cabellos hacia arriba por parecer espartales, y en la cara ponían ciertas rayas con tinta y margarita, y en los agujeros de las orejas poníanse unas turquesas que se llaman *xiuhnacochtli*, y en la cabeza poníanse unas plumas blancas como penachos; y vestíanse con las mantas de magüey que se llama *chalcaáyatli*, las cuales eran tejidas de hilo de magüey torcido, no eran tupidas sino flojas y ralas a manera de red y ponían unos caracoles mariscos sembrados y atados por las mantas; y los principales vestíanse con las mismas mantas, pero los caracoles eran de oro”.

En relación tanto con las *caracolas* del oficio de la medianoche, como también con el adorno jerárquico de los *caracoles de oro* ostentados por los guerreros del *telpochcalli*, queremos precisar que en tales ciclos no nos parecería del todo ajustado, generalizarles un mismo significado mítico-sagrado de la resurrección, equivalente al que hemos aceptado para algunas representaciones pictográficas de los códices. Es que ahí, más que en las simples opiniones de los comentaristas, creemos exista en cuanto a los elementos agre-

gados o surgientes del *caracol marino*, una real demostración funcional de una definida dinámica de un despertar o de un renacimiento, tema éste que en cada caso, en las páginas que anteceden tuvimos la oportunidad de detallar.

Sería de nuestra parte ingenuo adoptar la conducta de atenernos a una confiada persuasión en la cual, supusiéramos que en las *caracolas* de los oficios nocturnos de penitencia y mortificación, aquellos sacerdotes trascendentalizaban la eternidad,¹⁵ o que mediante los *caracoles de oro* que llevaban en sus vestimentas, los guerreros de más alto rango del *telpochcalli* se aseguraban la existencia perenne que luego de la terrenal, han de disfrutar metamorfoseados ya en los colibríes míticos (*huitzilzilín*) cuando todas las mañanas han de acompañar al Sol desde el Este hasta las horas del mediodía. Es a propósito de estas transformaciones, que Eduard Seler en el Tomo II de sus *comentarios al Códice Borgia*, pág. 70, nos dice lo siguiente: "El Sol es el guerrero juvenil, que sale radiante en el Este, que arroja contra sus adversarios el *cuezalmamazyo mitl*, "la flecha adornada con plumas de arará", y que despedaza a su enemiga, la diosa lunar, con la *xiuhcōatl*, la serpiente azul... sus servidores, su séquito, son los héroes de antaño, los guerreros valientes que luchaban con la espada y el escudo y que sucumbían al destino del guerrero..."¹⁶.

¹⁵ En lo relacionado con el tema de la penitencia y de la mortificación, donde los sacerdotes imitan y evocan a *Quetzalcōatl* en los *Anales* de Cuauhtitlán pueden encontrarse las siguientes expresiones: (traducción de Mariana Frenk)

Auh monteneua mitoa

ca ilhuicatl ittic

in tlatlauhtiaya, in moteohuaya

au in quinoztaya

Citlalin icue Citlallatōnac

Tonacacihuatl y Tonacatecuhtli

tecocolloquenqui vezilaquenqui

tlallamācac tlallichcatl

auh ompa ontzatzia

ih quimatla omeyocan

chiucnauhnepanihcan inic mani

ilhuicatl

auh in ih quimatia

vehuantin ompa chaneque

in quinoztaya, in quitlatlauhtiaya

huel nomattinenca tlacoxtinencia

Y se dice

que en el interior del Cielo

adoraba como dioses

e invocaba

a la diosa del faldellín

de estrellas, que brilla con resplandor

de jade,

a la Señora y al Señor de nuestra carne,

a la que se viste de carbón, al que se

viste de sangre

Y clamó hacia arriba

según lo supieron ellos,

(los antiguos) hacia el Omeyocán,

que está sobre los nueve

travesaños del Cielo

y como lo sabían,

a quienes allá moraban

a ellos clamaba, los adoraba

viviendo en humildad y abstención.

¹⁶ "los pájaros preciosos, *tlazototome*, los *huitzitzilti*, *xochitōtotl*, *totocoxtili*, *mixtētilcomolo*, los colibríes, el pájaro flor, las aves amarillas de orejas negras (que muestran la pintura facial de la Estrella de la Mañana) pájaros en que se transforma, al cabo de cuatro años, el alma del guerrero muerto".

Estas cuestiones conforman otro género de investigaciones, atendidas por los mitólogos que se preocupan por ubicar los exactos conceptos, que en confiada persuasión y como verdad públicamente reconocida ocupaba la mente de tantas colectividades en la antigüedad. Si las abordamos es que entre tanto para la etnomusicología, aparecen como complejo cultural —de importancia ciertamente— en la concepción de los *encuadres cualitativos* en cuyos límites, sin el dominio del acaso o del capricho, se desenvuelven y son concebidas las creaciones y los fenómenos del sentimiento.

Sin embargo, desde un principio ha de concederse atención especial también a ciertas características instrumentales, por lo cual en lo que se refiere a la caracola de los sacerdotes *náhuatl*, y su efecto acústico, transcribimos del libro quinto de Sahagún, un fragmento traducido por Mariana Frenk. Se trata de uno de los augurios funestos, *tetzáhuil* y se expresa del modo siguiente:

*Cuando alguien oía
rugir al jaguar,
rugidos como de jaguar,
como cuando alguien hace resonar un caracol,
las montañas responden, hacen eco, rugen,
rugen,
como si llorara una anciana.*

Las definiciones de naturalezas de contenido, como las que se encuentran en el fragmento transcrito, a propósito del sonido que se obtiene haciendo resonar el caracol, pueden ser comprendidas en la medida que se tenga experiencia sensorial previa, es decir, que antes se hubiera realmente oído las extrañas vibraciones que se logran en dichas caracolas. Es que en los hechos musicales, en cuanto sólo se los trata en forma de conceptos, aún éstos en sí mismos dejan de ser ya un algo inmediato. Esto sucede inconscientemente, pues tratamos realidades que sólo adquieren su genuino significado, si acaso preexisten no aisladas ni abstractamente, en el recuerdo o en la memoria de sus concretas determinaciones. De ahí que principalmente en lo que se refiere a la música de tan lejanas culturas, no basta una mención o aún muchas, para legitimar una creencia de que con meras explicaciones se haya realizado todo, o por lo menos lo esencial, en la necesidad de verdaderamente “concebir” realidades.

Por lo que se puede leer en los estudios etnográficos, se llega a la conclusión de que en el sonido vibrado en el caracol, se verifican particularidades a las cuales, en cuanto al sentido musical se refiere, nosotros no estamos acostumbrados. Gonzalo Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firmé del Mar Océano*, Madrid, 1851, hace referencias a la gran amplitud e intensidad del resonar de dichas caracolas. Es interesante también el hecho de que los negros de Guinea (John Barbot

—*A description of the Coasts of North and South Guinea*— Londres, 1732, pág. 306) creían y llegaban a identificar el retumbar de los truenos, con el resonar de caracoles producido por el soplo colérico de un númen de las tormentas. Impresionan igualmente los relatos que hace Gardner a propósito de los extraños velorios funerarios de los negros de Jamaica, en los cuales los ritmos de las danzas de carácter orgiático están dados con trompetas de caracoles (Pág. 233 —*History of Jamaica*— Londres 1909).

Fernando Ortíz (obra citada) informándonos sobre varias constataciones obtenidas por S. M. von Hornbostel (*The Ethnology of Africa Sound Instruments*, Londres, 1933, "Africa", Vol. vi, N° 2, pág. 156) hace la siguiente referencia: "Hornbostel informa que en Africa, el gran *caracol marino* suena en los ritos propiciatorios de la lluvia y la fertilidad. La trompeta de caracol es en un sitio el instrumento musical de las iniciaciones de los jóvenes, de los ritos esotéricos de los hombres, del culto al Sol, de la guerra y del terror. En otro lugar está excluido de las danzas de los hombres, pero lo suenan las mujeres para celebrar la primera preñez".

Harold Courlander en (*Dance and dance-drama in Haïti*. En Franciska Boas "The function of dance in human society", New York, 1944, pág. 45), nos indica que en Haití, es mediante el resonar de un *caracol marino* que se convoca a los iniciados para las ceremonias de los ritos *vodú*.

Tratándose por otra parte, de las resonancias interiores que se oyen toda vez que acercamos estos caracoles a nuestro oído, en la *Hastings Encyclopedia of Religion and Ethics*, (Vol. vi, pág. 484) A. Mair escribió un interesante trabajo, donde sobre el tema "*Hallucination*" que relaciona con las colectividades primitivas, entre otros motivos también incluyó dichas resonancias de los conivalvos, como provocadoras de terror y de sobresalto para esta gente tan propensa a intensas reacciones emotivas.

Muchas otras referencias y transcripciones podríamos ir sumando a propósito del uso del citado instrumento natural. En lo que comprende entretanto, a dicho empleo en las grandes culturas precortesianas de México y América Central, principalmente en lo que atañe a las posibilidades de precisar y determinar características expresivas, nos vamos a encontrar con un ámbito que abarca un círculo demasiado amplio de particularidades. Y es que si mucho podemos deducir, en tales colectividades, en cuanto a un sentido, diríamos bárbaro y agresivo de la expresividad, también ahí mucho tenemos para admirar en lo relativo a sutilezas, muy evidentes en obras de arte que resistieron a la destrucción de los hombres y del tiempo. Plaquetas, cerámicas, esculturas, etc., lo mismo que láminas de preciosos códices, nos asombran no sólo por la originalidad de formas, sino que también por la fineza extraordinaria de concepción y esmerada elaboración. Veremos así, dibujados con exquisitez, en tales láminas de piel de ciervo dónde se ordenan los vaticinios, entre muchos otros adornos el *yetecómatl*, aderezo sacerdotal consistente en una calabaza para tabaco; la *quetchquémitl*, roja capa guarnecida de flecos; el *ciciltlallo*, dibujo de estrellas; el *teoicpalli*, incrusta-

ciones de piedras preciosas; el *oltelolotli*, blanca vasija de sahumerios; el *aztamécatl*, símbolo gladiatorio; el *cuauhxicalli*, vaso del águila destinado a recibir el corazón de los sacrificados; el *teocuillacomalli*, gran disco de oro; *Itzpapálotl*, la mariposa de obsidiana y otras representaciones de varios números además de multitud de signos y jeroglíficos asociados a los ritos, y que los artistas y dibujantes ejecutan con una noción de la armonía y de la estética, que no por su extraña naturaleza podemos dejar de admirar.

Lo mismo corresponde señalar en cuanto a muchos textos poéticos, en los cuales las funciones míticas se ensamblan en un contenido substancial. Transcribimos como un ejemplo, del *Códice Matritense* de la Biblioteca del Real Palacio, el noveno de los *Cantares que dezian á honra de los dioses en los templos y fuera dellos* (Sahagún). Ahí, *Xochiquétzal*, la divinidad del amor habla a *Piltzinteculi*, uno de los nueve Señores de las Horas Nocturnas, y en su canto, traducido por Mariana Frenk, dice lo siguiente:

*Atl ayavican ni xochiquetzalli tlayca nivitzaya,
motencalivan tanvancha oay,
ya quitichocaya tlamacazecatle piltzinteculle
xoyavia ay topa miaz oay,
quiyatemoaya ye xochinquetza.*

De la región del agua y la niebla vengo yo Xochiquétzal,
de la casa de la ribera de Tamoanchan,
ahora lloras, sacerdote del viento, Piltzintecuhtli,
ya buscas a Xochiquétzal,
iré a la región de nieblas color de turquesa.

Si en muchas de las manifestaciones que hemos reunido en los ejemplos dados, subsisten aún infinidad de enigmas, lo cierto es que pese a todo, una evidencia se torna muy sensible y patente; a tal punto que muy poco es lo que sería aún necesario argumentar, para obtenerse una demostración de que en dichas culturas, en la objetividad primaria de los elementos presentes (ruinas, códices, dicteles, mitos, etc.) se conserva, en existencia real, una inmediatez de particularidades desarrolladas, es decir, de realizaciones que aún en su más simple exterioridad, y sin recurrirse a sus momentos inmanentes, nos revelan un nivel elevado de suyo imposible de obtenerse sin previos tránsitos procesuales.

Es muy posible que en lo que a la música se refiere, también en un amplio círculo de sus propiedades, niveles válidos y adecuados se hubieran alcanzado.

No nos está dado en ello, como elementos de convencimiento, posibilidades inductivas, tal cual lo logramos en presencia de una piedra tallada, o de pictografías de bella factura. Forzoso es por lo tanto, atenernos a lógicos

procesos deductivos que en sí llegaran a proporcionarnos otras posibilidades, por lo menos, de concepciones hipotéticas en dicha materia.

A las referencias y transcripciones que efectuamos en el curso del presente trabajo, sumaremos por consiguiente algunas otras, con el propósito de que mediante los testimonios que aportan, pudieran aceptarse en cuanto a las costumbres musicales verificadas en estas culturas, la presunción de habilidades lamentablemente imposibles de precisar en sus justos términos.

Samuel Martí, en su libro *Canto, Danza y Música Precortesianos*, reúne importantes citas de los antiguos cronistas, relativas a la práctica y enseñanza de la música. Entre las más interesantes señalaríamos la que comprende las referencias de Fray Diego Durán (*Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra*, México, 1867). En el tomo II de esta obra, pág. 230, Durán se extiende sobre este tema indicándonos una verdadera trascendencia de dicha enseñanza y el rigor y dedicación con que se llevaba a cabo. No nos ofrece, como es natural, detalles técnicos, pero entre sus testimonios, importante es destacar el siguiente: "En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a cantar y a bailar y a las cuales casas llamaban *cuicalli*, que quiere decir "Casa de Canto" donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas...".

Muchas otras referencias hacen los cronistas de la conquista, sobre la gran popularidad de la música y de la danza en estas culturas. Nosotros queremos destacar también otra mención de Sahagún. (Libro I de su obra citada, capítulo 14). Es a propósito de Macuilxóchitl y Xochipilli, en la calidad de númenes de la música. El texto indica lo siguiente: *Za neneuhque, ynic ne-teotiloya tecpantzinca ynteouh*, y Eduard Seler en los *Comentarios al Códice Borgia*, lo traduce como a continuación lo transcribimos: (Tomo I, pág. 104) "eran iguales, así se les veneraba, como los dioses de los que moraban en las casas de los Señores, o en los palacios de los principales".

En aquello que podría particularizarse respecto a la enseñanza del tañido del *caracol marino*, tuvimos la oportunidad ya de recurrir a un relato del mismo Sahagún, cuando nos dice que en el Templo Mayor (El Camecac) existía un recinto especial para dicho adiestramiento. Pero es de interés para el tema que estamos tratando, indicar también, que en el dramático relato mítico que este notable y benemérito cronista (padre de la literatura nahuatl) realiza en lo que se refiere, al abandono de *Iulla* (ciudad de los juncos) por *Quetzalcóatl*, vamos a encontrar el trozo siguiente: (Suma indiana, pág. 50):

"Así iba caminando el dicho *Quetzalcóatl*, e iban delante tañéndole a flautas, y llegó a otro lugar en el camino donde descansó y se asentó en una piedra y dejó las señales de la mano en la dicha piedra".

Siendo los instrumentos de *Quetzalcóatl* los caracoles marinos, la antedicha referencia "*e iban delante tañéndole a flautas*" puede indicarnos una determinada característica de ejecución, que en tratándose del resonar del co-

nivalvo, no ha de interpretarse únicamente, como es frecuente, a la manera de "un graznido triste e intenso", definición ésta última que mucho utilizan los etnógrafos de nuestro tiempo, en cuanto se refieren al sonido obtenido en esta caracola.

Curiosa es también la mención de que *Quetzalcóatl* "dejó las señales de la mano en dicha piedra". Coincide con la insignia permanente, que siempre lleva en su pintura facial, *Macuixóchtli*, númen de la música, y que como antes lo destacamos, consiste en una mano blanca dibujada sobre su boca. A esta coincidencia no se refieren los comentaristas de los códices.

Para finalizar este nuestro modesto trabajo, debemos precisar que, en lo relativo a la mítica de la resurrección, no será únicamente en los códices precortesianos que la encontraremos en un sentido de conexión particularizado con el *caracol marino*. Muchos autores, que han estudiado detenidamente varios de los mitos de la antigüedad, también señalan en lo que se refiere al *caracol*, un similar nexo en otras culturas y otras regiones. G. Elliot Smith indica en muchas páginas suyas, que en Egipto se creía poder lograr con el resonar de dicha *caracola*, la resurrección de los muertos. Existía allí la costumbre de ubicar un *gran caracol* en las proas de los barcos. También los romanos utilizaron el resonar de *caracoles* para señales e indicaciones de comando hacia sus soldados y guerreros. V. Dufourgere, en *Reine des Antilles*, París, 1929, nos dice que los indios caribes colocan *caracoles* en sus tumbas, y otros autores, ya con referencia a la mítica de Asia y Oceanía, suelen igualmente referirse al *caracol marino* con la misma función revivazadora de la vida y de su resurgimiento.

Nuestro propósito aquí, abarcaba dicha función de la *Caracola*, sólo en cuanto al sentido similar con el cual la podemos encontrar en los códices precortesianos. El tema es vasto, por lo cual en esta apretada síntesis, sólo hemos tratado aquellas representaciones que en las pictografías mencionadas nos parecieron más esenciales e importantes. Sobre el contenido particular de esta mítica, mucho más podría aducirse en cuanto a otros aspectos funcionales. Pero, no se trataría ya entonces, de un cometido para el etnomusicólogo.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

MOYA, ISMAEL. *El arte de los payadores*. Ed. P. Berruti, Bs. Aires, 1959.

