



Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCENICAS
DEPARTAMENTO DE MUSICA

UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
DR. LUIS MERINO

SUB-DIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE

JEFE REVISTA MUSICAL CHILENA:
MAGDALENA VICUÑA

CONSEJO EDITORIAL:
ENRIQUE RIVERA
CIRILO VILA

AÑO XXVII Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1973 N^{os.} 123-124

S U M A R I O

NUMERO DEDICADO A LA ORGANOGRAFIA VERNACULA

MARIA ESTER GREBE: El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico . . .	3
(Diseños de: Francisco Alvarez)	
GEORGE LIST: El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas .	43
(Copia transcripción: Efraín Capdevila)	
LUIS MERINO: Fluír y Refluír de la poesía de Neruda en la Música Chilena.	
(Homenaje a Pablo Neruda)	55
COLABORAN EN ESTE NUMERO	63
CRONICA:	

xxxii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	65
"Carmina Burana" en homenaje a Ernst Uthoff	66
Música y Ballet en el Teatro Municipal	67
Instituto de Música de la Universidad Católica	69
Instituto Chileno-Alemán de Cultura	74
Biblioteca Nacional	77
Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile	77
Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay . . .	79
Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea	80
Haciendo música con un computador, por José Vicente Asuar	81
El Departamento del Pequeño Derecho de Autor, acoge conceptos del compositor Juan Amenábar	83
Obras de Juan Amenábar en la Semana de Música Electrónica organizada por el Grupo "ALEA" de Madrid	85
Discos	86
In Memoriam	87

*El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico **

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

Si deseamos apreciar las formas y significados de las expresiones artísticas y musicales aborígenes de la cultura mapuche, debemos intentar, mediante un estudio antropológico previo, la comprensión integral de su pensamiento mágico y onírico; de su cosmovisión preñada de contenidos telúricos y míticos, proyectados dialécticamente en estructuras dualistas antitéticas; de sus *objetos-símbolos* que condensan y sintetizan el trasfondo cultural profundo. Estos últimos son reveladores, reales y multivalentes. Son capaces de articular e integrar en un todo realidades heterogéneas; y explicarnos hechos aparentemente paradójicos o contradictorios. En ellos residen, a menudo, las claves para comprender un lenguaje hermético.

Uno de estos objetos-símbolos es el *kultrún*, pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche y, asimismo, a la *machi*¹ y sus poderes. Es el timbal chamánico, uno de los instrumentos musicales aborígenes chilenos de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales².

Diversos autores han contribuido al estudio preliminar de este instrumento. Distinguimos entre ellos los concisos aportes consistentes en descripciones organológicas breves y/o datos sobre su función, de Guevara (1908:248-253, 1913:263-266), Joseph (1931:237-238), Pereira Salas (1941:2-3), Allende (1941:919), Mazzini (1943:408-409), Cooper (1946:751), Orrego Salas (1966:55) y Aretz (1970:79-80)³. No obstante, los trabajos de mayor relevancia son los del chileno Isamitt, el sueco Izikowitz y el argentino Vega. El primero de ellos ha elaborado una serie de trabajos sobre la música e instrumentos musicales mapuches, sin olvidar la inclusión de notaciones de esquemas rítmicos del *kultrún* (1934:8-9; 1935:9-12; 1949:

* Dedico este artículo a mis amigos mapuches, músicos y artesanos, cuya cálida amistad y colaboración estimularon la realización de este trabajo. En forma muy especial, lo dedico a las *machis* de quienes he recibido sabios y valiosos testimonios orales relacionados con su arcaico instrumento musical: el *kultrún*.

¹ La *machi* es una líder ceremonial de la cultura mapuche, que desempeña cinco funciones destacadas: agente de salud, portadora y oficiante de las creencias míticas, poetisa, música y adivina. La caracterizan su capacidad para autoinducirse el estado de trance y su identificación con determinados objetos-símbolos.

² Los aspectos simbólicos y contextuales del *kultrún* serán expuestos en la sección 5 de los resultados del presente trabajo.

³ Se excluyen de esta lista los autores o estudios que meramente nombran el instrumento.