Sólo ahora tenemos la ocasión de comentar brevemente esta obra del distinguido autor del Romancero y del Refranero argentinos, como asimismo de la muy útil Didáctica del Folklore.

El presente libro puede calificarse como un compendio histórico-geográfico, analítico y crítico del rico fenómeno del contrapunto poético, importante expresión de los recursos síquicos del hombre. En este caso, obviamente, el investigador centra sus indagaciones en el territorio argentino, destacándose sus específicos alcances acerca de la preceptiva y el repertorio tanto de las grandes figuras payadorescas como de las huellas marcadas por el glorioso anonimato en el correr de los años.

De indudable interés, por sus relaciones con la política y la literatura, es el capítulo en el cual Ismael Moya alude a las tendencias improvisadoras con carácter de controversia de personajes como el general Julio A. Roca, Carlos Guido Spano, Leopoldo Lugones y otros.

Las referencias a la música y los instrumentos del payador, si bien no presentan ejemplificaciones musicales, ofrecen al lector un cuadro verista del empleo de la cifra y de la milonga, y del uso de la guitarra, como el instrumento más difundido en este tipo de torneo.

En forma documentada y con el afecto que Moya ha demostrado permanentemente por el folklore chileno, aparece una reseña interpretativa del famoso contrapunto entre don Javier de la Rosa y Taguada, que en Argentina ha repercutido fuertemente en el área cuyana, como lo demostraran las averiguaciones de Juan Draghi Lucero, en su Cancionero Popular de dicha región.

Con su paciente labor de consulta de archivos, corroborada por copiosa bibliografía, y sus recolecciones directas de la tradición oral, el profesor argentino consigue una verdadera reivindicación humanista del payador, por lo que todos los que aspiramos a la exacta evaluación del comportamiento folklórico debemos no sólo agradecerle, sino que también emular su investigación, especialmente en Chile, donde el género ha tenido una considerable trayectoria y una honda repercusión. De este modo, cumpliríamos también con los expresos deseos de Ismael Moya, que pretende alcanzar resultados comparativos futuros y enriquecer su panorama del payador americano.

M. D. R.

ALMEIDA, RENATO. *Manual de coleta folklórica*. Ed. Gráfica Olímpica, Río de Janeiro, 1965.

Para los reticentes que afirman y defienden la estática insuperable de las técnicas de recolección folklórica, de acuerdo con un peligroso servilismo metodológico, fruto de informaciones renovadas y de lamentable comodidad,

esta nueva obra del destacado y experimentado profesor Almeida, implica una indiscutible comprobación del valor práctico de las reglas de búsqueda y registro de los hechos folklóricos, con un propósito felizmente cumplido de ser útil a estudiantes y estudiosos, que con distintas finalidades, pretenden acercarse al amplio y diversificado campo de la cultura folklórica.

Después de una introducción básica, en conformidad con los principios de mayor raigambre en la escuela europea tradicional del Folklore, el autor plantea una ordenación de materias, que nos hace recordar el procedimiento utilizado por algunos de los mejores folkloristas alemanes, en la revisión particular de los diferentes sectores de las formas folklóricas.

Por otra parte, este esfuerzo de Almeida significa una real síntesis del folklore brasileño, de sus caracteres de expresión y de sus principios funcionales, que con tanta solvencia ha investigado en numerosas monografías anteriores. Por eso es que junto con presentarnos una rica tipología provista de los extraordinarios matices regionales que singularizan a Brasil, nos introduce en las sutilezas del encuentro y del tratamiento con el elemento humano y su medio. De ahí que para aquellos que aspiramos a obtener una comprensión del hombre americano en términos de folklore, este libro llena muchas expectativas y es, en cualquiera de sus instancias, un seguro puente tendido entre Brasil y el resto del mundo.

Réstanos manifestar nuestro reconocimiento a la Companhia de Defesa do Folklore Brasileiro por haber auspiciado y publicado este Manual, laudable iniciativa, que ojalá encontrase eco en otros países latinoamericanos, donde la conciencia por la investigación y aplicación de la cultura folklórica, se reduce a difíciles y aislados intentos.

M. D. R.

PAREDES, AMÉRICO Y FOSS, GEORGE. *The décima on the Texas-Mexican border*. Nº 54 of Print Series, Institute of Latin American Studies the University of Texas at Austin. Apartado de Journal of the Folklore Institute Indiana University, Vol. III, 2, agosto, 1966.

El criterio interamericanista de Américo Paredes se evidencia claramente tanto en su uso de fuentes documentales como en sus finalidades comparativas, al citar estudios sobre el canto folklórico en décimas, efectuados por los chilenos Soubllette, Uribe Echavarría, el panameño Zárate, y el mexicano Mendoza. De este modo, se plantea la investigación sobre la base de elementos afines proporcionados por una amplia extensión territorial, según los asuntos, las formas y las funciones.

El ejemplario, donde sobresalen las décimas de Adán y Eva, las amatorias "Señora le mando a Rosa" y las destinadas a Tomás Falcón, corroboran el espíritu vital que anima y confunde mediante este género al folklore de los distintos países americanos.

Los ejemplos musicales correspondientes, precedidos de una breve expli-

cación referente a sus procedimientos de transcripción, pertenecen a los estudios del musicólogo Foss, y están tomados de recolecciones efectuadas por Paredes.

Ellos constituyen un interesante material de confrontación con las características musicales de este género tan cultivado en Chile, si bien, a juzgar por los cuatro incluidos, no podríamos señalar grandes semejanzas entre nuestro llamado *canto a lo pueta* y su equivalente mexicano.

La segunda parte de esta monografía comprende un trabajo de Américo Paredes dirigido a comprobar la técnica de la glosa y de las controversias poéticas de la zona consultada.

Por fortuna, la labor investigadora del benemérito Vicente T. Mendoza obtiene en este tipo de investigaciones una necesaria continuidad y complementación, cuyos relieves resultan ostensibles en virtud de la fuerza inter-americanista ya citada y que el doctor Paredes ha sabido imprimir no sólo a su esfuerzo personal, sino que a muchos folkloristas norteamericanos, que encuentran en este método y en este campo una manera cabal de situar el fenómeno folklórico en la perspectiva de la raza y de la cultura.

M. D. R.

AYESTARÁN, LAURO. *El folklore musical uruguayo*. Talleres Gráficos de A. Monteverde y Cía., S. A., Montevideo, 1967.

Las duras y fatigosas tareas de este musicólogo uruguayo le impidieron materializar muchos de sus estudios en el curso de su vida terrena. Entre otros, aguarda existencia editorial su enjundiosa investigación sobre el cancionero infantil.

Esta vez, y por iniciativa de Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán, podemos disponer de un conjunto de artículos aparecidos originalmente en publicaciones periódicas, que van desde el panorama de amplio vuelo en el campo de la música folklórica uruguaya hasta la especificación de los instrumentos afrouuguayos, o del análisis musicológico de la milonga.

En la labor de Lauro Ayestarán adquieren relieves sobresalientes la honestidad profesional, el afán de perfeccionamiento y el amor vocacional. Cada uno de sus escritos es fruto de una sazónada experiencia de documentación y de acercamiento al hecho vivo de la cultura folklórica. En la cátedra, en la extensión, en los planteamientos polémicos y en cada una de sus etapas de hombre de ciencia, es no sólo meticoloso en lo que concierne a los factores de la Musicología, sino que también a todos aquellos que complementan la realidad musical, y que permitieron a su Maestro, Carlos Vega, hablar de la música como un hecho de cultura. En efecto, en sus observaciones contenidas en esta obra sobre danzas y cantos, logramos recorrer secuencias históricas, examinar ilustraciones musicales y revisar distintas formas de vida del elemento humano que se constituye en portador y recreador de los

fenómenos investigados por Ayestarán, el cual no descuida la comparación de orden geográfico, gracias a lo que puede decir que "el folklore cabalga sobre la geografía".

Es probable que podamos contar en el futuro con nuevas y gratas sorpresas editoriales vinculadas a la tarea de este hombre excepcional, y que podamos agradecerle a él y a quienes han resuelto dar a luz su obra, páginas tan densas e ilustrativas como las dos que contienen su clasificación de danzas practicadas en el Uruguay. De este modo, lo que se creyera una acción trunca por la fatalidad del destino, podrá cobrar una reiterada pervivencia en el campo científico.

M. D. R.

DA CÂMARA CASCUDO, LUIS. *Folclore do Brasil*. Editôra Fundo de Cultura, Río de Janeiro, 1967.

El infatigable folklorista riograndense reagrupa y resume en ocho densos capítulos un gran panorama de la cultura folklórica brasileña, complementado por un planteamiento inicial referente a la cultura popular y el folklore, y por una información sobre su raíz vocacional, sus andanzas de estudioso y sus finalidades respecto de la investigación y la docencia.

A través de doscientas cincuenta y dos páginas desfilan ejemplificaciones e interpretaciones que abarcan desde los elementos mágicos hasta las bebidas y alimentos. El autor hace gala, una vez más, de su gran dominio en el terreno de la narrativa, e ilustra y conmueve al lector con su entusiasta relación de la danza, a la cual le atribuye una fuerza nacional a lo largo de su evolución histórica, hoy remansada en manifestaciones urbanas y rurales que permiten incursionar en el espíritu del hombre del Brasil, de acuerdo con la tendencia sociológica que Câmara Cascudo expone en esta publicación.

Ante la habitual escasez de monografías folklóricas integrales, como la que ahora destacamos, podemos congratularnos de disponer de un instrumento que permita abarcar el territorio brasileño de la manera tan simple y precisa como la que encontramos en "Folclore do Brasil".

M. D. R.

REVISTA DE ETNOGRAFIE SI FOLCLOR. Tomo xiv, Bucarest, 1969.

En este número de la excelente revista que dirige el distinguido profesor Mihai Pop, encontramos un notable predominio de la investigación musicológica. Ella concierne al estudio de Nicolae Radulescu, sobre una importante manifestación folklórica ritual, con abundancia de expresiones musicales, derivada de sustratos mágicos y míticos, y que ha pasado a pertenecer a un ciclo de costumbres periódicas del pueblo rumano. Por su parte, István Al-

mási, examina meticulosamente el fenómeno del apócope en canciones populares húngaras, señalando su presencia en tres fórmulas rítmicas.

Un Trabajo de Marín Buga abarca los tipos de estructura composicional en los cantos navideños rumanos, estableciendo patrones estructurales que conducen a la existencia de una conciencia estética bien definida.

Complementan estos estudios una compilación de materiales musicales hecha por Nikolai Kaufman, del Instituto de Música de la Academia de Bulgaria, en la que resalta la índole regional de composiciones provenientes de la Península Balcánica, y las reseñas de Literatura popular Rumana, de Ovidiu Papadima, y de Melodías de juego de Oltenia, hechas por Radu Rautu y Tiberiu Alexandru, respectivamente.

M. D. R.

ARETZ, ISABEL. *Manual de folklore venezolano*. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Ed. Arte, Caracas, 1969.

En oportunidades anteriores hemos destacado la situación de privilegio en que felizmente se haya la investigación, docencia y difusión del folklore venezolano, en cuyas actividades el nombre de Isabel Aretz adquiere caracteres relevantes. Esta investigadora de excepcional calidad, cuya acción se ha realizado en su mayor medida junto a su marido Luis Felipe Ramón y Rivera, no ha desdeñado la urgente necesidad de llegar a la inquietud de escolares y aficionados, pensando que en algunos de ellos puede prender la levadura científica, sobre la que insistiera el antropólogo doctor Imbelloni. Es así como a la par de sus prolijos estudios musicológicos o de sus enjundiosas obras de carácter regional, una de las cuales le permitiera obtener el título de Doctora con Mención en Musicología, ha experimentado siempre un afán de extensión didáctica, que en su manual de Folklore Venezolano —1ª edición en 1957—, cobra su proyección más orgánica y permite vislumbrar una fecunda realidad. Para ello la autora divide su libro en tres partes, perteneciendo la primera a los estudios folklóricos; la segunda, a una exposición general del folklore material, social y espiritual de Venezuela, y la tercera, a un pronunciamiento acerca de las funciones, difusión y proyecciones del folklore.

Con la existencia de trabajos de esta índole surge un cauce de orientación para todos aquellos que de una u otra manera deben tomar contacto con algún aspecto del folklore. De aquí entonces que Isabel Aretz pueda estar satisfecha de haber cumplido con la necesidad de un texto que “se adapte a las exigencias venezolanas” y que permita responder con claridad a las dudas que, tal como en Chile, aparecen a menudo sobre esta materia, al decir de la autora en la Introducción de esta 2ª edición.

M. D. R.

Colaboran en este número

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, profesor de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Nacional de Música y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Sus investigaciones sobre música culta en el período virreynal son el fruto de dos viajes por el continente, en los que ha recopilado, en bibliotecas y archivos de catedrales y parroquias, alrededor de 2.000 obras, principalmente religiosas, que ha clasificado y reconstruido en forma científica.

Samuel Claro acaba de realizar un viaje a Venezuela, invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, y al Perú, invitado por la Universidad de San Marcos de Lima, para dictar conferencias sobre el extraordinario fenómeno cultural y musical de los siglos XVI al XVIII en este continente.

Colabora con estudios musicológicos en revistas de EE. UU. y el continente iberoamericano, especialmente en la *Revista Musical Chilena*, de la que fue director durante varios años.

ALBERTO SORIANO. Musicólogo uruguayo, continuador de la labor de investigación de Lauro Ayestarán en su patria, y director del Departamento de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, Montevideo.

Sus investigaciones sobre la fenomenología de la Música lo ha impulsado a realizar un importante trabajo sobre la diversidad de las comunidades acústicas de todo tipo que nos rodean y de la captación de nuevos mundos acústico-expresivos, base de sus volúmenes sobre "Algunas de las Inmanencias Etnomusicológicas". Ha realizado, además, importantes estudios sobre códices de las culturas primitivas americanas.

Es colaborador en revistas de todo el continente y de la *Revista Musical Chilena*.

Crónica

XXVIII TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

El viernes 20 de junio, en el Teatro As-tor, se inició la xxviii Temporada de In- vierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, cuyo primer concierto dirigió el maestro ita- liano Aldo Ceccato.

Entre los otros directores que actuarán durante esta temporada, destacamos a Juan Pablo Izquierdo, Norman del Mar, Rolf Kleiner, Fernando Rosas y David Serende- ro.

Primer concierto.

En este concierto la Sinfónica de Chile ejecutó el siguiente programa: *Verdi: Obe- ratura "Las Vísperas Sicilianas"; De Sabata: Juventus* y *Shostakovich: Sinfonía Nº 1*, ba- jo la brillante batuta del joven director Al- do Ceccato.

Al comentar este concierto, el crítico Fe- derico Heinlein escribe: "... El joven di- rector milanés plasmó el trozo inicial de Verdi con palpable sensibilidad, creando un clima tenebroso, aclarado sólo por relámpa- gos sombríos y alguna cantilena lírica. La orquesta tuvo un desempeño satisfactorio y logró mantener su elevado nivel también en las obras del siglo xx programadas a conti- nuación. Si esta página de Verdi no perte- nece a lo más decantado de su producción, el poema sinfónico "Juventus" de Víctor de Sabata, compuesto en 1919, es aún más deleznable... Interés notable revistió la in- terpretación de la Primera Sinfonía de Shos- takovich. Numerosos pasajes salieron en for- ma diferente a la habitual, como bañados de luz no usada. El director le dio la dosis mí- nima de ferocidad esclava, preocupándose, en cambio, de abrir, a través de una dife- renciada paleta de cámara, abismos de un alma poco menos que dostoevskiana".

Segundo concierto.

En este segundo concierto dirigido por el maestro Aldo Ceccato, la Sinfónica de Chi- le interpretó: *Rossini: La Cenicienta; Rous- sel: Concierto para piano y orquesta*, solista: Herminia Raccagni; *Bettinelli: Corale Ostinato* y *Monteverdi-Ghedini: Magnificat*, con el Coro de la Universidad de Chile prepa- rado por el maestro Marco Dusi.

Al referirse, el crítico Federico Heinlein, a la primera audición del Concierto para piano y orquesta de Roussel, escribe: "... Aldo Ceccato entregó con el conjunto una brillante versión que hizo justicia a to-

das sus sutilezas rítmicas y armónicas. No- table jerarquía tuvo la solista Herminia Rac- cagni, llena de vigor exacto en el Allegro molto, poética en el misterioso Adagio, gra- ciosa y humorística en el final... Otro in- teresante estreno del programa fue el Coral Ostinato, del milanés Bruno Bettinelli, es- crito en 1939. Trozo de mucho efecto que probablemente no sería lo que es sin el mo- delo del Bolero de Ravel, nos lleva —paula- tinamente y con persistencia inmutable— desde la diaphanidad más exquisita a un es- truendoso clímax, sorpresivo para una Sin- fonía de Cámara, a la que este movimiento en realidad pertenece. La ejecución no dejó nada que desear. Finalizó el concierto con una serena interpretación del Magnificat, de Monteverdi, en el arreglo de Ghedini, que conserva los tintes claros y firmes del temprano Barroco... Bajo la sensitiva di- rección de Ceccato, la orquesta y Coro de la Universidad de Chile, expertamente pre- parado por Marco Dusi, crearon un ambien- te cuya limpidez sólo muy de tarde en tar- de se vió disminuida".

Tercer concierto.

El director chileno Juan Pablo Izquierdo, que en 1966 obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional para Directores Di- mitri Mitropoulos, y que desde entonces ha sido director ayudante de la Filarmónica de Nueva York, Director de la Opera y Or- questa de la Universidad de Indiana, direc- tor invitado de la Sinfónica de Viena, Or- questa de la Residencia de La Haya y de las orquestas de las radioemisoras de Ham- burgo, Frankfurt, Berlín, Luxemburgo y otros conjuntos europeos, después de cum- plir con sus compromisos en Chile, realizará una amplia gira por la Unión Soviética, Ca- nadá y EE. UU.