104-106); y de informaciones sobre aquellos conjuntos instrumentales en los cuales participa este instrumento (1937:57, 61-65; 1938:307-309). Por su parte, Izikowitz (1935:174-176) abre una perspectiva intercultural al agrupar el *kultrún* junto a diversos membranófonos análogos del Chaco, Perú, Paraguay, México y América del Norte. La contribución organológica de Vega (1946:143-146) se destaca, sin lugar a dudas, en primer lugar. Ofrece un trabajo sistemático, breve pero completo, que describe esquemáticamente la clasificación, dispersión, construcción, ejecución, ocasionalidad y ritmos del *kultrún*.

La revisión de esta literatura permite concluir que, en la actualidad, no se cuenta con una monografía especializada sobre el instrumento; ni tampoco con trabajos sistemáticos sobre los instrumentos vernáculos de Chile.

El presente trabajo corresponde a un estudio etnomusicológico integral del *kultrún*. Por tanto, es nuestro propósito enfocar los diversos aspectos musicales y extramusicales del instrumento, con el fin de establecer sus proyecciones en la vida, pensamiento mítico, actividad ritual y cosmovisión de aquellas comunidades mapuches aún ligadas a las prácticas chamánicas; y, al mismo tiempo, comprender su función en el proceso dinámico de cambio e integración cultural por el cual ellas atraviesan en el presente. No se ha pretendido aquí enfocar aspectos diacrónicos del instrumento, vale decir, su evolución histórica y sus correspondientes procesos de aculturación sino abarcar, más bien, sus aspectos sincrónicos de acuerdo a una perspectiva actual y vigente. Creemos que un conocimiento exhaustivo y profundo de este instrumento favorecerá la comprensión de la configuración total de la música mapuche en relación a su contexto sociocultural del cual es parte inseparable. Desde un punto de vista teórico, facilitará, al mismo tiempo, el desarrollo de un verdadero diseño etnomusicológico que englobará sintéticamente enfoques etnográficos, etnológicos, organológicos y musicales.

II. MATERIALES Y MÉTODOS.

El presente estudio es producto de un trabajo de terreno realizado en nueve reducciones mapuches de la provincia de Cautín —Cunco Chico, Zanja, Pitracó, Pichi Quepe, Puente Largo, Trumpulo Chico, Truf-Truf, Botrolwe y Tromén—, durante un período de seis años a partir de fines de 1967. Su desarrollo fue paralelo a un estudio etnomusicológico sobre música mapuche; y otros dos proyectos antropológicos destinados, respectivamente, al estudio de la cosmovisión y medicina aborígen mapuche⁴.

Durante su transcurso, se estableció contacto con quince *machis*, ya sea residentes o con relaciones laborales en las reducciones antedichas. Un *rappor*

⁴ Dichos proyectos antropológicos se realizaron inicialmente bajo el auspicio del Centro de Investigaciones en Salud Mental de la Facultad de Medicina, U. de Chile; y posteriormente como parte del programa de investigación del Curso de Antropología Cultural, Sección Ramos Humanísticos de la Escuela de Medicina. El presente diseño sobre el *kultrún* mapuche fue presentado a *Revista Musical Chilena* en julio de 1970.

afianzado y mantenido en el transcurso del período inicial de terreno facilitó la obtención de un material auténtico, no distorsionado y homogéneo. Este se estableció no solamente con las *machis* sino también con sus grupos familiares, vecinos, amigos y, además con artesanos constructores del instrumento. Sin aquel *rapport* previo, habría sido muy difícil conseguir información objetiva sobre materias de difícil acceso por su carácter secreto, como son los significados, funciones rituales y contextos míticos del *kultrún*. Sin él no habría sido posible efectuar una observación directa del montaje ceremonial del *kultrún* con sus peculiares símbolos y episodios mágicos.

Orientados en todo momento por una ordenación metodológica inductiva y un propósito etnográfico-musical, se utilizaron algunas técnicas básicas que desglosamos a continuación:

1. Observación participante de la ceremonia de montaje del *kultrún* y de la reparación del mismo; de rituales diversos en los cuales la *machi* y su instrumento desempeñan un rol activo; y de un caso particular de ruptura de la membrana del *kultrún* en plena actividad ritual, hecho de dramáticas consecuencias en la conducta y estado psicológico de la *machi*.

2. Entrevistas libres y semiestructuradas dirigidas tanto a artesanos constructores del instrumento como a sus intérpretes: las *machis*, sus ayudantes y familiares.