En este concierto, el maestro Izquierdo dirigió: *Strawinsky: Suite Burslesca Nº 2; Alfonso Letelier: "La Vida del Campo"*, so- lista: Elisa Alsina y Mahler: *Sinfonía Nº 1 "El Titán"*.

Un selecto grupo de instrumentistas de la Sinfónica secundó con exactitud, esmero y electrizante seguridad al maestro Izquier- do, en Suite Nº 2 de Strawinsky.

Ocupó el centro del programa la primera obra sinfónica escrita por el compositor Al- fonso Letelier, a los 24 años.

Federico Heinlein, al referirse a esta au- dición, escribió: "... Asombrosa prueba de

talento, "La vida del campo" es un trozo que se escucha con sumo agrado. Envuelto en cálidas nubes impresionistas, con filigranas de madera, arcos suntuosos y bronce henchidos de patetismo, exhibe una orquestación de notable acierto, reveladora de gran sensibilidad. El director supo recalcar este doble aspecto tímbrico y expresivo, encontrando en los músicos de la orquesta colaboradores de señalada ductilidad. El solo de piano estuvo en las manos seguras de Elisa Alsina, quien demostró las diversas facetas de su arte en intervenciones de marcado carácter y variedad, ora con ímpetu incisivo, ora suave y poético...."

El maestro Izquierdo ofreció, para terminar, una versión grandiosa, imaginativa y magníficamente matizada de la Primera Sinfonía de Mahler. La Sinfónica respondió, en todo momento, con entusiasmo y profesionalismo de alta categoría.

Cuarto concierto.

Para este concierto, el maestro Juan Pablo Izquierdo eligió un interesantísimo programa que incluyó: *Mozart: Sinfonía Concertante en Mi bemol Mayor para instrumentos de Viento*, en el que participó el Quinteto Hindemith; *Schönberg: Sinfonía de Cámara Nº 1* y *Brahms: Sinfonía Nº 2*.

La Sinfonía Concertante de Mozart, compuesta en París a los 22 años, por el compositor, originalmente escrita para flauta, oboe, corno y fagot, de la que llegó a la posteridad sólo la copia de un arreglo que sustituye la flauta por el clarinete, es una obra de gran belleza que Juan Pablo Izquierdo y los solistas Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Raúl Silva, corno y Emilio Donatucci, fagot, y un grupo seleccionado de la Sinfónica, interpretaron magníficamente sobreponiéndose a todas las dificultades que presenta la partitura.

La Sinfonía de Cámara Op. 9 de Schönberg, para quince instrumentos, ostenta algunos pasajes atonales y una densa escritura contrapuntística, es la búsqueda de lo nuevo que había de tener tan trascendental influencia sobre la música contemporánea.

Izquierdo ofreció una versión profunda y de gran calidad, la que fue admirablemente ejecutada por los solistas.

Terminó este concierto con una espléndida versión de la Sinfonía Nº 2 de Brahms.

Quinto concierto.

Este concierto fue dirigido por el maestro británico, Norman del Mar, con un programa que incluyó: *Schumann: Obertura Manfred*; *Tippett: Danzas rituales de Cámara de Estío*, primera audición y *Beethoven: Sinfonía Nº 3, Op. 55, Heroica*.

El crítico F. Heinlein calificó de excelente el resultado de este concierto. La primera audición de las *Danzas Rituales*, de Michael Tippett, suite extraída de su ópera "Bodas de Verano", mereció la siguiente opinión del crítico: "Es una partitura de mucho colorido en la que hay frescor y misterio, junto a cierta falta de concisión. Tal vez trate de abarcar demasiadas cosas al mismo tiempo, y el lenguaje del compositor no alcanza para decir todo su panteísmo, trasmutado en imágenes pictóricas que rebasan los límites de lo puramente musical. Los cuatro elementos de la Naturaleza se ven simbolizadas en danzas que son, en el fondo, imaginativos estudios orquestales, una gran egloga escrita por un poeta sinfónico menor. Cabal fue el entendimiento entre los intérpretes y la clara batuta que los guió certeramente a través de la complejísima textura y los continuos cambios rítmicos. Del Mar da cada entrada importante a los instrumentos y controla con mano firme el pulso musical. Su ascendiente sobre la orquesta se hizo manifiesto, también, en la interrupción de la Heroica, de Beethoven...."

Sexto concierto.

Norman del Mar, en este concierto, dirigió la primera audición en Chile del *Concierto en Mi menor para cello y orquesta de Elgar*, con Arnaldo Fuentes como solista. El programa incluyó, además: *Mozart: Ballet Idomeneo*; *Strauss: Las Travesuras de Till Eulenspiegel* y *Albeniz: Suite Iberia*.

El crítico Federico Heinlein escribió sobre este concierto: "... Pueden variar las opiniones sobre la substancia de esta música —al referirse al Concierto para cello y orquesta de Edward Elgar— pero será difícil desentenderse de su seriedad brahmiana y el profundo conocimiento de lo que les conviene a las cuerdas. Del Mar y el conjunto secundaron esmeradamente al solista, que plasmó su parte con tono amplio, soltura técnica y suntuosa eufonía. Éxito sensacional tuvo la versión de "Till Eulenspiegel". Del Mar, especialista en Strauss, hace fulgar la instrumentación a través de mil sutilezas que, lejos de ser arbitrarias, muestran su familiaridad con cada detalle de la creación. El diferenciado tejido sonoro brilló en facetas multicolores con vida ardiente, ritmo, humor y una intensidad de propósito inolvidable".

Séptimo concierto.

El director chileno Fernando Rosas, titular de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigió a la Sinfónica de Chile en un programa en que se tocó: *Mozart: Sinfonía 40 en Sol menor*; *Leng: Salmo*

77 y *Schumann: Sinfonía Nº 2 en Do Mayor, Op. 61*, primera audición.

El compositor chileno, Alfonso Leng, reescribió su Salmó 77, originalmente para coro a cuatro voces mixtas, transformándolo en un verdadero oratorio, con una hermosísima introducción instrumental seguida por dos corales "a cappella" que enmarcan un aria de contralto, un Recitativo para solo de tenor y voces femeninas y cuerdas, para terminar con un Largo instrumental y un trozo para coro y orquesta.

El maestro conmueve por su profundo misticismo, el acento atormentado de auténtica angustia y la sabia mezcla de atrayentes colores de las combinaciones sonoras tanto de la introducción como del aria. En la ejecución cooperaron armoniosamente la Sinfónica, el Coro de la Universidad de

Chile, preparado por Marco Dusi, y los solistas Carmen Luisa Letelier y Hernán Würth, destacándose muy especialmente la belleza de la voz de la contralto y su patetismo y la buena emisión y nitidez fonética del tenor.

"Resultados excelentes obtuvo el director en la interpretación de la Segunda Sinfonía de Schumann, —dice F. Heinlein en su crítica—. Los cambios de "tempo" parecían siempre orgánicos; se lucieron todos los instrumentos, en especial las maderas, y hubo genuino vuelo romántico. El ambiente soñador del Adagio, el ímpetu del radiante Allegro final mostraron el mismo espíritu auténtico, logrando Rosas obviar la mayoría de las imperfecciones orquestales schumanianas".

TEMPORADA DE CAMARA 1969 DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

En el Teatro IEM, el 30 de junio, se inició la temporada de música de cámara con dos conciertos del Quinteto Hindemith de instrumentos de viento, ocasión en la que no sólo se le entregó al conjunto el Premio de la Crítica 1968, otorgado por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago, sino que, además, se le hizo entrega al compositor Celso Garrido-Lecca del premio del Concurso para Quintetos de Viento 1968, organizado por el Instituto de Extensión Musical, por su obra "Suite Música para Teatro", obra que fue escuchada en primera audición.

La temporada continuó con el *Ciclo de Cuartetos de Beethoven* y el *Septimínio*, a cargo del Cuarteto Santiago, el Quinteto Hindemith en el *Septimínio* y la pianista Elvira Savi.

Primer concierto del Quinteto Hindemith.

En este concierto, el Quinteto Hindemith ejecutó: *Mozart: Divertimento K. 213, KV 213*; *Rossini: Cuarteto Nº 1*; *Samuel Barber: Summer Music, Op. 31*; *Celso Garrido-Lecca: Suite Música para Teatro (1968)*, primera audición; *Hindemith: Pequeña Música de Cámara, Op. 24, Nº 2*.

El interés del público se concentró en la primera audición de la partitura ganadora del concurso organizado en 1968 por el IEM. Por su calidad, la suite "Música de Teatro", de Celso Garrido-Lecca, es realmente merecedora del más alto galardón. Sobre esta obra, escribe F. Heinlein: "... Apenas parece destinada para las tablas. En esta creación, escrita con plena conciencia del timbre y la mecánica de los

instrumentos, prevalece un clima pastoral, una delicadeza bucólica de gran atractivo. Música que respira y sonríe, hace entrar a la órbita de su encanto aún los procedimientos contrapuntísticos. La danza popular peruana del Andantino, al ritmo de Scherzando, interrumpen como lluvia refrescante la dulce languidez de los movimientos sosegados. Todo eso está dicho en un lenguaje claro y directo que señala una bella simplificación en el estilo de su autor. Si los intérpretes dieron a esta obra todo lo que ella exige, no mostraron menor habilidad en las dos composiciones modernas que la rodeaban...".

Segundo concierto del Quinteto Hindemith.

En este segundo concierto se realizó el estreno de la tercera obra ganadora del Concurso para Quintetos de Viento 1968, organizado por el IEM, *Tripartita*, de Federico Heinlein. Además, el programa incluyó: *Ibert: Trois Pieces Breves*; *Stamitz: Cuarteto Nº 2, Op. 8*; *Beethoven: Quinteto, Op. 71* y *Dubois: Fantasia para quinteto*.

"Tripartita", de Federico Heinlein —dice Nino Colli, en su crítica— es merecedora de la distinción que se le adjudicó, tanto por la factura de cada uno de sus movimientos como por su escritura funcional. La versión se ajustó al carácter expresionista de esta obra. Dentro del largo programa señalamos como versiones de jerarquía interpretativa "Fantasia para Quinteto" de Dubois y, en particular, el movimiento "Remembrance", el cual, por la hondura y de

talle expresivo impresionó en forma muy favorable. También se destacó el Cuarteto Op. 8, Nº 2, de Stamitz, por su fluidez, musicalidad y calidad sonora, así como por su fidelidad a la época y particularidades que caracterizan a la música de este autor...".

Ciclo de los Cuartetos de Beethoven.

El Instituto de Extensión Musical, en el Teatro IEM inició, el 14 de julio, el ciclo de los Cuartetos de Beethoven con el Cuarteto Santiago, conjunto que desde hace veinte años agrupa a Stefan Tertz, Ubaldo Grazioli y Raúl Martínez y desde fecha más reciente, a Roberto González.

En el primer concierto, estos artistas ejecutaron los *Cuartetos Op. 18, Nos. 1 y 2* y el *Op. 59, Nº 1*. Del primero de los dieciséis cuartetos, ofrecieron una versión límpida, llena de eufonía y diaphanidad. Fue palpable la preocupación por el sonido, perfilándose los trazos esenciales aún en los matices íntimos. Los pasajes de contrapunto guardaron máxima nitidez, y el Adagio tuvo extraordinaria radiación poética. El logro artístico de este primer programa augura una magnífica continuación para los conciertos futuros del ciclo.

Segundo concierto.

El Cuarteto Santiago, en este segundo concierto, ejecutó los *Cuartetos Nº 3 en Re Mayor, Op. 18, Nº 3; Nº 8 en Mi menor, Op. 59, Nº 2 y Nº 12, en Mi bemol Mayor, Op. 127, de Beethoven*.

Con verdadera maestría el Cuarteto Santiago ejecutó el Op. 18, Nº 3 y el Segundo Rasumovsky, culminando con el discurso fino e inteligente del Op. 127. Los instrumentistas lograron intensa hondura, matizada a la perfección con el juego liviano.

Tercer concierto.

En este concierto, el Cuarteto Santiago hizo escuchar los *Cuartetos Nº 4 en Do menor, Op. 18, Nº 4, el Nº 9, en Do Mayor, Op. 59, Nº 3 y el Nº 13 en Mi bemol Mayor, Op. 130*.

Al referirse F. Heinlein al último de estos Cuartetos, el Op. 130, escribe: "... De la admirable entrega del tiempo inicial destacáramos la sonoridad floreciente, redonda, saturada, ya la diferenciación y elocuencia de la trama melódica, llena de misterio y hondura. El Andante, de apariencia tan heterogénea, por no decir desarticulada, se armó con excepcional poder de síntesis. Sosiego y suave firmeza hubo en la Danza Alemana, emoción inenarrable en la dulzura de la milagrosa Cavatina. Los movimientos segundo y sexto, tal vez los más problemáticos, no siempre resguardaron suficientemente el relieve de las voces principales,

más ello no fue óbice para que, en total, esta versión la contemos entre las hazañas relevantes del distinguido conjunto".

Cuarto concierto.

En este recital se escucharon los *Cuartetos Op. 18, Nº 5 en La Mayor, Op. 74 en Mi bemol Mayor y Op. 131*.

El Cuarteto Santiago interpretó el Cuarteto Op. 18, Nº 5 dentro de un clima de prodigiosa delicadeza, haciendo gala de sonido descansado y una lograda combinación de carácter con serenidad. El Cuarteto Op. 74 que exige a los cuatro instrumentos proezas virtuosistas tuvo en Tertz, Grazioli, Martínez y González a artistas consumados que hicieron gala de una gama maravillosa de sonoridades que no perdía elocuencia ni en el más tenue susurro. En la versión del Cuarteto Op. 131 habría que destacar la entrañable expresión del primer Adagio y, en general, el enfoque polifónico que le dieron los ejecutantes.

Recital del tenor alemán Hanno Blaschke en el Teatro IEM.

El programa de este concierto, en el que el cantante alemán fue acompañado por la pianista Elvira Savi, incluyó: Ciclo "*An die ferne Geliebte*" de Beethoven y "*Die Dichterliebe*" de Schumann.

En la Revista "PCM", el crítico Mileval, al comentar este concierto, escribe: "... el cantante logró una trayectoria agradable con el ciclo "*An die ferne Geliebte*"... sin embargo hubo una leve tendencia a desafinar hacia arriba, a la vez que los agudos resultaban violentos y pocos naturales. El bello timbre de voz no se vio perjudicado por esto; fluyó cómodamente y estableció un equilibrio muy acertado en la intención formal de este ciclo de Beethoven.

"*Dichterliebe*", de Schumann, fue un muestrario de cualidades donde el cantante demuestra lo que en esencia es la música de cámara. Las 16 canciones gustaron sobre todo por la calidad musical del intérprete, su claridad y su vital energía. Una sensibilidad un poco sometida a la técnica restó dulzura a algunos trozos, sin llegar a endurecerlos... El acompañamiento pianístico de Elvira Savi fue impecable, compenetrada hasta el fondo con el estilo que interpreta, virtud que ya se ha hecho habitual en esta artista".

Quinteto de Bronces Chile.

El Quinteto de Bronces, integrado por Miguel Buller, trompeta; Enrique Pino, trombón; Gilberto Silva, corno; Luis Durán, trompeta y Julio Quinteros, tuba, todos ellos miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, ofreció un recital en el Teatro IEM,

el 16 de julio. El programa incluía las siguientes obras: *Scheidt: Canzona Bergamesca*; *J. S. Bach: Contrapuntos Nos. 1 y 3*;

Ewald: Quinteto Op. 5; *Berlioz: Fugue a trois*; *Sanders: Quinteto en Si bemol* y *Jack End: Three Salutations*.

PRESENTACIONES FOLKLORICAS

Conjunto Cuncumán.

En el Teatro IEM, el Conjunto Cuncumén mostró facetas de bailes y canciones de la zona central del país, en una presentación auspiciada por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

En tres cuadros, el Cuncumén entregó una visión completa de los cantos y danzas campesinos (gañanes y huasos) y canciones casi saloneras de comienzos de siglo. Fue un recital de jerarquía que impactó por su autenticidad típicamente campesina.

Ballet Pucará.

Este conjunto estable, desde 1969, de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago, a partir del 11 de junio inició una serie de presentaciones en el Teatro Municipal. El repertorio se basa en ritos, costumbres y danzas folklóricas. El conjunto está dirigido por Ricardo Palma.

En el primer espectáculo del año presentaron ocho danzas en las que el color, livianura y desplazamientos bien diseñados fueron hermosos atributos. Los temas araucanos resultaron tan indómitos como fue ese pueblo.

Homenaje a la folclorista chilena Gabriela Pizarro.

En el Teatro IEM se le rindió a la investigadora y recopiladora del folklóre musical chileno, Gabriela Pizarro, actual directora del Conjunto "Millaray", un homenaje auspiciado por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y por la Escuela Musical Vespertina.

Participaron en este homenaje el Conjunto "Quilapayún", Víctor Jara, el "Con-

junto Concumén", Angel e Isabel Parra, Margot Loyola y su conjunto, la Agrupación Folklórica Chilena, además de muchos otros artistas que adhirieron espontáneamente al acto en honor de la eximia folclorista chilena.

En este acto, Manuel Dannemann, afirmó: "Testimoniamos nuestro fervoroso agradecimiento a Gabriela Pizarro, por su indeleble lealtad a sus maestros, por su ímpetu de superación, por su honradez de rectora y su dignidad de intérprete".

Jorge Cafrune, folclorista argentino.

Jorge Cafrune, una de las personalidades folklóricas más importantes del momento en Argentina, ha recorrido su patria de norte a sur y ha llevado el folklóre a Uruguay, Brasil, y ahora a Chile, en ésta su primera visita a nuestro país. A un instinto que le hace integrar al público en un canto rico en leyenda y canción, se une su musicalidad conocedora de la melodía, ritmo, armonía y naturalidad propias al folklóre argentino. Su programa "De a caballo por mi patria..." fue presentado en Santiago los días 25, 27 y 29 de julio, en Valparaíso el 26 y en Concepción el 28 de julio.

En "Las Últimas Noticias", Gaby Garfias describe así las actuaciones de Cafrune: "... Ayer, Cafrune, hombre de estampa ruda y sincera, precedido de una larga lista de galardones, apasionó al público santiaguino... Con su rudo atuendo gauchesco y la guitarra que en sus manos parece arrancar a la tierra una amarga queja lírica, este poeta de los campos y de los hombres que laboran entre el gorjeo de los pájaros, impresionó hondamente al auditorio, que lo aclamó entusiasmado...".

PRIMER CICLO DE CONCIERTOS 1969 DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Con la participación del Curso de Música de Cámara, a cargo del profesor Tapia Caballero, se inició el 8 de julio el Primer Ciclo de Conciertos programados por el Conservatorio Nacional.

Dentro de este mes actuarán, además, los

cursos superiores de arpa, de la profesora Clara Pasini; de flauta, del profesor Juan Bravo y de piano, de las profesoras Ida Vivado y Flora Guerra. Se presentarán, también, los cursos básicos de canto, de la profesora Lila Cerda; de flauta, del profe-

sor Juan Bravo; de clarinete, del profesor Luis Herrera y de piano, de la profesora Cristina Herrera.

Curso de Música de Cámara del Profesor Tapia-Caballero.

El programa se inició con: *Sonata en Mi menor para flauta y piano*, de Bach, interpretada por: M. Angélica Sebastián, flauta y Dora Figueroa, piano; el *Cuarteto en Re Mayor para flauta, violín, viola y violoncello*, de Haydn, fue ejecutado por: M. Angélica Sebastián, flauta; Paulina Martínez, violín; la profesora Sofía González, viola y Brunilda Maturana, violoncello; el *Trio para flauta, violín y piano*, de Gustavo Becerra, tuvo como ejecutantes a: Josefina Sanmartín, flauta; Jorge Cruz, violín y José Yakabi, piano; la *Sonata para violín y piano*, de Debussy, contó con la participación de Jorge Cruz, violín y el profesor Tapia-Caballero, al piano, poniéndose fin al concierto con *Sonata Op. 120, Nº 1 en Fa menor, para clarinete y piano*, de Brahms, a cargo de Ernesto González, clarinete y José Yakabi, piano.

Curso de flauta del profesor Juan Bravo y de arpa de la profesora Clara Pasini.

En este concierto actuaron la flautista María Angélica Sebastián y la arpista, Tatiana Raszczynski, con la profesora Eliana Valle al piano.

María Angélica Sebastián tocó: *Danza de los Espíritus de "Orfeo"* de Gluck; *Sonatina para flauta de Milhaud* y *Syring*, para flauta sola, de Debussy.

En seguida, Tatiana Raszczynski, interpretó el *Largo de la 5ª Sonata para violín de J. S. Bach*, en transcripción de Grandjany y Hindemith: *Sonata para arpa*.

Las dos jóvenes intérpretes ejecutaron, después: *Entreacto para flauta y arpa* de Ibert y Mozart: *Concierto en Do Mayor para flauta y arpa*, en reducción con piano.

Cursos básicos de canto de las profesoras: Lila Cerda y Elvira Savi; y de Georgeanne Vial.

Los alumnos de Lila Cerda que participaron en este concierto fueron: Norma Sanhueza, que cantó obras de J. S. Bach y Schubert; Ester Jara, incluyó en su programa, canciones antiguas españolas y de Scarlatti, Händel y Paisiello y Bernardino Correa cantó un programa con obras de: Giordano, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Ginastera y Guastavino. Todos fueron acompañados por Elvira Savi.

Juan Carlos Carvajal, alumno de Georgeanne Vial, cantó obras de Purcell, Mozart y Schubert y Mauricio Berlín, de Händel

del y Mozart, ambos fueron acompañados por Yutta Matthei.

Curso de piano de la profesora Ida Vivado.

Se presentaron en este concierto los jóvenes pianistas: Cecilia Núñez, Viviana Jaramí, Eduardo Stermer y Sonia Oñate, en el que ejecutaron: Bach: *Suite Francesa en Sol Mayor*, *Preludio y Fuga en Do menor*, *Preludio y Fuga en Sol sostenido menor* y *Preludio y Fuga en Re*; Haydn: *Sonata en Do Mayor*; Debussy: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* y *Hommage a Rameau*; Chopin: *Nocturno, Op. 9, Nº 1* y *Fantasia-Impromptu* y Liszt: *Vals-Impromptu*.

Curso de flauta del profesor Bravo y de clarinete del profesor Luis Herrera.

En este concierto actuaron los alumnos de flauta: Héctor Cortéz, Sergio Allende y J. Carlos Herrera. Acompañado por el pianista Ricardo Cortéz, Héctor Herrera tocó *Sonata en Sol Mayor de Telemann*; en *Dúo para flautas*, de Kummer, actuaron los otros dos alumnos antes mencionados y en *Trio para flautas*, de James Hooock, los tres alumnos del profesor Bravo.

Los alumnos del curso de clarinete del profesor Herrera ejecutaron: Mozart: *Dúo para clarinetes*, tocado por Jaime Navarrete y Arturo Toro y *Divertimento para tres instrumentos*, dos clarinetes y fagot, interpretado por: Jorge Espinoza, fagot y Jaime Navarrete y Juan Matamala, clarinetes; de Rossini: *Variaciones para clarinete y piano*, a cargo de Franz Bravo con la profesora Eliana Valle, al piano.

Recital de Karin von Oepen, del curso de la profesora Flora Guerra.

La pianista Karin von Oepen, alumna del tercer año superior de la profesora Flora Guerra, ejecutó el siguiente programa: Bach: *Preludio y Fuga en Sol Mayor* (Cuaderno I); Beethoven: *Sonata Op. 10, Nº 3 en Re Mayor*; Chopin: *Balada Op. 38 en Fa Mayor* y *Nocturno, Op. 48, Nº 1, en Do menor*; Brahms: *Scherzo, Op. 4 en Mi bemol menor*.

Curso de piano de la profesora Cristina Herrera.

En este programa actuó Ana María Cvitanic, del noveno año básico, quien tocó: Bach: *Suite francesa en Sol Mayor*; Chopin: *Vals en Mi menor, Op. póstumo* y Scott: *Danza negra, Op. 58, Nº 5*.

Dora Figueroa, del segundo año superior, interpretó: Beethoven: *Sonata Op. 10, Nº 2*; Schumann: *"Piezas fantásticas", Op. 12* y Debussy: *Suite Bergamasque*.

ORQUESTA FILARMÓNICA NACIONAL

La xv Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Filarmónica Municipal, sobre cuyos ocho primeros conciertos informamos en nuestro número anterior, continuó, en el noveno de la temporada, con el "Réquiem" de Verdi.

"Réquiem" de Verdi.

En memoria de Enrique Iniesta, ex concertino y director auxiliar del conjunto municipal, la Filarmónica Municipal, bajo la dirección de Antón Guadagno y el Coro Filarmónico Municipal, preparado por su director, Waldo Aránguiz, y los solistas norteamericanos: Nancy Nicks, soprano; Alicia Maraslian, contralto; James Morris, bajo, y el chileno Ismildo Tedeschi, tenor, presentaron el "Réquiem" de Verdi. Ha llamado la atención que la Municipalidad de Santiago haya sentido la necesidad de traer cantantes extranjeros para el cuarteto de solistas del "Réquiem" cuando tenemos en Chile sopranos y contraltos que, inclusive, superan a las artistas norteamericanas que actuaron en esta ocasión. El bajo James Morris fue la gran revelación de esta velada y es todo un acierto haberlo invitado a actuar entre nosotros porque su voz, musicalidad, fraseo y expresión son realmente insuperables.

El maestro Guadagno contó con elementos dispares para realizar su enfoque de la obra. La orquesta alcanzó algunos buenos momentos y el coro bien preparado por Waldo Aránguiz, actuó con dignidad. El cuarteto de cantantes solistas fue desigual, destacándose la soprano Nancy Nicks y muy específicamente James Morris.

Décimo concierto.

Con este concierto se despidió el maestro Guadagno de su público de la Orquesta Filarmónica, aunque volverá a Chile dentro de algunas semanas para dirigir las óperas de la Temporada Lírica, después de cumplir compromisos en Estados Unidos e Inglaterra.

El programa que dirigió frente a la Filarmónica Municipal estuvo integrado por: *Pizetti: Tres Preludios Sinfónicos; Maturana: Cinco Móviles para Orquesta de Cuerdas; Khachaturian: Concierto para cello y orquesta*, solista: Jorge Román; *Wagner: Preludio y Muerte de Isolda*, y "*Dich Teure Halle*" de *Tannhauser*, solista: Nancy Nicks y *Obertura de "Tannhauser"*.

Guadagno demostró su enorme oficio en los Tres Preludios de Pizetti, trozos bien instrumentados pero de interés relativo. Los Cinco Móviles de Eduardo Maturana reve-

laron claramente la escasa familiaridad de la orquesta con esta finísima e inquieta partitura. Jorge Román, en la parte solista del Concierto de Khachaturian, tocó con perfecta técnica y profunda comprensión de la partitura.

El Preludio de Tristán adoleció de profundidad y dramatismo y tampoco la soprano Nancy Nicks supo crear el clima adecuado a la Muerte de Isolda. Tanto ella como el director, no obstante, se resarcieron en "*Tannhauser*", creando el clima adecuado y actuando con aplomo.

Décimoprimero concierto.

Victor Tevah, director chileno que actualmente es titular de la Orquesta de los "Festivales Casals" de Puerto Rico, fue invitado por la Corporación Cultural de Santiago para dirigir a la Filarmónica Municipal en dos conciertos. En su primera actuación, Tevah dirigió el *Concierto No 2 para piano y orquesta de Chopin*, en el que actuó como solista el pianista polaco, Witold Malcuzyński. El programa incluyó, además: *Vaughan Williams: Fantasia y Tema "Tallis"* y *Franck: Sinfonía en Re menor*.

La Fantasia de Vaughan Williams inició el programa. "Victor Tevah logró de este inspirado trozo —dice F. Heinlein— lleno de alusiones modales, una versión de extraordinaria luminosidad interior. Bajo su sensitiva batuta, el conjunto de cuerdas desarrolló un sonido eficaz y opulento, destacándose los solos de viola (Enrique López) y violín (Pedro DAndurain). También la Sinfonía de César Franck recibió una interpretación que tradujo el constante empeño de Tevah por la sonoridad más adecuada... Resultados bastante débiles obtuvo la agrupación municipal en el opaco acompañamiento del Concierto en Fa menor, para piano y orquesta, de Chopin. El solista, Witold Malcuzyński, tuvo algunos buenos instantes, aunque a menudo disminuyera su control, peripecias que el director sorteó con disciplina profesional verdaderamente admirable".

Décimosegundo concierto.

El último concierto del director chileno Victor Tevah frente a la Filarmónica Municipal, contó con la colaboración del gran violinista italiano, Salvatore Accardo, quien interpretó el *Concierto para Violín y Orquesta, Op. 77 de Brahms*. El programa incluyó, además: *Mozart: Sinfonía No 41, Júpiter; Ravel: Ma Mère L'Oye* y *Rimsky-Korsakow: Suite Zum Marchen von dem Zarem Saltan*.

"Las extraordinarias dotes de Tévah pudieron apreciarse —escribe F. Heinlein, al referirse a las obras de Mozart y Ravel— ante una orquesta que parecía superarse frente a las exigencias del magnífico maestro...".

Décimotercer concierto.

Dirigió este concierto el maestro Stanislaw Wislocki, uno de los directores de la Orquesta Sinfónica de la Filarmónica de Varsovia y en el *Concierto Nº 1 para piano y orquesta de Chopin* actuó la pianista argentina Martha Argerich, artista que obtuvo el Primer Premio en el último Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin", realizado en Polonia. El programa incluyó, además: *Beethoven: Obertura Coroliano* y *Tschaikowsky: Cuarta Sinfonía*.

"El concierto ofrecido por el famoso director polaco puede ser considerado como el mejor que ha realizado la Filarmónica durante la Temporada Oficial de este año, —escribe Nino Colli, en "La Última Hora"—. La precisión, afinación, claridad en los planos y ductilidad que demostró esta orquesta a lo largo del programa, nos inducen a pensar hasta qué punto es capaz de superarse la Filarmónica, cuando una gran batuta la dirige... Demás está decir que si Wislocki nos deparó un buen Beethoven, la cumbre de este concierto, en lo que respecta a la parte orquestal, fue alcanzada en la Sinfonía Nº 4, Op. 36 de Tschaikowsky, obra entregada en una magistral versión. La pianista argentina Martha Argerich abordó su parte con un dominio mecánico y un brillo deslumbrante, mostrando en todo momento una sensibilidad rica y versátil, poética y briosa, y una fuerte personalidad en la asimilación del estilo chopiniano. Stanislaw Wislocki secundó estrechamente a la solista...".

Décimocuarto y último Concierto de la Temporada.

El maestro Stanislaw Wislocki dirigió, en este concierto de clausura, el *Stabat Mater*

de Rossini, con el Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz, y con la participación de los solistas: Ximena Riveros, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Alfonso González, tenor y Mariano de la Maza, bajo. El programa consultó, también: *Mozart: Rapto del Serrallo* y *Sinfonía Nº 40 en Sol menor*.

"En la obertura "el Rapto del Serrallo" —dice F. Heinlein en su crítica— hubo notable control rítmico y dinámico, destacándose claramente cada hebra importante del tapiz sonoro. Estas mismas cualidades caracterizaron la versión de la Sinfonía Nº 40, cuya trémula hermosura se tradujo tanto en el equilibrio del Andante como en el lúgubre agitación del primer movimiento, el clima sombrío del Minuetto y el fuego tenebroso del Finale... Sentimos que las estupendas dotes de Wislocki se hayan, hasta cierto punto malgastado en una obra tan dispar como el *Stabat Mater*, de Rossini... Se comprende que el director del Coro Filarmónico Municipal, Waldo Aranguiz, haya elegido la obra, ya que lo mejor de ella se concentra en las partes corales. El grupo nombrado tuvo una actuación impecable y —excepto algún desliz menor— también la orquesta se mostró a la altura. Del cuarteto de solistas sobresalieron, especialmente, las voces graves. La mezzo Carmen Luisa Letelier cantó con dulzura, calidez y un aplomo técnico extraordinario que le permitió mantener siempre liviana y bien centrada la emisión, aún a través de las más precarias vicisitudes de saltos y transfiguraciones. El bajo Mariano de la Maza exhibió un material infinitamente noble y pastoso con cualquier registro. También la soprano Ximena Riveros maravilló por notas limpiadas y radiantes, sobre todo en los agudos, casi invariablemente afinados... los medios vocales del tenor Alfonso González fueron inadecuados para vencer airoosamente los formidables escollos de un aria virtuosista matadora...".

BALLET

BALLET NACIONAL CHILENO

El 21 de junio, en el Teatro IEM, el Ballet Nacional Chileno inició la Temporada de Invierno con la presentación de dos coreografías de la artista mexicana Gloria Contreras: "Huapango", con música de Pablo Moncayo y "Alusiones", con música de Anton Webern, obras que se encuentran en el repertorio del conjunto. Se incluyó, tam-

bién, la reposición de "La Mesa Verde", de Kurt Joos, con música de Fritz Cohen, obra que obtuvo el Primer Premio en el concurso del Archivo Internacional de la Danza, en 1932 en París. El Ballet Nacional Chileno conserva cuidadosamente la coreografía y la obra, treinta y siete años después de su creación por Joos, conserva todo su impacto

y vigor. Rob Stuif bailó el papel de la Muerte con madurez y penetración y la interpretación de los demás papeles también fue profunda y sólida.

Estreno de "Catrala Desciende".

El coreógrafo chileno, Patricio Bunster, ofreció en "Catrala Desciende", transfiguración de Catalina de los Ríos y Lisperguer, Catrala para sus íntimos, una semblanza de la encomendera colonial. El coreógrafo usó una grabación de Luciano Berio en la que se mezclan efectos de batería con la alucinante glosolalia de Kathy Berberian. Bailaron "Catrala Desciende": Rosario Hormaeche como Catrala, confirmando su talento y versatilidad extraordinarios en el difícil papel, impecablemente secundada por Rob

Stuif (Caballero), Fernando Cortizo (Esclavo) y Fernando Beltramí (Fraile).

No buscó el coreógrafo en este ballet en el que prevalece un expresionismo suprarreal, una reconstrucción auténtica del personaje o de su época. Más que lo histórico le interesa lo histórico, el íntimo drama humano de la famosa devoradora de hombres. Bunster reviste a la Quintrala de una atmósfera entre sugestiva y decadente, en fiel concordancia con el fondo sonoro utilizado.

El Ballet Nacional Chileno ofrecerá, hasta septiembre inclusive, funciones semanales, y además una temporada escolar, todos los días jueves, con presentaciones que se inician con una charla ilustrada del contenido de la obra que se presenta, y posteriormente, un Foro con participación de los alumnos.

En esta sección sólo comentaremos los estrenos del Ballet Nacional Chileno.

BALLET MUNICIPAL

Continuó la temporada del Ballet Municipal con una versión cuidada de "Experimento Ambiguo" del coreógrafo Norman Dixon y música de Webern; una interesante versión del segundo acto de "Lago de los Cisnes", remontado por la coreógrafa argentina Angela Cañas y los estrenos de "El Corsario" Pas de Deux con coreografía remontada por Angela Cañas y música de Drigo y "Noche Transfigurada" con coreografía de Blanchette Hermansen y música de Schönberg.