3. Controles de la información verbal y musical con el fin de disminuir al máximo su margen de error, por medio de la observación directa y de entrevistas seriadas; por medio de su registro literal manuscrito y magnetofónico, lográndose también, a través de este último procedimiento, un fecundo archivo sonoro de trozos que incluyen la participación del *kultrún*.

4. Controles de la evidencia visual por medio de la utilización del registro fotográfico y dibujos de terreno. Se fotografió en color y en blanco y negro diversos ejemplares de *kultrún*, sus instrumentos acompañantes, las etapas de su construcción y escenas habituales de su ejecución en su medio natural. Como complemento o sustituto de la fotografía, se recurrió a la recolección de dibujos del instrumento y su decoración, elaborados tanto por adultos y niños mapuches familiares de *machis* como por la investigadora siguiendo las instrucciones de estos últimos.

En el transcurso del procesamiento de los datos etnomusicológicos de terreno ha primado, en todo momento, un criterio sintético. Se ha procedido a ordenar y clasificar el material según una pauta con categorías preestablecidas, eliminándose los detalles irrelevantes, no significativos o excepcionales, sin perder de vista como puntos de referencia básicos los objetivos del presente trabajo.

III. RESULTADOS.

Nuestros resultados serán expuestos en cinco partes principales:

1. Generalidades.
2. Morfología.

3. Ejecución.
4. La Música.
5. Connotaciones Extramusicales.

Cada una de estas partes ha sido dividida, de acuerdo a categorías analíticas básicas, en niveles más específicos que se desglosan de acuerdo al sistema decimal. Ellos permitirán tanto una mayor claridad en la presentación de los resultados como también una mayor coherencia de sus aspectos descriptivos.

1. GENERALIDADES.

1.1. *Area de Difusión y Vigencia.*

El área de difusión del *kultrún* abarca cuatro provincias del sur de Chile —Bío-Bío, Malleco, Cautín y Valdivia— con una zona de mayor concentración en Cautín. Al extenderse su uso a la provincia de Neuquén, Argentina, su dispersión geográfica alcanza un ámbito supranacional e intercultural.

Su grado de vigencia está unido inseparablemente a las prácticas chamánicas de la *machi*, por ser quien practica la medicina empírico-mágica aborígen y preside las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche. Al ser la *machi* la única poseedora y cultora de este instrumento musical, su vigencia depende del grado de permanencia o extinción de esta agente de salud y comunicación ritual. Por lo tanto, el *kultrún* posee mayor vigencia en aquellas reducciones en las cuales existen una o más *machis* activas. Las visitas terapéuticas de éstas a las reducciones vecinas y aún lejanas, sirven para acrecentar el radio de acción del instrumento y reactualizar su valor cultural en aquellas zonas sujetas a un marcado proceso de aculturación. Cabe señalar que el *kultrún* no está destinado a las zonas urbanas sino a las rurales, puesto que las *machis* consideran la ciudad o pueblo como lugar vedado para las prácticas chamánicas, las cuales deben servir exclusivamente a las comunidades mapuches campesinas.

El uso del *kultrún* no está determinado o regulado por un ciclo temporal fijo o calendario ritual, puesto que las ceremonias en que participa dependen de circunstancias fortuitas, tales como enfermedad, salud o muerte, condiciones atmosféricas o sueños. No obstante, las ceremonias rituales mayores de fertilidad e iniciación —*ngillatún* y *ngeikurrewén*— suelen pertenecer a un ciclo estacional, celebrándose preferentemente en primavera u otoño.

1.2. *Clasificación.*

De acuerdo al sistema clasificatorio decimal de instrumentos musicales propuesto por E. M. von Hornbostel y C. Sachs (1914) —el cual se basa principalmente en la naturaleza del cuerpo vibratorio, modalidades y detalles de

ejecución musical y morfología—, el *kultrún* mapuche presenta un doble aspecto que incide en una clasificación mixta. En efecto, según la acción particular del ejecutante, este instrumento funciona alternativa o simultáneamente como membranófono y como idiófono; en otras palabras, como timbal-sonaja, llevando por lo tanto el número 212.11 dentro de la clave del sistema decimal antedicho (Grebe, 1971:32).