Estreno de "El Corsario".

Yolanda Montecino, en "La Segunda", al referirse a este estreno, escribe: "... El bailarín japonés Aichi Akamime supo concertar el ímpetu y actitud algo primitiva de esta muestra del "Pas de Deux" clásico con una seguridad técnica bastante superior a anteriores intervenciones. Preciso y honesto, dio la nota clave de elasticidad y elegancia, de juventud y brío. Rosario Llansol, cumplió con discreción un papel que precisa la bravura de las grandes primeras bailarinas. Impone su personalidad y una cierta disciplina física que le permitieron salir con corrección de una variación bastante simplificada.

"Noche Transfigurada".

El crítico, Cyrano, en "La Última Hora", al referirse a este estreno, escribe: "... la música de Schönberg le quedó grande a esta coreografía... Blanchette Hermansen cita como su texto parte del poema "Coplas" de Gabriela Mistral, pero su coreografía no lo recrea plenamente. Se da, en una forma

y otra, el tema de la incomunicación, pero no se consiguió sugerir en la misma forma aquel del tiempo. Hay algunos efectos plásticos logrados... El simbolismo de la cuerda comunicadora es claro, pero, al mismo tiempo, demasiado obvio...".

En la función del 25 de junio, el Ballet Municipal presentó el estreno del Pas de Deux: "La Viuda Alegre", con música de Lehar y coreografía de Ruth Page y la participación de las estrellas del Ruth Page's Ballet, Patricia Klekovic y Orrin Kayan, especialmente contratados por la Corporación de Cultura.

Estreno de Cascanueces.

Norman Dixon, coreógrafo del Ballet Municipal, presentó "Cascanueces", basado en el cuento de hadas de Hoffman, con música de Tchaikovsky y decorados de Raúl Aliaga. Como solistas invitados actuaron los norteamericanos Patricia Klekovic y Orrin Kayan, del Ruth Page's Ballet de Chicago. Junto a ellos actuaron Rosario Llansol, Greta Aloisia, Haichi Akamine y Jorge Trincheras y todo el elenco del Ballet Municipal.

En "La Segunda", Yolanda Montecino dice sobre este estreno: "... Los resultados vistos en el escenario del Municipal ofrecían varias características determinantes: un descontrapeso básico en la estructura; predominancia de la pantomima sobre lo dancístico propiamente tal; una visión plástica bastante discutible; una ambientación física interesante como planificación; una cierta pobreza en el plano del vocabulario dancístico utilizado; una brillante ejecución del gran adagio de la rosa por los bailarines Patricia Klekovic y Orrin Kayan

y la intervención no del todo bien aprovechada de varios niños de la escuela de ballet del Municipal...".

Estrenos de "Annabell Lee" y "Tangeluz".

El Ballet Municipal puso fin a su Temporada Oficial con dos estrenos. "Annabell Lee", obra basada en el poema de Edgar Allan Poe, con coreografía de George Skibine y música de Sckismar, fue bailada por Greta Aloisia con gran propiedad y por el bailarín Haichi Akamine, muy expresivo, y correcta la participación de los demás bailarines de la emotiva coreografía.

"Tangeluz" de Germán Silva y música de Astor Piazzolla, es un ballet que interpreta las figuras arquetípicas del tango argentino, sus personajes románticos y noctámbulos.

En "La Nación", el crítico Esigual, al referirse a este estreno, escribe: "... El erotismo del tango, su aventura entre la carne y el espíritu, la concurrencia de apetitos e intereses que desata su historia, la de la milonguita y el malandra, todo ese submundo bullente y ambiguo; la violencia, tan contemporánea, desatada en esa competencia de malévolos, que se descarga sobre el ser más débil, que arrastra su aspiración más alta en la mayor derrota, la soledad humana, es la temática del nuevo ballet de Germán Silva. La nota es sorda, el tono, negro... A pesar de algunas reiteraciones, junto a "Gente Nadie", "Tangos" es uno de los más importantes y significativos aportes de Germán Silva a una creación coreográfica no sólo nacional, sino también latinoamericana. Magaly Rivano tuvo una interpretación excelente, de total

entrega al lirismo sensual y dramático del personaje de la "milonguita", junto al cuerpo de bailarines y bailarinas, que crearon una atmósfera vivida y pulsante de "Tangos".

El programa se completó con el II Acto del "Lago de los Cisnes" y el Pas de Deux "Don Quijote", interpretado magistralmente por los bailarines chilenos invitados, Elba Rey y Edgardo Hartley, que se encuentran de vacaciones en Chile y que están radicados en Alemania Federal, donde actúan como solistas del ballet de Wuppertal.

Taller de Las Condes.

El Taller de Las Condes que dirigen Alfonso Unanue y la bailarina Joan Turner se ha destacado en el terreno de la formación de bailarines y la creación de nuevas inquietudes en el campo del ballet experimental. En el Teatro Municipal de Las Condes, este conjunto presentó coreografías de varios artistas jóvenes, entre ellas dos obras de Hilda Riveros: "Dúo" con música de Fernando García, obra que ella misma baila junto a Fernando Beltrami y "Trío" para tres bailarinas, obra moderna de carácter liviano. De Hernán Pérez se presentó "Así, eso es", con música de los Beatles y de Robert Stuij, primera figura del Ballet Nacional, "Dinámica" y "Figura del Crepúsculo". De Joan Turner, se estrenó "Órbita", obra que nada tiene que ver con las órbitas cósmicas sino con aquellas entre los seres humanos. Se trata de un ensayo dancístico en lenguaje moderno, con música de Sergio Ortega que fue ejecutada por el Quinteto Hindemith.

CONCIERTOS Y RECITALES DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Recital de clavecín de Lionel Party.

El destacado clavecinista y pianista Lionel Party ofreció, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, un recital de clavecín con obras de Juan Sebastián Bach, el 17 de junio.

Concierto de Música Antigua.

Al día siguiente, el 18 de junio, actuó el Conjunto de Música Antigua bajo la dirección de Silvia Soublette, en su primera presentación del año. Hubo varios cambios en la nómina de los cantantes e instrumentistas; Bernadette de Saint Luc (soprano), Carmen Luisa Letelier (contralto), Emilio

Rojas (tenor) y Florencia Pierret (positivo), se desempeñaron con la misma soltura que los miembros habituales, mostrándose por entero incorporados al grupo.

La selección de las obras ejecutadas perteneció a los siglos XIII y XIV.

En PEC, el crítico Mileval, escribe: "... El equilibrio sonoro del conjunto resultó prácticamente perfecto. Homogeneidad en las voces y amalgamamiento instrumental lograron crear un ambiente de extraordinario refinamiento. Los cantantes supieron interpretar los diferentes aires con indudable conocimiento y con técnica vocal apropiada. Merecen especial mención las intervenciones solistas de Carmen Luisa Letelier y de Bernadette de Saint Luc. Esta última, con

un timbre de voz como sacado de un cuadro trovaderesco, suscitó el entusiasmo del público. Silvia Soubllette dio realce, con su gran musicalidad, a sus partes solistas...".

Orquesta de Cámara.

In Memoriam, del violinista Enrique Iniesta, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó un programa a base de obras de Hindemith, Albinoni, Hartmann y Mozart, actuando como solistas: Jaime de la Jara, violín y Manuel Díaz, viola.

Se inició el concierto con *Música Fúnebre*, de Hindemith, obra que el solista Manuel Díaz tocó con serena belleza y dignidad, muy bien secundado por el grupo de las cuerdas que Fernando Rosas graduó con gran sensibilidad.

La Sonata en Sol menor de Albinoni tuvo una interpretación espléndida por parte del conjunto y su director. En seguida, la *Música Fúnebre* de Karl Amadeus Hartmann, que data de 1939, tuvo una interpretación adecuada, muy destacada fue la participación del violinista Jaime de la Jara. *Pequeña Música Nocturna*, de Mozart, puso fin al programa.

Concierto del Quinteto Hindemith.

En este concierto, el Quinteto de Vientos Hindemith, actuó con la colaboración de Silvia Soubllette, soprano; Clara Passini, arpa; Ruby Ried, piano; Osvaldo Molina, oboe y corno inglés y Arnaldo Fuentes, cello.

En el programa se ofreció la primera audición de obras de Chou-Wen Chung y Walter Giesekeing, además de partituras de Milhaud y Jolivet.

Recital de Philip Lorenz y Ena Bronstein.

La pianista chilena Ena Bronstein y su esposo norteamericano, Philip Lorenz, se presentaron en el Goethe Institut en un recital a dos pianos organizado por la Universidad Católica, en el que tocaron obras de Debussy, Ralph Shapey, Antonio Tauriello, Beethoven, Chabrier y Brahms.

Ambos artistas interpretaron el programa con brillo, exactitud y gran virtuosismo.

Concierto de la Orquesta de Cámara, Quinteto de Vientos Hindemith y grupo instrumental.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, aumentada en esta ocasión por cuatro bronce y un nutrido número de maderas, todos bajo la dirección del norteamericano Gerald Brown y con la partici-

pación de los solistas Lionel Party, clavecín y Eulogio Dávalos, guitarra, ejecutaron un programa que incluyó: *Wagner: Idilio de Sigfrido*; *Rodrigo: Concierto de Aranjuez*; *Mozart: Sinfonía Nº 29, en La Mayor, K. 201* y *Bach: Concierto en Mi Mayor, para clave y cuerdas*.

Brown, en este programa, reveló ser un director eficaz al que la orquesta respondió admirablemente. Se destacaron las versiones del Concierto de Aranjuez, en el que Eulogio Dávalos ejecutó su parte con sensibilidad y dominio técnico, bien secundado por la orquesta; la Sinfonía Nº 29 de Mozart fue estructurada y matizada con sensibilidad, lográndose una hermosa radiación, y de especial interés fue la interpretación del Concierto en Mi Mayor de Bach, en el que Lionel Party tocó con bella claridad y gran sentido formal, bien secundado por los arcos del conjunto.

Música Veneciana del Renacimiento.

El Conjunto de Instrumentos de Bronce "Giovanni Gabrieli", la soprano Silvia Soubllette y el laudista Oscar Ohlsen, todos bajo la dirección de Luis Gastón Soubllette, presentaron un programa de composiciones del Alto Renacimiento y Barroco incipiente, todas ellas impresas, escritas o ejecutadas en Venecia. El director, con breves explicaciones, introdujo al público en el ambiente musical veneciano del Cincuecento.

"Los bronce logran bien timbrada armonía en cuya vitalidad, por entero renacentista, no faltaron ocasionales crudezas. La cantante estuvo expresiva en los aires suaves, desenvuelta en los briosos. El laudista se destacó en todas sus intervenciones, y el director supo guiar con mano firme los ritmos cambiantes del 1600", —escribe F. Heinlein, en su crítica—.

Recital de Mario Miranda.

El pianista chileno, Mario Miranda, que se encuentra de paso en el país, ofreció un recital en el Salón de Honor de la Universidad Católica, en el que tocó: *Bach: Partita en Si bemol Mayor*; *Mozart: Rondó en Re Mayor, KV 485*; *Beethoven: Sonata en Do menor, Op. 13*; *Debussy: Images, Libro I* y *Schumann: Sonata en Sol menor, Op. 22*.

Recital de Música Checa.

El tenor Hans Stein, la pianista y clavecinista Ruby Ried y el Quinteto Hindemith, colaboraron en un concierto dedicado a la música checa, en el que este grupo de artistas ejecutó obras de: Jiri Antonin Benda, Leopold Kozeluh, Frantisek Becvarovsky, Josef Roessler, Antoine Reicha y Bohuslav Martinu.

Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Católica.

En el Goethe Institut se presentó el Cuarteto Nacional de Cuerdas en un programa que incluyó: *Haydn: Cuarteto, Op. 54, Nº 1*; *Beethoven: Cuarteto, Op. 18, Nº 2* y *Borodin: Cuarteto en Re Mayor*.

Al referirse a este concierto, F. Heinlein destaca que este Cuarteto "ha entrado a su etapa de total madurez". Luego agrega: "En 'La Alondra', Op. 64, Nº 5 de Haydn, Alberto Dourthé y Magdalena Otvös (violines), Abelardo Avendaño (viola) y Eduardo Salgado (cello) pusieron de manifiesto su acrisolada cohesión y entendimiento. El minucioso control de arcos y fraseo nunca obstaculizó la pasión interpretativa, cuya reciedumbre se impuso en forma convincente desde los trinos del comienzo hasta el movimiento perpetuo final.

"Vigor similar pudo apreciarse en la entrega del Op. 18, Nº 6 de Beethoven. La

cooperación briosa, llena de una seguridad sin timideces, inspiraba plena confianza en la solidez de la estructura musical... Del Cuarteto en Re Mayor de Borodin se escuchó una versión eufónica, cuya enorme vitalidad supo remover y conmover los ánimos. El diálogo entre violoncello y violín en el Nocturno resultó especialmente hermoso... Fue, en suma, un concierto magnífico, de gran belleza sonora y un discurso siempre cautivante".

Recital de Eva Graubín y Roberto Bravo.

La violinista soviética Eva Graubín repitió, y con similar éxito, las obras tocadas días antes en la Escuela Moderna de Música, a las que nos referimos en esta misma Crónica. Su esposo, el pianista chileno Roberto Bravo, tuvo a su cargo la segunda parte del programa, en el que tocó *Cuadros de una Exposición de Mussorgsky* en una interpretación de extraordinario vuelo y técnica impecable.

INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

Los conciertos de cámara del Goethe-Institut continuaron con el concierto en homenaje a Enrique Iniasta, recientemente fallecido, el que estuvo a cargo de varios de sus discípulos del Conservatorio Nacional de Música, de la Cátedra de Música de Cámara, que durante varios años dictó el maestro.

Concierto de Carmen Luisa Letelier, Manuel Díaz, Pauline Jenkin y Jaime Escobedo.

El grupo de jóvenes profesionales que actuó en este concierto demostró, en todo momento, su musicalidad, depurada técnica y entrega a la obra artística.

La sonata Nº 2 de Bach para viola y piano, interpretada por Manuel Díaz y Pauline Jenkin, que inició el concierto, fue tocada con seriedad y penetración por ambos artistas.

En seguida, Carmen Luisa Letelier, contralto, acompañada por Pauline Jenkin, cantó cinco canciones de Mahler pertenecientes a la época de juventud del compositor, con excepción de "Liebst du um Schönheit" y "Nicht wiedersehen" que son posteriores. La técnica vocal perfecta en todos sus matices y color, la honda expresión interpretativa y musicalidad insuperable, fueron la tónica de estas canciones tan apropiadas al temperamento dramático de la cantante. Pauline Jenkin acompañó con sensibilidad y esmero.

El destacado clarinetista Jaime Escobedo ofreció impecables versiones de Tres Piezas

para clarinete solo de Strawinsky, de 1919.

Finalizó este hermosísimo concierto con Trío KV 498 para clarinete, viola y piano de Mozart, demostrando perfecta amalgama entre los intérpretes, en una versión brillante y muy musical.

Concierto de órgano de Miguel Letelier.

En la Iglesia de los RR. PP. Carmelitas Descalzos y con el auspicio del Goethe-Institut, el organista Miguel Letelier, en el órgano de la fábrica Walcker & Co., recién refaccionado, ofreció un programa de excepcional interés, ante un público que llenaba el templo.

El programa incluyó: *Francisco Peraza (1564-1598): Medio Registro Alto del Primer Tono*; *J. S. Bach: Pasacaglia y Thema Fugatum en Do menor*; *Max Reger: Preludio y Fuga en Mi menor, Op. 85, Nº 4*; *J. Claude Henry: Ciaccone (1966)*, primera audición en Chile y *Franck: Coral Nº 3 en La menor*.

Sobre este concierto, el crítico Wilfried Krieger, dijo en "El Diario Ilustrado": "... Miguel Letelier es ya un instrumentista maduro; a la posesión de una técnica segura y brillante, une la profunda preparación musical necesaria para registrar cada obra con el colorido requerido...".

Al referirse a las tres obras del programa escuchadas en primera audición en Chile, Reger, Peraza y Henry, el crítico escribe: "El Preludio y Fuga de Max Reger mostró de manera elocuente la curiosa posición es-

tética de este músico que discurre por la senda de un cromatismo sistemático encuadrado en una rigidez contrapuntística muy germana. La hermosa obra así como el Coral Nº 3 de César Franck... obtuvieron soberbias versiones. Muy interesante son las obras de F. Peraza, español del siglo XVI y la Ciacona de Claude Henry, compositor francés contemporáneo. La primera, "Medio registro alto del primer tono", escrita a modo de una fantasía muy libre, sorprende por su rudeza armónica tanto como por su gracia ingenua y despreocupada. El ejecutante logró hermosísimos efectos de color a lo largo de esta caprichosa composición.

"La Ciaconne, de Henry, verdadero catálogo, al parecer, de dificultades técnicas, aunque siempre al servicio de un mensaje musical, está contenida y realizada en un lenguaje del todo contemporáneo; se trata de una obra atonal, pero que recurre a menudo al serialismo para mantener una estructura bien clara. En verdad es un trozo para lucir a un organista si éste es capaz de ir más allá de una corriente ejecución. Rica y variada coloración de registros, contrastes dinámicos y agógicos perfectamente controlados, fueron elementos que Miguel Letelier desplegó para obtener una versión deslumbrante...".

En "El Mercurio", el profesor Eugenio Pereira Salas, al comentar este concierto, escribió: "Velada de auténtica espiritualidad constituyó el recital de órgano ofrecido en la iglesia de los Padres Carmelitas por el compositor y organista Miguel Letelier Valdés. El selecto programa interpretado por el joven y meritorio profesor del Conservatorio Nacional de Música demostró la notable trayectoria de progreso de este artista que siente desde lo hondo la música sacra a cuya restauración y enseñanza consagra sus nobles esfuerzos. El programa acentuó sus magníficas condiciones técnicas para este arte difícil en que se debe luchar, entre nosotros, con las imperfecciones del instrumento mismo. Fue, en realidad, un panorama estético-musical de las épocas relevantes de su cultivo en el pasado y sus realidades actuales...".

Conjunto de Percusión "Rhythmus".

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, en colaboración con Juventudes Musicales, se presentó el conjunto de Percusión "Rhythmus", concierto en el que se escuchó el siguiente programa: *Chávez: Toccata; Rijo: Sexteto y Bartok: Sonata para dos pianos y percusión.*

Recitales de Charlotte Lehmann.

La joven soprano alemana, Charlotte Lehmann, ofreció durante su visita a Chile dos conciertos. El primero en el Goethe Insti-

tut, en el que cantó un hermoso programa que incluyó: *Purcell: Cinco Canciones del Orfeo británico; Schumann: Cinco canciones de María Estuardo, Op. 135; Wolf: Cinco Lieder del Cancionero Italiano; Milhaud: "Rêves", "Maronniers", "Toi", "Confidence", "Le Mistral", "Long Distance" y "Jeunesse" y Debussy: Cinco canciones según Paul Verlaine.* En el segundo recital, en el Teatro IEM, con el auspicio del Instituto de Extensión Musical, cantó canciones de Mahler, Messiaen, Bartok y "*Aus der Kindertube*" de Moussorgsky. En ambos recitales fue acompañada por la pianista Elvira Savi.

Charlotte Lehmann es una artista de extraordinaria musicalidad, de una emisión frágil como un cristal, poseedora de una escuela vocal espléndida y de un temperamento que con similar facilidad pasa del humor a una melancolía que va al fondo de cada "lied". Sus versiones de Purcell, Schumann, Mahler y Bartok fueron muestras de expresión concentrada, de gracia y desgarradora melancolía según el caso.

La cantante ha obtenido diversos premios en París por sus versiones de melodías francesas, pero en las obras de Messiaen, Milhaud y Debussy que le escuchamos, su enfoque y estilo es menos acertado que cuando canta en alemán, donde adquiere dimensiones inesperadas.

Recital del tenor Hanno Blaschke.

El tenor alemán Hanno Blaschke, profesor del Conservatorio Estatal de Música de Munich, en el que dirige un curso de solistas en canto, realiza una gira por Iberoamérica auspiciada por el Goethe Institut.

En el recital ofrecido en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, acompañado por Elvira Savi al piano, el cantante dio a conocer canciones eslavas, en versión original, de Stanislaw Moniuszko, Mieczyslaw Karłowicz, Stanislaw Kazuro y Rachmaninoff y en la segunda parte canciones de Brahms, Wolf y Strauss.

"Frasea impecablemente, sabe ser expresivo, pronuncia con claridad y nunca desafina —escribe F. Heinlein en su crítica—. La voz misma no posee mayor persuasión tímbrica, especialmente en los agudos. Los fuertes tienden a ser estruendosos, adecuados más para un gran teatro de ópera que para la sala del Goethe-Institut, mientras que el pianísimo tiene escasa "portée". Entre estos dos extremos no había mucho término medio... Como de costumbre, la pianista Elvira Savi, fue una acompañante concienzuda y eficaz que obtuvo un señalado éxito individual en "La hilandera" de Moniuszko".

Cuarteto Dornbusch de Francfort.

Este cuarteto creado en 1962 en Francfort, por Paul Hartwein, primer violín;

Alois Niessner, segundo ~~viola~~ Bodo Hersen, viola y Jörg Wiederhold, todos ellos integrantes de la Orquesta Sinfónica de la Radioemisora de Hesse, se presentaron en un único concierto en Santiago en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El programa consultó: *Telemann: Cuarteto en La Mayor; Mozart: Cuarteto en Si bemol Mayor, KV 458; Strawinski: Tres Piezas y Spohr: Cuarteto Nº 3 en Re menor, Op. 74*, primera audición en Chile.

El mayor acierto de este concierto fue la programación de las rara vez escuchadas

Tres Piezas, de Strawinski, escritas en 1914. Los intérpretes tocaron con extraordinaria pericia el "ostinato" ruso, el grotesco estudio sonoro siguiente y el áspero susurro armónico del trozo final.

La obra de Spohr, escuchada en primera audición, no demostró genialidad alguna y es música sin ningún interés. Reflejaba temas de innumerables otros creadores.

La interpretación del juvenil conjunto fue diferenciada, de alta calidad interpretativa y profunda musicalidad.

CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

En la Sala Auditorio de la Biblioteca Nacional continuaron los conciertos gratuitos que, durante la mayor parte del año, auspicia la Biblioteca Nacional.

Música de Cámara de Brahms.

Elvira Savi, piano; Roberto González, violoncello y Jaime Escobedo, clarinete, ofrecieron un concierto con obras de Brahms en el que ejecutaron: *Sonata para clarinete y piano, Op. 120, Nº 2; Sonata para cello y piano, Op. 99, Nº 2 y Trío para clarinete, cello y piano, Op. 114, Nº 5.*

Quinteto de Bronces Chile.

El Quinteto de Bronces Chile, creado a principios de 1968 por miembros de la Orquesta Sinfónica: Miguel Buller y Luis Durán, trompetas; Enrique Pino, trombón; Gilberto Silva, corno y Julio Quinteros, tuba, han madurado como conjunto obteniendo pureza técnica y de afinación y notable afiatamiento.

Este concierto se inició con tres bellos corales de Bach, en arreglos impecables, y los Contrapuntos I y IX del Arte de la Fuga ofrecidos con el virtuosismo requerido. Continuó el concierto con obras de Manuel Scheidt y de los contemporáneos Victor Ewald, Malcom Arnold y Jack End.

Quinteto Hindemith.

El Quinteto Hindemith del Instituto de Extensión Musical, integrado por Guillermo Bravo, flauta; Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete y Emilio Donatucci, fagot, ofreció un concierto con obras de: Valdi, Danzi, Percy Grainger, Paul de Wally y Antoine Reicha.

Recital de Frida Conn.

La pianista Frida Conn actuó en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional en un concierto en el que ejecutó obras de Mozart, Schumann, Beethoven, Scriabin y Chopin.

La intérprete realizó, a través de todo el programa, una labor seria y convincente, demostrando fuerza expresiva y buen dominio técnico.

Música de los siglos xv al xvii.

El Conjunto de Instrumentistas de Bronce "Giovanni Gabrieli", la soprano Bernadette de Saint Luc y el clavecinista Gastón Soubllette, ofrecieron un interesante concierto con obras de Morton y Anónimas del siglo xv, de Maschera, Besard, Gabrieli, Hassler, Sachs, Vulpius y Pretorius, del siglo xvi y de Fasolo, siglo xvii.

MOZARTEUM DE CHILE

Con la presentación del "New York Woodwind Quintet" continuó la temporada de conciertos que este año organizó el Mozarteum de Chile, en el Teatro Municipal.

El Quinteto para Instrumentos de Viento de Nueva York está realizando una gira por Iberoamérica bajo los auspicios del programa cultural de los EE. UU. Desde 1951, este conjunto ocupa un lugar preponderante en el campo de la música de cámara en

su patria, y a través de giras por todo el mundo ha sido elogiado por sus reconocidos méritos. Integran el Quinteto de Vientos de Nueva York: Samuel Baron, flauta; David Glazer, clarinete; Ralph Groelich, corno; Ronald Roseman, oboe y Arthur Weisberg, fagot.

En el único concierto ofrecido en Santiago, el Quinteto de Vientos de Nueva York tocó: *Haydn: Divertimento en Si bemol;*

Piston: *Tres piezas para flauta, clarinete y fagot*; **Schubert:** *Variaciones, Op. 82, Nº 2*, luego dio a conocer *Suite sobre piezas instrumentales del Renacimiento*, de varios compositores; **Français:** *Cuarteto para violonchelo y Hindemith:* *Kleine Kammermusik*.

"La calidad de los cinco instrumentos no es menos distinguida —dice F. Heinlein, en su crítica— que la perfección con que sus dueños los manejan. Cada uno posee cabal dominio de la respiración y todos los recursos digito-labiolinguales. El engranaje no parece ofrecer problemas; corno y flauta se integran en condiciones de igualdad dentro del sonido global. A la pulcritud y limpidez de los polifonistas antiguos de obras renacentistas, impecablemente confeccionado por Ronald Roseman, oboe del conjunto, siguió el ameno Cuarteto para maderas, de Jean Françaix, vertido con vitalidad y una rica gama de color. El brillo de los neoyorkinos puede ser fabuloso, sin que ellos lo busquen mayormente ni abusen de él. Se complacen, más bien, en los tintes finos, el matiz delicado, la dinámica precisa..."

Concierto de Antonio Janigro, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica y el pianista chileno Mario Miranda.

Fernando Rosas, dirigió la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, al ce-

llista Antonio Janigro y Mario Miranda, en: **Albinoni:** *Sonata en Sol Menor*; **Haydn:** *Concierto en Fa Mayor para piano y orquesta*, solista: Mario Miranda; **Bach:** *Suite en Do para cello solo*; **Boccherini:** *Concierto en Si bemol para cello y orquesta* y **Vivaldi:** *Concerto Grosso en Re menor*.

La Orquesta de Cámara ofreció una correctísima versión de la Sonata en Sol menor de Albinoni y acompañó con pulcritud en el Concierto en Fa Mayor de Haydn, pero Mario Miranda dañó el clima del hermoso Largo central por su falta de limpidez aunque los ágiles movimientos extremos se beneficiaron por la flexible pulsación y considerable destreza mecánica del solista.

Antonio Janigro interpretó el Concierto en Si bemol Mayor de Boccherini. Fue altamente satisfactorio —dice F. Heinlein en su crítica— poder comprobar con qué ductilidad Rosas y los arcos supieron amoldarse al solista. Con palpable esmero secundaron todas sus exigencias, anticipando elásticamente cualquier cambio de "tempo" e intención. El discurso musical de Janigro está lleno de fluctuaciones, factor que contribuye a la calidad viviente y conmovedora de su arte. El claro brillo de las cadenzas, el sonido radiante, la pureza de los agudos, el fraseo irreprochable muestran al maestro que es infinitamente más que un mero virtuoso".

CONCIERTOS

Ciclo de obras Barrocas en la Escuela Moderna de Música.

Bajo el auspicio de la Municipalidad de Providencia, se realizó un ciclo de música con obras del Barroco en la Escuela Moderna de Música.

El clavecinista Lionel Party inició su concierto con fragmentos de la Suite Nº 1 de Händel, y de los Ordenes cuarto y sexto, de François Couperin, para llegar —siempre retrocediendo en el tiempo— a danzas de Louis Couperin y Jean Baptiste Besard. La segunda mitad del concierto estuvo dedicada a J. S. Bach. En cada una de estas obras se destacó claramente las notables condiciones del joven clavecinista.

Dentro de este mismo ciclo, la interpretación de *La Ofrenda Musical* de J. S. Bach tuvo una calidad invariablemente alta. Después de una clara y sucinta explicación didáctica con diapositivas, a cargo de Lionel Party, éste, Klara Fries, flauta; Magdalena Otvá, violín y Emilio Donatucci, fagot, ofrecieron la magna creación en forma convincente, haciendo gala de noble fraseo y pleno entendimiento estilístico.

Recital de Roberto Bravo en el Teatro Municipal.

El joven pianista Roberto Bravo que recientemente llegó desde Moscú donde se encontraba becado en el Conservatorio Tchaikowsky, plantel en el que terminó de perfeccionar sus estudios musicales, después de haber realizado estudios con Claudio Arrau en Nueva York y en el Conservatorio de Varsovia, se presentó ante el público chileno en un recital en el Teatro Municipal.

Roberto Bravo ejecutó el siguiente programa: **Chopin:** *Barcarola, Tres Mazurkas, Op. 42, Nº 2 y Nº 4, Op. 63, Nº 3 y Polonesa, Op. 26*; **Schumann:** *Carnaval, Op. 9*; **Moussorgsky:** *Cuadros de una Exposición*.

El crítico F. Heinlein, escribió sobre este concierto: "... Entre los trozos de Chopin, la Polonesa en Do sostenido menor fue plasmada con ductilidad, soltura técnica y la medida justa de "rubato". Tres Mazurkas recibieron el adecuado vaivén rítmico, presentándose con sutil intención cada sorpresa en las armonías. Gracias a un "toucher" finamente matizado, la Barcarola tuvo su atmósfera de "cuadrillo de género"... escuchamos un "Carnaval" lleno de virtuosismo,

nervio y vitalidad, con luces caprichosas que inesperadamente recalcan el perfil individual de la versión. Culminó el concierto en los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky, interpretados de manera cautivante, combinándose la gracia y el cuidado del detalle con un verdadero hábito de grandeza...".

Recital de Witold Malcuzyński en el Teatro Municipal.

El pianista polaco W. Malcuzyński ofreció un único recital en Chile en el que tocó: *Bach: Fantasia Cromática y Fuga; Chopin: Sonata, Op. 58 en Si menor, Polonesa en Mi bemol Menor, Mazurka y Vals; Liszt: Sonetos Nº 123 y 104 de Petrarca y Rapsodia Española.*

Concierto de los Percusionistas de Estrasburgo.

Un único concierto ofrecieron en el Teatro Municipal de Santiago seis jóvenes músicos egresados del Conservatorio de París, agrupación creada en 1961, y famosos intérpretes de obras contemporáneas para instrumentos de percusión. Los instrumentistas ejecutan 140 instrumentos percutivos occidentales y orientales, entre los cuales figuran tam-tams, gongs tailandeses y makubyes japoneses.

En el programa de este concierto figuran las siguientes obras: *Kabelac: Octaba Inventioni; Varese: Ionisation; Amy: Cycles; Serocki: Continuum.*

En su crítica, Federico Heinlein, escribe: "... Seis virtuosos de la batería que forman un equipo de extraordinaria destreza y coordinación. El despliegue de instrumentos, bastante fantástico en sí, es aún realizado por ingeniosos juegos de luces. De su enorme cantidad de elementos los músicos alsacianos extraen efectos, en parte mágicos o deslumbrantes, en parte algo monótonos y cansadores. Las dos composiciones iniciales sin duda se habrían beneficiado acortándolas. La primera tiende a abusar de la repetición de los recursos, mientras que la segunda, al contrario, desasosiega por el excesivo afán de cambiar continuamente de timbre.

"El trozo más antiguo del programa fue "Ionization" de Edgar Varese, página densa, osada y originalísima del año 1931, adaptada para seis ejecutantes con permiso del autor. Particular atractivo irradió el "Continuum", de Kazimierz Serocki, con su fascinante aparato de seis fuentes sonoras, repartidas en lugares extremos del escenario y el foso orquestal tapado. Obra sensitiva, sugerente y misteriosa, cautivó el oído y

fue la prueba más incontestable de la maravillosa sincronización de los visitantes...".

Dúo Cerubito-Dávalos en el Teatro Municipal.

Los guitarristas Eulogio Dávalos y Miguel Angel Cherubito ofrecieron un recital de guitarra en dúo con obras de Bach, Scarlatti, Schubert, Grieg, Bartok, Villa-Lobos, Lasala, Anido, Granados y Falla.

"Los jóvenes concertistas —dice Federico Heinlein en su crítica— se destacan por su belleza sonora no forzada y fluidez del discurso musical. En varias danzas pertenecientes a Suites de Bach, y una Sonata de Doménico Scarlatti, lograron un clima delicioso cuya intimidad sin estridencias era por entero reconfortante a la limpidez acrisolada de la entrega. Otras piezas parecían insuficientemente ensayadas... No puede caber duda respecto de las dotes artísticas del dúo, ni tampoco de la bondad de las transcripciones que interpretan. Eso sí, convendrá que Cherubito y Dávalos pulimenten en extremo todas y cada una de las páginas que escogen, antes de presentarlas al público".

Eva Graubin y Roberto Bravo.

En la Sala René Amengual de la Escuela Moderna de Música, se presentaron la violinista Eva Graubin y el pianista Roberto Bravo.

Sobre este concierto, escribió F. Heinlein: "... La Sonata Nº 1 para violín solo, de Bach... tuvo apasionada expresión, belleza de sonido e intensidad, unidas a gran técnica. En las "Cinco melodías sin palabras", Op. 35 de Prokofief, originales para voz y piano, la pareja de artistas mostró que dos individualidades fuertes pueden formar un equipo perfectamente amalgamado. El Scherzo que Brahms compuso a los 20 años como tiempo de una sonata para Joseph Joachim, junto con Schumann y Dietrich, quienes escribieron los otros movimientos, recibió de parte de ambos músicos una interpretación magnífica, atestiguando la violinista, una vez más, su fogoso temperamento, energía concentrada y aplomo arrebatador.

"Después del intermedio se escuchó a Bravo en calidad de solista. Entre las mazurkas de Chopin (Op. 41, Nºs. 2 y 4, Op. 63, Nº 3), preferimos la caprichosa versión de la última, "Lenda o caboclo" de Villa-Lobos, sedujo por su lánguido vaivén tropical. Las "Visiones fugitivas", Op. 22, de Prokofief, se plasmaron con una imaginación que dio realce al carácter ora ensoñado, ora grotesco de los personalísimos trozos. Números de Schubert y Ginastera, no programados, sirvieron para corroborar la sensibilidad y el virtuosismo del joven pianista".

LA MUSICA EN EL SUR DEL PAIS

Instituto Musical "Bach" de Talca.