Es timbal por ser un membranófono de golpe directo, en forma de vasija cónica de boca ancha con parche simple, ejecutado individualmente con baqueta (211.11). Es sonaja por ser un idiófono de golpe indirecto, sacudido, formado por una vasija cuyas paredes interiores son golpeadas por pequeños objetos duros contenidos en su interior (112.13). En la práctica, es membranófono cuando se golpea con baqueta sin agitarlo. Sin embargo, si se ejecuta sacudiéndolo y golpeándolo a la vez, se convierte en timbal-sonaja. Ocasionalmente, puede sacudirse sin usar la baqueta, funcionando, en este caso, como idiófono sacudido o sonaja.

Si aplicamos el esquema clasificatorio de Andrée Schaeffner (1936:371-377), el *kultrún* corresponde a un cuerpo sólido susceptible de tensión, con membrana simple extendida sobre una vasija hueca de madera, la cual es puesta en vibración por medio de la percusión directa y/o indirecta.

La variedad denominada *kakel-kultrún* es mencionada por Joseph (1931: 238), Izikowitz (1935: 175), Pereira-Salas (1941: 2), Vega (1946: 143) y Aretz (1970: 80). Los dos primeros autores lo describen como un tambor grande de doble parche manufacturado con un tronco perforado. En su ejecución musical, se utilizan los dos parches tensos colocados en los extremos del tronco. Algunos ejemplares de esta variedad de *kultrún* se conservan en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, Chile. Ellos comprueban la existencia real de este instrumento y su forma semejante a la del bombo folklórico. Actualmente, parece haber perdido su vigencia, por lo menos en la provincia de Cautín en la cual no lo hemos encontrado en el transcurso de nuestro trabajo de terreno.

Mayor vigencia posee la variedad denominada *pichi-kultrún* (*kultrún* pequeño), de igual forma pero de menor tamaño que el *kultrún* de *machi*. Es un timbal de juguete destinado, por lo general, a los niños; o bien, hoy día, al comercio turístico.

2. MORFOLOGÍA.

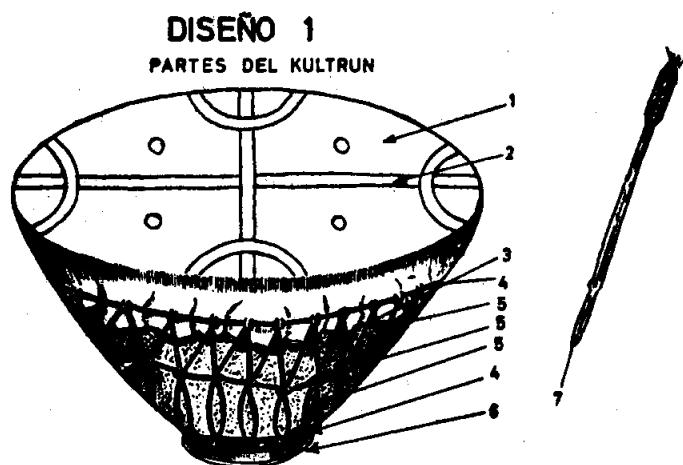
2.1. Nomenclatura Vernácula.

El timbal chamánico mapuche recibe actualmente dos nombres tradicionales. Uno, común y vigente en todo el área mapuche; y otro, arcaico, utilizado sólo a nivel del lenguaje ritual de la *machi*. Ellos son respectivamente los términos *kultrún* y *kawñ-kurra*.

Según Félix José de Augusta, *kultrún* significa "tambor o caja de que se sirven las *machis* para espantar al *wekufü* y con que acompañan su propio

canto. Por un lado es de madera (que tiene forma de plato) y por el otro de cuero..." (1966: 105). El segundo término *kawiñ-kurra* equivale literalmente a *fiesta de piedras*. Proviene de *kawiñ*, fiesta, y *kurra*, piedra (*ibid.*: 85, 106). El describe metafóricamente la desordenada algarabía de los pequeños objetos interiores del *kultrún* que se entorchocan y golpean bulliciosamente las paredes de la vasija.

Los cultores y artesanos mapuches coinciden en el empleo de una nomenclatura tradicional específica para cada una de las partes del instrumento. Ellas pueden observarse gráficamente en el siguiente diseño ⁵:



1. *trélke-kapëra* = cuero de cabrito.
2. *wirrín-kultrún* = dibujo de la membrana.
3. *mamël-kultrún* = vasija de madera.
4. *korrón-kultrún* = bordón o cordón de cuero torcido.
5. *wedke-kultrún* = trencillas de crin de caballo.
6. *nēwe-kultrún* = asa de cuero.
7. *trëpú-kultrunwe* = baqueta de colihue.

2.2. Construcción.

A continuación, nos referiremos a las diversas etapas de la construcción del *kultrún*, tal como ellas se desglosan de un registro etnográfico y fotográfico realizado en los meses de febrero de los años 1968 y 1969 en las reducciones de Cunco Chico y Zanja ⁶. Dichas etapas son básicamente dos:

⁵ La presente nomenclatura fue proporcionada por la *machi* L. T. en una entrevista con fecha 23-V-70.

⁶ Dicho registro fotográfico, consistente en 36 diapositivas en colores, ha servido de base para el Diseño 2 cuyas 12 figuras representan las etapas principales de la construcción del *kultrún*. A modo de comparación, revítese el minucioso trabajo etnográfico de Merriam (1969: 76-95) en el cual se describe la construcción de un tambor africano.

- 1) Tallado de la vasija de madera, la cual servirá de caja de resonancia.
- 2) Montaje del *kultrún*, la cual se subdivide a su vez en dos subetapas:
a) adquisición y preparación de materiales y b) montaje del instrumento propiamente tal.

Etapas 1): Tallado de la vasija de madera.

El tallado de la vasija de madera es ejecutado, generalmente, por un artesano especializado en la manufactura de utensilios domésticos de madera —tales como platos, vasijas, cucharas, bancos o pisos— e instrumentos musicales del mismo material —tales como la *pifilka*—. Dicho artesano es elegido de acuerdo a su experiencia y eficiencia, debiendo proveer el mismo la madera de laurel extraída ya sea de su propiedad o de tierras vecinas.

Antiguamente, la vasija del *kultrún* se tallaba en madera de canelo (*foiye*), árbol sagrado venerado por los mapuches. Sin embargo, la gradual extinción de este árbol implicó su sustitución por otro árbol de connotaciones similares: el laurel (*triwe*), cuyo grosor de tronco proporcionaba mejor que el delgado canelo el tamaño requerido para el instrumento⁷.

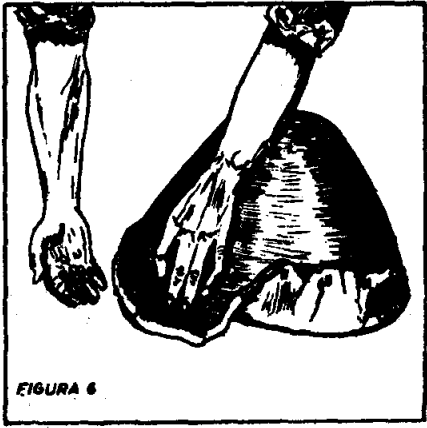
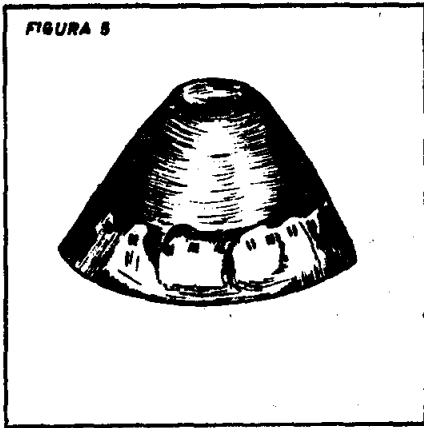
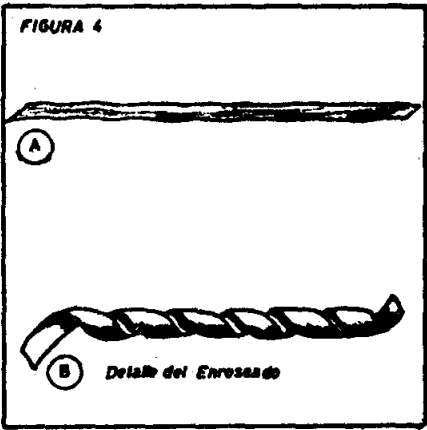
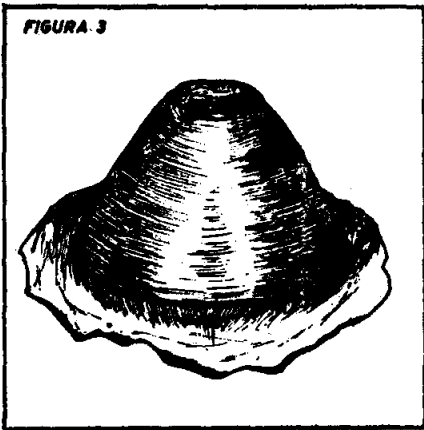
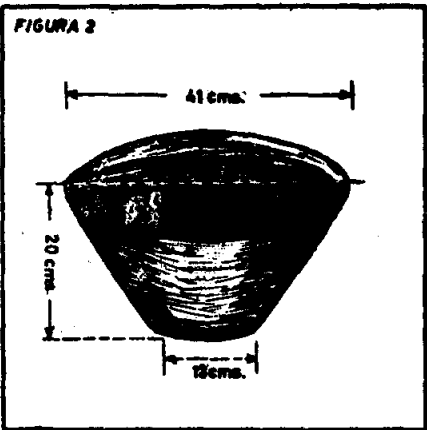
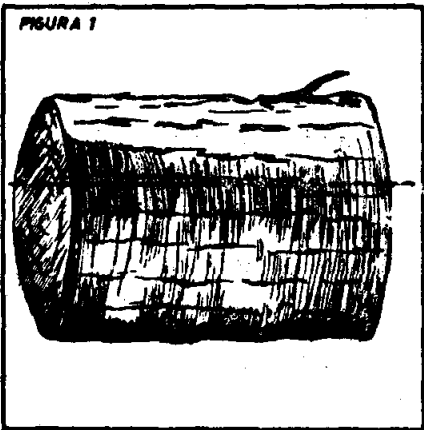
Con el fin de determinar las dimensiones del nuevo instrumento, el artesano que lo armaría posteriormente lleva al *kultrunfe* —artesano tallador de la vasija de madera— la medida del diámetro del *kultrún* de su madre *machi*, para lo cual utiliza un cordel de 43 cms. de largo⁸. Una vez acordados el precio y plazo del trabajo, el artesano tallador procede a cortar un grueso tronco de laurel, el cual debe yacer a la intemperie sobre la tierra durante varios meses.