El primer concierto de la temporada del Instituto Musical "Bach" de Talca, estuvo a cargo de la pianista española María Luisa Cantos, alumna del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona y ganadora en su patria y otros centros europeos de varios premios, tales como el Premio Extraordinario del Conservatorio de Barcelona en 1960, el primer Premio del Concurso Internacional de Orense, el mismo año, Medalla con Diploma en el Concurso Internacional de Ejecución Musical de Ginebra en 1962, y muchos otros. La Srta. María Luisa Cantos ha actuado, además, como solista, con importantes orquestas en Europa y América, debutando en el Carnegie Hall de Nueva York.

El programa de la Srta. Cantos incluyó las siguientes obras: *Brahms: Dos Caprichos, Op. 76; Liszt: Balada en Si menor; Scriabin: Doce Preludios, Op. 11; Monpou: Scenes d'enfants; Falla: Aragonesa y Andaluza y Granados: Allegro de Concierto.*

La temporada continuó con los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Concepción, bajo la dirección de Wilfried Junge y el Coro Polifónico de Talca, dirigido por Germán Sánchez, con los solistas: Aida Reyes, soprano; José Salgado, tenor; Ramón Pellizzari, bajo.

La Sinfónica de la Universidad de Concepción incluyó en su programa: *Rossini: Obertura de la Urraca Ladrona; Beethoven: Dos Romanzas para violín y orquesta, solista: Hannes Schmeisser y Sinfonía Nº 5.*

El crítico de "La Mañana" de Talca, Héctor Delpino, alabó el desempeño de la Sinfónica de Concepción y al referirse al director, destaca que Junge "se inclina por la esmerada construcción formal, una redacción meticulosamente clara, pero posterga a veces el brillo...".

Por su parte, el Coro Polifónico de Talca, bajo la dirección de su titular, Germán Sánchez, hizo escuchar "a cappella" obras de Ingegneri, Palestrina, Victoria, Bortniansky, Morley, Grau, Letelier y Negro Spirituals, en la primera parte del programa y la *Misa en Sol Mayor* de Schubert, con la Sinfónica de Concepción.

El crítico antes citado, al referirse a este concierto, dice: "...Germán Sánchez es conocedor de su arte, dirige con soltura, dominio de escena, compenetrado en el estilo y pensamiento de cada autor que aborda, logrando lo que desea del conjunto que él ha formado... Wilfried Junge dirigió —la Misa en Sol Mayor de Schubert— con acier-

to y expresividad... Tanto en el Kyrie, Gloria y Credo, el Coro Polifónico de Talca destacó la grandiosidad de estos fragmentos. Nítido, sin vacilaciones, con decisión, con amplitud, el conjunto coral se impuso. Orquesta y Coro se mantuvieron compactos... En el Benedictus, los tres solistas integraron un trío de hermosa estructura...".

Con este concierto, el Coro Polifónico de Talca cumplió diez años de constante labor y superación, gracias al esfuerzo de su director Germán Sánchez.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza, ofreció un concierto "a cappella" con obras de compositores desde el siglo XVI hasta contemporáneos. Se incluyeron obras de Monteverdi, Gastoldi, Costeley, Purcell, Schubert, Telemann, Gallus, Victoria, Juan del Encina, Rodolfo Halffter, Guastavino, Waldo Aránguiz, Rosa Alarco, de Perú y Negro Spirituals.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado realiza su primera gira por el país después de su viaje a Estados Unidos, país en el que representó a Chile en el Philharmonic Hall del Lincoln Center de Nueva York, durante el Segundo Festival Mundial de Coros Universitarios.

Segundo Concierto de la Orquesta Filarmónica de Temuco.

Se inició este concierto con el *Cuarteto en Do Mayor* de Johann Christian Bach, ejecutado por el Cuarteto Filarmónico que integran: Erwin Schaale, Ewald Woerner, Arturo Meisner y Herbert Huke y continuó con el *Trio, Op. 9, Nº 3 en Do menor* de Beethoven. La Orquesta Filarmónica, dirigida por Hernán Barria, tocó: *Concierto en La menor para dos flautas dulces, orquesta de arcos y continuo*, solistas: Anne Sauerlander y Waltraud Oberwoerder y *Mozart: Serenata Vienesa Nº 3 en Do Mayor*.

Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción.

Este conjunto que dirige Wilfred Junge, después de realizar una gira de divulgación que abarcó desde Talca a Puerto Montt, ofreciendo conciertos en Puerto Montt, Valdivia, Linares, Molina y Talca, inició su temporada oficial de conciertos el 4 de julio. En la Temporada 1969, la Orquesta de Cámara fue dirigida por Simón Blech, y los directores chilenos David Serendero, Juan Pablo Izquierdo, Fernando Rosas, Agustín Cullell, Eduardo Moubarak y Wilfred Junge. Dirigirán también, durante es-

ta temporada, los directores invitados Stempel, de Estados Unidos y Hoffmann, de Alemania. Entre los solistas invitados actua-

ron el violinista Pedro D'Andurain, el pianista Sergio Parra, Erik Hoffmann y Jorge Román, cellista.

NOTICIAS

Claudio Spies gana galardón en EE. UU.

La Academia Norteamericana de Artes y Letras y el Instituto Nacional de Artes y Letras de los Estados Unidos premió con los más altos honores a Claudio Spies, compositor y director chileno, por su revelante labor en el campo de la música.

Samuel Claro ofreció conferencias en Venezuela y Perú.

El investigador Samuel Claro, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, realizó una gira por Venezuela y Perú, países en los que dictó conferencias sobre música colonial de hispanoamérica, música chilena culta y folklórica.

El profesor Claro fue invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela y la Universidad de San Marcos de Lima. La investigación que Samuel Claro está realizando sobre la música en el período Virreynal ha despertado gran interés en círculos americanos porque han sido escasos los investigadores que han estudiado el extraordinario fenómeno cultural y musical de los siglos XVI al XVIII en este continente. El principal objetivo de esta gira es estimular a los jóvenes investigadores en esta área de la música, principalmente en países como Perú y Venezuela donde existió un intenso movimiento musical en estos siglos.

Concurso de Afiches para la Orquesta Sinfónica de Chile.

En el Concurso Nacional auspiciado por el Instituto de Extensión Musical para la selección de afiches para la Orquesta Sinfónica de Chile, el primer premio lo obtuvo, René Leal de Rancagua y el segundo y tercero, respectivamente, Jaime Navarro y Edmundo Cifuentes.

El Conservatorio Regional de Música de Arica pide apoyo para crear una Orquesta Sinfónica.

El Conservatorio Regional de Música de Arica, dependiente de la Universidad de Chile, inició sus actividades en 1968 y actualmente cuenta con 110 alumnos a los que se les imparte clases de piano, violín,

violoncello, trompeta, corno y guitarra clásica, además de cursos de teoría, solfeo y armonía. El profesorado ha podido comprobar la evidente vocación artística de los alumnos, razón por la cual se ha elevado a la Junta de Adelanto de Arica un proyecto para la creación de un conjunto orquestal en esa ciudad.

La Universidad de Chile, como base de sus actividades musicales, contrató al Trío Filarmónico Nacional, integrado por Galvarino Mendoza, piano; Hernán Jara, violín y José de Lussi, violoncello. El conjunto ha desarrollado temporadas de Música de Cámara en Arica y Tacna, ciudades desde las cuales los conciertos son transmitidos por cadena nacional a gran parte de las ciudades del Perú.

Esta iniciativa de crear una Orquesta Sinfónica en Arica es un aporte importantísimo a la vida musical de la región. Así como la Universidad del Norte de Antofagasta creó un Cuerpo de Ballet, existiría la posibilidad de que ambas agrupaciones actuaran en conjunto en programas, temporadas y giras por toda la zona norte.

Volvió de Rusia, pianista Roberto Bravo.

Roberto Bravo, que pasó tres años estudiando en el Conservatorio Tchaikowsky de Moscú, regresó a Chile con su esposa soviética, la violinista Eva Graubin. El joven pianista ofrecerá próximamente varios recitales en Santiago y otras ciudades del país. A fines de agosto regresará a Europa para cumplir una serie de compromisos.

Quinteto Hindemith obtiene Premio de la Crítica.

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago hizo entrega, al Quinteto Hindemith, del premio al mejor conjunto chileno correspondiente a 1968, en el concierto con que este conjunto, el 30 de junio, inició la Temporada de Cámara de 1969 en el Teatro IEM.

Escuela Musical Vespertina de la U. de Chile, celebró su décimo aniversario.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile se realizó el acto oficial en homenaje al décimo aniversario de la creación de la Escuela Musical Vespertina, al que asistió la Srta. Decano, Elisa Gayán, profe-

sores y autoridades. Los distintos conjuntos instrumentales y coral, de la Escuela Musical Vespertina, actuaron en un interesante programa.

Eugenio Balukin, maestro ruso de danza, permanecerá seis meses en Chile con el Ballet Nacional Chileno.

El gran bailarín soviético y maestro, Eugenio Balukin, llegó a principios de julio a Chile, contratado por el Ballet Nacional Chileno para impartir instrucciones a maestros y bailarines del conjunto. La bailarina mexicana, Rosa Bracho, formada en Leníngrado, y que se encuentra en el país desde hace algunos meses, continuará su misión junto al maestro soviético.

Centenario de la muerte de doña Isidora Zegers.

Para conmemorar el centenario de la muerte de doña Isidora Zegers (1º de enero de 1803 - 14 de julio de 1869), gran figura artística del siglo XIX y designada como primera Presidente de la Academia del Conservatorio, el 2 de septiembre de 1851 por el Gobierno de Chile, el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, la Biblioteca Nacional y la Asociación Nacional de Compositores, organizaron en la Sala Auditorium de la Biblioteca Nacional, un homenaje a la ilustre dama, en la que el compositor e investigador Jorge Urrutia Blondel dictó una conferencia sobre "La personalidad humana y musical de doña Isidora Zegers". Después de la conferencia, la pianista Elvira Savi ejecutó varias obras para piano de la Sra. Zegers y la soprano Gilda Bottai, acompañada por Elvira Savi, cantó algunas obras de doña Isidora Zegers de Huneeus.

La conferencia del profesor Urrutia Blondel se distinguió por su erudición, cuidadosa investigación histórica y la elegancia de estilo, humor y cariño con que abordó el cuadro de época que es la vida de doña Isidora Zegers y el profundo significado que la noble señora tuvo en la vida musical chilena. Esta conferencia será editada por la *Revista Musical Chilena* en 1970.

Chile gana Diploma de Honor en la Segunda Trienal Internacional de Escenografía y Vestuario de Teatro, en Novi-Sad, Yugoslavia 1969.

El arquitecto, escenógrafo e iluminador del Instituto de Extensión Musical, Bernardo Trumper, viajó a Novi-Sad, Yugoslavia, para representar a todo el movimiento artístico universitario chileno en la Segunda Trienal Internacional de Escenografía y

Vestuario de Teatro. La muestra presentada incluyó fotografías y diseños escenográficos y teatrales de la Universidad de Chile, teatro y ballet; de la Universidad Técnica del Estado, Universidad Católica, Universidad del Norte, Universidad de Concepción y algunos grupos independientes. Por esta presentación Chile obtuvo un Diploma de Honor.

Terminado el Festival, Trumper llevó la muestra a Checoslovaquia. El viaje pudo realizarlo gracias al apoyo del Ministerio de Educación y de Relaciones Exteriores.

En el Festival Yugoslavo se acordó realizar una biennial en Sao Paulo, una Trienal en Checoslovaquia y una Cuatrienal en Yugoslavia.

Aprovechando este viaje a Europa, Bernardo Trumper adquirió en Inglaterra, para el Ballet Nacional Chileno, un tablero de iluminación de control remoto, con ciento veinte controles y que será el cuarto que existe en nuestro continente.

Concurso Latinoamericano de Coros en Tucumán.

Como parte del X Septiembre Musical Tucumano se ha organizado un Concurso Latinoamericano de Coros, auspiciado por el Consejo Provincial de Difusión Cultural, la Dirección de Turismo y Parques Provinciales y el Banco de la Provincia de Tucumán.

En dicho concurso podrán intervenir todas las agrupaciones corales de América Latina con voces mixtas y repertorio "a capella".

Como miembro del Jurado de este Concurso ha sido invitado el compositor chileno, Premio Nacional de Arte 1968, Alfonso Letelier Llona.

Jorge Urrutia Blondel miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

En el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile recibió como nuevo miembro de número al compositor e investigador, Jorge Urrutia Blondel.

El discurso de recepción del nuevo académico estuvo a cargo del compositor Alfonso Letelier Llona, Premio Nacional de Arte 1968. En seguida, el profesor Urrutia pronunció su discurso de incorporación, dedicado a Federico Guzmán, pianista, maestro y compositor chileno del siglo XIX. Urrutia relató lo que se sabe de la vida del inquieto virtuoso viajero: sus comienzos santiaguinos, el impulso que le dio Gottschalk, los éxitos en Francia e Inglaterra, su vuelta a Chile como ídolo de los salones, y las etapas finales en Lima, Río de Janeiro y París. En 1970, la *Revista Musical Chilena*

publicará un estudio amplio y profundo sobre la personalidad de Federico Guzmán y su obra como compositor.

Como culminación de esta velada, la soprano Gilda Bottai y la concertista Elvira Savi hicieron escuchar algunas interesantes obras para canto y para piano de Federico Guzmán.

Algunas opiniones de la prensa alemana sobre las actuaciones del pianista Oscar Gacitúa.

El pianista chileno Oscar Gacitúa, profesor integrante de la Orquesta Sinfónica, realizó una gira de conciertos por Alemania durante los primeros meses de este año. A continuación citamos algunas de las opiniones de la crítica de Magdeburgo, sobre su participación como solista en el Quinto Concierto Sinfónico Municipal, bajo la dirección del maestro Maestro Roland Wanbeck, en el que tocó el Concierto para Piano y Orquesta en Do Mayor KV 467 de Mozart.

En "Musik-Teitschuft am Wochen ende" leemos: "... Gacitúa se manifestó como un músico extraordinariamente fino, que supo conseguir la sonoridad precisa que el estilo de Mozart exige. Junto a toda la gracia y liviandad de su ejecución, dejó escuchar también algunas sonoridades vigorosas y saludables "forte". Sutilidad en los pasajes de virtuosismo y hermosos legatos se presentaron junto a acordes vigorosos. El Concierto en Do Mayor se caracteriza por su relativa impetuosidad y su brillo virtuosístico en la parte solista. Ambas características del Concierto fueron interpretadas magistralmente por el solista..."

"Der neue Weg" afirma: "... El logro más impresionante del Quinto Concierto Sinfónico de la Orquesta Municipal, fue sin lugar a dudas la interpretación del Concierto para piano y orquesta en Do Mayor KV 467 de Mozart por Oscar Gacitúa de Santiago de Chile... La sensibilidad que este artista demostró en la parte solista del Concierto de Mozart fue algo extraordinario; especialmente en el movimiento central, el Andante, consiguió una belleza casi etérea, tanto es así que el Maestro Wanbeck —y se notó especialmente al final de este movimiento— debió esforzarse por refrenar la Orquesta, para no empañar la inspiradísima ejecución del pianista con un fondo orquestal demasiado pesado. Chispeante y transparente, pleno de temperamento y espiritualidad, gracioso y alegre, ciñéndose cabalmente a la esencia de los correspondientes movimientos..."

Por su parte, "Volkstimme de Magdeburg" comenta: "... Este artista, que recibiera su formación musical del famoso virtuoso del piano Claudio Arrau, interpretó

el Concierto en Do Mayor para piano de Mozart con una técnica brillante y un toque blando, lo que permitió realzar en forma transparente la gracia y finura del Roccoco. El movimiento lento de la obra se transformó bajo las manos de este pianista, en algo exquisito, y mostró aquella profunda penetración espiritual que exige una interpretación ideal del estilo mozartiano..."

En "Liberaldemokratische Zeitung", se dice: "Que Mozart pueda ser magistralmente interpretado por un chileno, lo demostró en el Concierto el solista Oscar Gacitúa... En su tournée reciente por el extranjero fue solicitado para actuar entre otros países, en la República Democrática Alemana, y ha dejado entre nosotros, con su interpretación cabalmente clásica del Concierto para piano en Do Mayor KV 467 de Mozart una impresión pocas veces vista... El Concierto de Mozart se desenvolvió en todo su encanto, ya que el pianista está dotado de una eminente y sobresaliente musicalidad..."

El crítico Rudolf Brinck, en "Mittel Deutsche Neveste Nachrichten", escribe: "... Desde el primer movimiento se mostró el virtuoso como un auténtico intérprete de Mozart, y dio la impresión como si se hubiese fusionado con su instrumento. Es un pianista para el cual todo efectismo está desterrado. En la gran Cadencia se reflejó el completo dominio técnico, y en el Andante, uno de los más hermosos de su especie, sorprendió la interpretación lírica, especialmente en el canto del piano, que es acompañado por tan exquisitas coloraciones por la Orquesta... El aplauso final fue cauduroso como pocas veces se vé..."

Eric Salzman ofrece en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales la anticonferencia "Zorros y puercoespines".

Eric Salzman, compositor, musicólogo y crítico musical norteamericano inició su visita a Chile con la llamada anticonferencia "Zorros y puercoespines" en la Facultad de Música y posteriormente en el Museo de Bellas Artes. Salzman combinó música electrónica, concreta, música viva y teatral, en estilos mixtos, con la proyección de películas, algunas de extraordinaria calidad artística, otras de crítica social y algunas de tipo bufón. Sin lugar a dudas las películas tuvieron una calidad muy superior a la de la música del Sr. Salzman la que, nunca tuvo la categoría que las proyecciones requerían. Habríamos preferido verlas con la música original compuesta para ellas.

Trío Francés de Cuerdas.