El tallado se inicia sólo cuando la madera está suficientemente seca y madura, dividiéndose longitudinalmente el tronco (véase Dis. 2, fig. 1). Luego se procede a darle forma a la vasija utilizando para este fin dos herramientas principales: hachuela y cuchillo (véase Dis. 2, fig. 2). Este trabajo procede con ritmo lento y prolijidad artesanal, durante aquellos momentos que las actividades agrícolas o los días lluviosos lo permiten. Una vez concluida la vasija del *kultrún*, ella es transportada a su casa por el artesano que procederá a armarla.

⁷ Al respecto, es interesante señalar que la mayoría de los tambores chamánicos de diversas culturas son contruidos con madera de un árbol sagrado o cósmico. Y, "por el hecho de que la caja de su tambor está sacada de la propia madera del Arbol Cósmico, el chamán, al tañerlo, es proyectado mágicamente cerca de ese Arbol: es proyectado al 'Centro del Mundo', y, por el mismo impulso, puede ascender a los Cielos" (Eliade, 1960: 141).

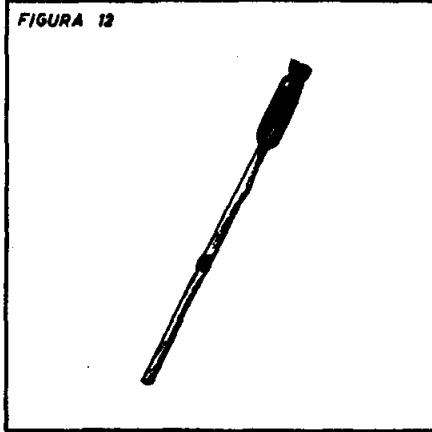
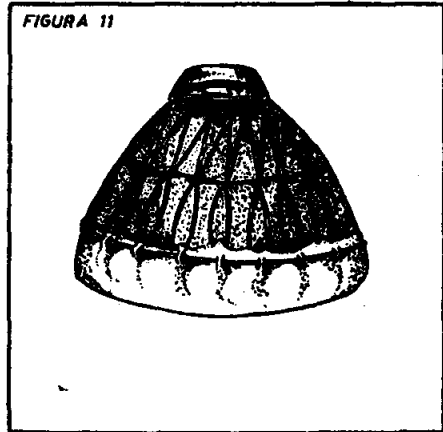
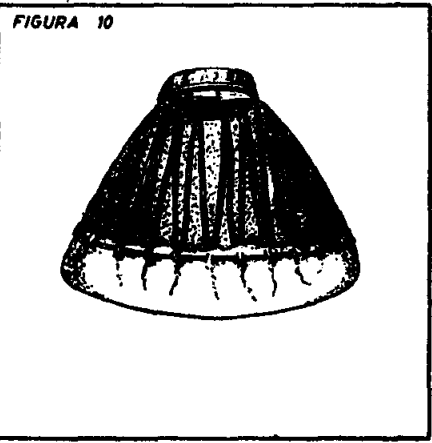
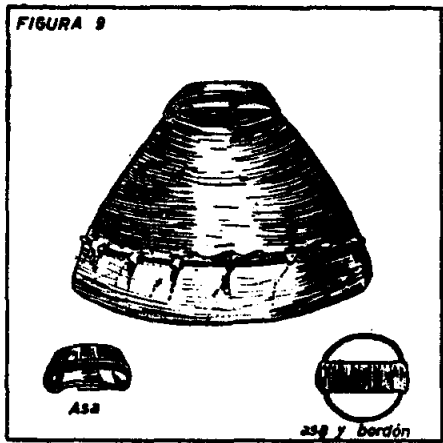
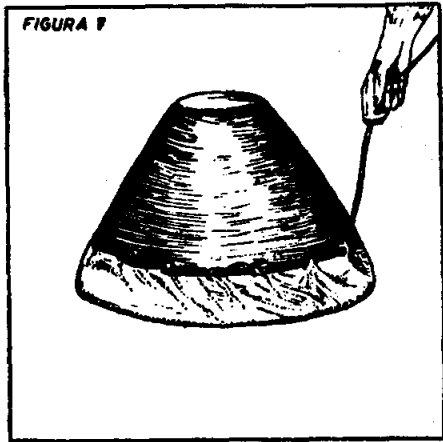
⁸ De este modo, fue posible fijar medidas en forma precisa, obviando la imposibilidad de comunicarlal por escrito puesto que ambos artesanos carecían de escolaridad.

DISEÑO 2



Construcción del Kultrún.

DISEÑO 2 (Continuación)



Etapa 2): *Montaje del kultrún.*

Con el propósito de armar el *kultrún*, el artesano debe adquirir algunos materiales en el comercio del pueblo cercano, cuyo costo es cancelado por la *machi*, dueña del nuevo instrumento. Ellos son los siguientes: un cuero de cabrito, sano y sin curtir; un trozo de correa de cuero grueso; algunos metros de lienza; y ocho bolitas de vidrio (o un número equivalente a cuatro o sus múltiplos).