El famoso trío "A Cordes Français" integrado por Gerard Jarry, Michel Tou y Serge Collot se presentó en Temuco y Valdivia, pero no así en Santiago. Reconocemos

la importancia de la descentralización de la vida cultural del país, pero no podemos dejar de lamentar que una agrupación de cámara de jerarquía internacional no haya sido escuchada en Santiago sino que por un contado grupo de personas invitadas a una audición privada en la Embajada de Francia.

Jornadas Nacionales de Orientación Profesional.

Entre el 22 y el 31 de julio, Estudios Pedagógicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, organizó las *III Jornadas de Estudio* para evaluar lo realizado hasta la fecha en el campo de la Educación Musical, estudiar las necesidades del país y las posibilidades del campo educacional, integrar los estudios de pedagogía musical dentro del proceso de Reforma Universitaria y reglamentar los estudios a distintos niveles que otorgarán el título de Profesor de Estado en Educación Musical.

También se debatió la reorientación en general de los planes de estudio, los sistemas de crédito y la orientación y tutoría a los estudiantes.

Asistieron a las *III Jornadas de Estudio* autoridades de la Facultad, del Ministerio de Educación y de la enseñanza particular. En la asamblea realizada en la Sala de La Reforma, se informó a las autoridades pedagógicas sobre la reestructuración de los estudios de pedagogía a fin de establecer una conexión imprescindible para lograr una educación musical unificada a nivel nacional.

Como proyectos inmediatos para el futuro, se decidió realizar cursos para la formación de educadores musicales para la Escuela de Párvulos y profesores de Educación Básica en Quinta Normal, cursos inter-facultad con el Departamento de Educación y cursos para las Sedes de todo el país a los

alumnos regulares de Educación Musical que en sus ciudades respectivas no pueden tener la formación requerida debido a la carencia de profesores. También se recaló la necesidad de un mayor presupuesto a fin de poder cumplir con las resoluciones tomadas por Pedagogía Musical con el propósito de mejorar el nivel cultural y musical del país.

Samuel Claro habla sobre "La Música Virreinal en el Nuevo Mundo".

El Director del Instituto de Investigaciones Musicales, Samuel Claro, Master of Arts de la Universidad de Columbia, es un destacado especialista en Música Colonial Iberoamericana.

En la conferencia pronunciada en la Sala Valentín Letelier sobre "La Música Virreinal en el Nuevo Mundo", Samuel Claro habló sobre el aporte musical español; las principales cantorías hispanoamericanas, los compositores peninsulares y criollos y la música secular y dramática del Nuevo Mundo. La charla fue ilustrada con diapositivas y grabaciones.

Premio de la Crítica a Hilda Riveros.

La bailarina y coreógrafa Hilda Riveros, destacada figura del Ballet Nacional Chileno, fue agraciada con el "Premio de la Crítica" tanto por su extraordinaria labor en "La Silla Vacía", coreografía de Patricia Bunster como por su revelante participación en "Adán", de Birgit Cullberg; "Capicúa 7/4" de Bunster; "Inmolación" y "Gente Nadie", de Germán Silva y en las obras de Gloria Contreras; "El Pájaro de Fuego" de Denis Carey; y sus actuaciones con el Taller de las Condes y el Ballet de Cámara BALCA.

Hilda Riveros debutó como coreógrafa con "Yo acuso" y "Trio" para el Taller de las Condes y ahora lo hará con "Urania", para el Ballet Nacional Chileno.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Misa Rusa de Penderecki.

El estreno mundial de la primera parte de la Misa Rusa del compositor polaco K. Penderecki tuvo lugar en la Abadía de Maria Laach, cercana a Colonia, bajo la dirección de Henryk Czyz y simultáneamente fue retransmitida por la Westdeutsche Rundfunk de Colonia. La partitura es para solistas, coro mixto y orquesta. El mismo conjunto que la estrenó, ofrecerá una segunda audición el 4 de septiembre en el

Festival de Lucerna. La partitura completa, con la segunda parte que el compositor está terminando, se ejecutará en el Festival de Salzburgo 1970, bajo la dirección de von Karajan.

En Lucerna, Czyz dirigirá, en la Misa Rusa, al coro y orquesta de la Radio de Colonia y a los solistas Stefania Woytowicz, soprano; Krystyna Szczepanska, mezzo-soprano; Kazimiers Pustelak, tenor; Bernard Ladowsz y Stefan Staniew, bajo y bajo profundo, respectivamente.

Operas sobre el cosmos.

La cosmonauta soviética, Valentina Tereshkova, la primera y única mujer que ha volado en el espacio está escribiendo, en colaboración con el poeta A. Sofronov, el libreto de una ópera que se titulará "Alfa y Omega". La música será del compositor Boldyrev. Una segunda ópera inspirada también en el espacio, titulada "Los cosmonautas" está escribiendo el compositor V. Muradeli.

Curso de música electro-acústica en el Conservatorio de París.

Acaba de crearse un nuevo curso en el Conservatorio de París dedicado a los Fundamentos de la música y su aplicación a los medios audiovisuales bajo la dirección de Pierre Schaeffer. El curso se divide en cuatro secciones: 1) *Solfeo experimental*, dedicado al estudio general del material musical; 2) *Fundamentos de la música*, en el que se tratan temas sobre la evolución de la música contemporánea; 3) *Práctica instrumental* y 4) *Música electro-acústica*. Las dos últimas disciplinas se realizan con el "Groupe de Recherche" dirigido por Pierre Schaeffer y los profesores Guy Reibel, Albert Laracine, Francois Bayle y Henri Chiarucci.

Grupo de Cinco compositores catalnaes.

El "Grupo de Cinco Compositores", como se denominan a sí mismos los jóvenes músicos catalanes: Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, J. M. Mestres Quadreny, Joaquim Homs y Josep Soler, han estrenado importantes obras que destacan el creciente movimiento creador de Cataluña. La Orquesta Hilversum de Holanda, bajo la dirección de Van Oterloo, presentó en primera audición mundial el Concierto para violín y Orquesta de Xavier Benguerel, con la violinista Josefina Salvador. De este mismo compositor, en una gira por España y Portugal, Siefried Fink interpretó "Música para tres percussionistas", y también "Klänge der Nacht" de Josep Soler y la Escalonia de Montserrat ofreció en primera audición, "I en el centre de la Glòria" de este compositor.

Del maestro Josep M. Mestres Quadreny, el Conjunto Catalán de Música Contemporánea estrenó "Quadre" y también "Heptafonía" de Joaquim Homs. El conjunto "Diabolus in Musica" ofreció, en primera audición, "Gestos" de Joan Guinjoan, en el Palacio de la Música de Barcelona y en la Caja de Ahorros de Sabadell, es escuchó "Tríptico" de Joan Guinjoan.

Centros de estudio de práctica y análisis de la nueva música en Holanda.

Los institutos de enseñanza musical y formación profesional de instrumentistas de los Conservatorios holandeses, frente al desarrollo de la música nueva y los problemas que la composición contemporánea presenta en los sistemas de notación y técnicas nuevas, se han enfrentado al problema creando grupos especiales de estudio de la música actual. El experimento ha dado valiosos resultados.

En el Conservatorio de Utrecht, bajo la dirección del compositor Jan van Vlijmen, los alumnos ejecutan obras de Anton Webern y hace pocas semanas el estreno en los Países Bajos de la "Serenata para flauta y catorce instrumentos" de Luciano Berio, demostrando hasta qué punto los alumnos han adquirido el dominio adecuado de las nuevas técnicas. Paralelamente a estas "clases prácticas" funcionan centros de estudio cuyos integrantes se especializan en el estudio teórico y análisis de la música contemporánea.

Con el objeto de lograr la integración de la música moderna en el plan general de enseñanza, el profesor Louis Toeboosch, director del Conservatorio de Brabante, en Tilburgo, creó el "Proyecto Compositores", curso en el que se hace una selección de obras contemporáneas, las que son sometidas a un exámen cuidadoso para determinar cuáles obras son adecuadas para el estudio de los grupos instrumentales, de cámara, orquestales y corales. Simultáneamente, los compositores seleccionados son incluidos en las clases teóricas de historia de la música, análisis y, en algunos casos, en los de solfeo. Al final de cada semestre, en los conciertos de práctica, casi todos los alumnos están en condiciones de dedicar un programa completo a obras de dichos compositores.

En el Conservatorio de Brabante se denomina, con justa razón, "Retrato Sonoro" a este tipo de programas. En el curso de pocos años se han dedicado "Retratos Sonoros" a Strawinsky, Messiaen, Hindemith, Bartok, Schönberg, Webern, Britten, Milhaud y Blacher. Es así como el Conservatorio de Brabante, a través del "Proyecto Compositores", ha logrado que los alumnos consideren un hecho normal situar la música contemporánea al mismo nivel que la clásica y romántica. El público que asiste a los "Retratos Sonoros" queda impresionado por la naturalidad con que se interpreta la música moderna y por el impulso espontáneo de los alumnos por atraer el interés del público hacia las nuevas expresiones musicales.

Segundo Curso de Folklore Internacional.

El Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música de México, organizó el Segundo Curso de Folklore Internacional entre el 2 y el 16 de agosto de este año.

Entre los cursos dictados figuraron: "Teoría del Folklore", a cargo del prof. Salvador J. A. Santores; "Técnica de la investigación", por la profesora Carmen Sordo Sodi; "Danza folklórica Internacional", por los profesores Nate y Lila Moore; "El Folklore en la Medicina" por el Dr. Francisco Fernández del Castillo; "Introducción al estudio del Nahuatl", dictado por el prof. Víctor Manuel Castillo; "El Folklore en la Música Culta", por el prof. Blas Galindo; "Folklore Internacional" y "Folklore Latinoamericana-

no", por el prof. Salvador J. A. Santore; "Folklore mexicano. Tamaulipas", dictado por el prof. Juan Franco Loya y un curso de Artesanía Práctica, que estuvo a cargo de la profesora María Antonieta Regañón.

Congreso Internacional de Musicología en Bonn para conmemorar el bicentenario de la muerte de Beethoven.

Con motivo del bicentenario de la muerte de Ludwig van Beethoven en 1970, la *Gesellschaft für Musikforschung* realizará un Congreso Internacional de Musicología e Investigación Musical en Bonn, entre el 7 y 12 de septiembre de 1970.

Los interesados en mayores informaciones pueden dirigirse a: *Gesellschaft für Musikforschung*, 35 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schutz-Allee 35, Deutschland.

IN MEMORIAM

ENRIQUE INIESTA, 1906-1969.

La muerte en Mendoza, el 8 de junio, de Enrique Iniesta, revelante figura de nuestro mundo musical, ha producido hondo pesar en todo el país. Durante veinte años consecutivos realizó en Chile una labor artística que lo llevó a los más altos cargos: Profesor de la Cátedra de Violín del Conservatorio Nacional, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile y después de la Filarmónica Municipal, integrante del Cuarteto Chile y solista invitado de todos los conjuntos del país.

Enrique Iniesta Cano nació en Madrid el 22 de agosto de 1906 e inició sus estudios musicales con el profesor Fernández Bordas en 1911, quien dirigió también su formación como violinista. En 1913 actuó por primera vez como violinista en la Sociedad Amigos de la Música. Terminados sus estudios en el Conservatorio de Madrid, en 1918, obtuvo el Premio Extraordinario Sarasate, la máxima distinción dispensada en España a un violinista.

En 1919 partió a Francia para perfeccionarse con Jacques Thibaud y ampliar sus conocimientos musicales. Al regresar a España, Iniesta es ya un virtuoso de prestigio internacional y en su patria amplía los éxitos alcanzados en el extranjero. Funda el Quinteto Español de Música de Cámara, conjunto con el que recorre España y toda Europa.

A partir de 1948 inicia sus actuaciones en Hispanoamérica; primero en el teatro Colón de Buenos Aires y en el sodre de Montevideo, para luego pasar a Chile donde es contratado por el Instituto de Extensión

Musical de la Universidad de Chile. En 1956 se nacionalizó chileno.

Desde 1967 residía en Mendoza donde continuó su intensiva labor musical como miembro de la Orquesta, y profesor de la Universidad de esa ciudad y concertista, labor que compartía con su esposa, la pianista Giocasta Corma, maestra de varias generaciones de pianista y que con su marido integraba un dúo que se paseó con notable éxito por todo el continente. Con una calidad muy especial de este binomio de artistas fue la formación de una familia de músicos: Javier Ignacio, violinista como su padre, es integrante de la orquesta de Cuyo y profesor de esa universidad y sus dos hermanas, alumnas avanzadas de su madre, formaron con sus padres un núcleo de músicos significativamente unidos por el arte.

JOSE URIBE, 1939-1969.

José Uribe, destacado bailarín chileno, dejó de existir en el fundo Santa Teresa de Colina el 17 de junio.

Este joven bailarín considerado como el más brillante de los últimos tiempos, era un artista de extraordinaria técnica, dramatismo, ductilidad, gracia y virilidad, atributos que lo elevaron a un plano muy destacado en el Ballet Nacional Chileno y en el Ballet Municipal.

Desde muy niño estudió danza en la Academia de Lerka Luksic y en 1950 ingresó al Ballet Nacional, llegando a ser uno de los más cotizados solistas del conjunto. Bailó en "La Mesa Verde" el papel del Acaaparador y tuvo destacadas actuaciones en: "Calauacán" y "Capicúa 7/4", de Bunster; "Adán y Eva" y "Eterno Triángulo", de

Cullberg; "Coppelia", "Hijo Pródigo", "Carmina Burana", "Milagro en la Alameda" y "Alotria" de Uthoff y en "Cascanueces" con el conjunto Municipal.

En 1967 obtuvo, conjuntamente con su esposa, la bailarina María Elena Aranguiz, una beca para perfeccionarse en los Estados Unidos, en la Escuela de Balanchine, otorgada por la Fundación Fulbright.

Algunas semanas atrás, al comprobarse la gravedad del mal que lo aquejaba, José Uribe regresó a Chile. La pérdida de este magnífico artista es irremplazable para la danza nacional.

SALVADOR CANDIANI HERRERA, 1917-1969.

En la mañana de un día gris —viernes 25 de julio de 1969— acompañamos hasta su última morada terrestre, los restos mortales de Salvador Candiani H., eminente médico y notable compositor. Mucha gente, buen número de médicos, sólo dos compositores.

Había partido al amanecer del día anterior, repentinamente y en silente forma, este hombre polifacético en su saber y generoso en la entrega a sus semejantes.

Su filosofía cristiana y su catolicismo impregnado del más profundo sentido ascético, informaban todos los actos de su vida y hacían que su valioso y paciente trabajo en las ciencias y su quehacer artístico, estuvieran constantemente guiados por un gran sentido humanista.

Caminando por el Campo de Paz, acudían a mi memoria desordenadamente —en tropel— recuerdos de nuestras conversaciones; sus obras sonaban a mis oídos y —cosa curiosa— entre ellas emergía, en contraste con la quietud y recogimiento del lugar y momento, el primer tema, pleno de vitalidad y nervio, del Allegro Vivace de su Sinfonía Nº 3, presentado por los violines primeros y oboes.

Nos habíamos encontrado por primera vez no precisamente en el ámbito común de la música, sino en una trinchera política, a la que llegaba yo empujado por ideales emanados del Mensaje y en la que Salvador Candiani ya luchaba.

Muchas personas que le conocieron tuvieron por seguro que había nacido con su cabeza nimbada este extraordinario hombre que a la edad de tres años aprendía a leer y a los seis sorprendía al profesor describiéndole en clase, delante de sus compañeros, la constitución del esqueleto humano y que

a los diez se hacía profundas reflexiones sobre la trascendencia que determinadas conductas ejercían en el alma del niño, lo que revelaba ya su vocación hacia la Psiquiatría.

Sus estudios: Liceo Alemán, Universidad Católica y Universidad de Chile; Profesor, más tarde, en estas dos últimas.

En lo musical, desarrolló el talento con su tía Virginia Herrera, su primera profesora, continuando después en forma autodidacta. Luego hizo tres años de piano con Doña Helena Oehrens, con quien tuvo, además, cuatro clases de armonía y contrapunto. Una sesión con el maestro Javier Rengifo, en la cual aprendió los secretos de la dirección orquestal y unas clases con Domingo Santa Cruz, completan el aporte externo a su formación musical. Todo lo demás fueron condiciones innatas.

En las postrimerías del año 1944, el pueblo y la prensa de la capital aplaudían la aparición de una nueva agrupación musical —la Orquesta Sinfónica Santiago—, cuya existencia, si bien breve en lo temporal —no contó con ayuda oficial—, tuvo significativa trascendencia para el posterior desenvolvimiento musical de nuestro país. La idea de esta orquesta había salido de la cabeza de Candiani; su realización la llevó adelante con la valiosa colaboración de dos amigos y su puesto de trabajo en ella: el podium del director.

De su labor de compositor, debemos destacar en su legado: 3 Sinfonías (Una cuarta quedó sin instrumentar); la impresión sinfónica "Nieve en la lejana Montaña" y su obra maestra, el ballet-tragedia "La Noche de San Juan", cuyo argumento también le pertenece y en cuya creación se ve el aporte y aún la lucha entre el psiquiatra y el músico que se expresan a través de la misma pluma. "Nuco y Tralana", ópera basada en un tema de amores indios; 5 Sonatas para piano; "Siete piezas fáciles" para el mismo instrumento; varias obras para órgano, voz y órgano y "Cuentos para Niños". No concluida queda una Misa Solemne y una nueva ópera.

Cuando la bruma del tiempo comienza ya a desdibujar su silueta, pienso que una vez más, la miopía humana no permitió el aprovechamiento integral de las ricas posibilidades de un ser altamente dotado que vino a este mundo a darse por entero a la Humanidad, por medio de la Ciencia y el Arte.

Talagante, agosto/1969.

DARWIN VARGAS WALLIS.