Otros materiales se conseguirán en el mismo domicilio del artesano o de la *machi*. Ellos incluyen: una cantidad abundante de crin de caballo, obtenido ya sea de los animales propios o de algún vecino con el fin de confeccionar una larga trencilla que servirá de atadura; un trozo de colihue delgado, restos de género de algodón y lanas multicolores, para manufacturar la baqueta; objetos simbólicos diversos que se introducirán en el instrumento, consistentes en monedas de plata blanca, yerbas medicinales, pelajes de animales, plumas de aves, cereales y "tierra mágica" de la Argentina.

El cuero de cabrito se deja remojar en agua fría algunos días hasta que se ablanda, pudiendo pelarse con facilidad. Dicha agua se cambia tantas veces como sea necesario para que el cuero no tome mal olor o se pudra. Una vez pelado, el cuero se jabona y se enjuagua en el estero cercano quedando listo para el montaje del *kultrún* propiamente tal. La preparación del cuero puede durar hasta una semana de acuerdo a la dificultad de la operación y al tiempo disponible del artesano. La trencilla de crin de caballo debe prepararse también anticipadamente. Ella consiste en una sola trenza muy larga, delgada, firme y finamente trenzada.

El montaje del *kultrún* es ejecutado por dos artesanos, ambos hijos de una *machi*, en el patio de la vivienda de esta última, puesto que "el *kultrún* debe armarse en la casa del mapuche que lo toca". La única herramienta que se utiliza en el desarrollo del trabajo es un cuchillo de cocina afilado.

Sobre una mesa se extiende el cuero húmedo de cabrito previamente pelado. La vasija de madera, colocada con su abertura hacia abajo sobre la mesa con el cuero extendido, delimita la medida adecuada para cortar la membrana, la cual debe cubrir completamente dicha abertura y dejar, además, unos 10 cms. sobrantes para cubrir parte de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 3).

Al cortar la membrana, quedan restos de cuero húmedo los cuales se utilizarán para cortar una banda larga, aproximadamente de 2 cms. de ancho. Ella se retuerce con el fin de formar un bordón tenso, procediéndose como sigue: Dos artesanos efectúan el torcimiento del cuero, sujetándolo por ambos extremos. Mediante esta acción se estruja el agua que aún permanece en el cuero y se aumenta la tensión y firmeza del bordón. Este no debe quedar muy grueso ni muy delgado, prefiriéndose un grosor de 1.5 o 2 cms. Una vez torcido, se seca con un paño frotándolo fuertemente. Se estira al sol atado a la baranda de una carreta campesina, esperándose unos

15 minutos hasta que pierda su humedad y quede semiseco (véase Dis. 2, fig. 4 A y B).

El cuero previamente estirado se coloca sobre la abertura de la vasija, sujetando y adhiriendo el excedente en la pared exterior superior de la misma, labor realizada con la vasija boca abajo sobre la mesa de trabajo. En el extremo inferior de dicho reborde externo del cuero, se efectúan una serie de pequeñas incisiones agrupadas en pares. La distancia que media entre ambas incisiones correspondientes a cada par es aproximadamente de 2 o 3 cms.; a su vez, cada par se separa del siguiente en 10 cms. de distancia aproximada (véase Dis. 2, fig. 5). Cabe señalar que las medidas aquí indicadas son calculadas "a ojo" por el artesano, quien no se preocupa de su precisión absoluta.

La vasija de madera se cubre con una capa de grasa cruda de cordero, lo cual tiene por objeto prevenir futuras grietas o partiduras en la madera. Se levanta el parche por uno de sus costados, introduciendo dentro de la vasija los objetos simbólicos antes mencionados, a los cuales se suman las bolitas de vidrio adquiridas en el pueblo (véase Dis. 2, fig. 6) ⁹.

El bordón se desprende de la carreta una vez que ha perdido parte de su humedad y, al frotarlo, no destila agua. Se introduce uno de sus extremos a través de cada par de incisiones de la membrana, cuidando de estirar y ordenar sus pliegues en el borde de la misma. El bordón, con sus extremos aún sueltos, queda listo para ser amarrado (véase Dis. 2, fig. 7).

Por un orificio de la membrana suelta, uno de los artesanos llama a la *machi* dueña del nuevo *kultrún* gritando a viva voz hacia el interior de la vasija: "¡*Kēpatungé, kēpatungé machi Rosa!*" (¡Ven, ven machi Rosa!). A continuación, la *machi* "introduce su voz" dentro del *kultrún* exclamando con voz potente: "¡*Akutún, akutún! ¡Ayüwi tañi piuke!*" (¡Aquí estoy, aquí estoy! ¡Contento está mi corazón!) (véase Dis. 2, fig. 8). Según la creencia mapuche, desde ese momento permanecerá para siempre la voz de su dueña dentro del *kultrún*, produciéndose una identificación de la *machi* con su instrumento, el cual simbolizará su propia voz y su propio poder chamánico ¹⁰. Y la calidad sonora del *kultrún* reflejará los atributos personales de su dueña.

Una vez concluido el episodio simbólico de la "introducción de la voz", el instrumento se cierra fuertemente amarrando el bordón previamente introducido por las incisiones del parche, formándose así el primer aro cuyo

⁹ La *machi* R. K. afirma que también en el interior de su *wada* (sonaja de calabaza) se han introducido objetos simbólicos: "maíz, arvejas y semillas de collar".

¹⁰ La validez de esta información es confirmada por una experiencia de terreno relatada al final de este trabajo (véase Apéndice, situación 1). A modo de comparación citamos el caso del chamán altaico quien en una ceremonia ritual procede a ahumar su tambor, "a invocar a los espíritus y a ordenarles que entren en el tambor... y el chamán manipula el tamboril y hace el ademán de atrapar en él al espíritu", cuyo poder necesita (Eliade, 1960: 156).

nudo se afirma con un trozo de cordel o lienza. El bordón sobrante se corta con un cuchillo. Con él se elabora un segundo aro modelado según el perímetro de la base inferior de la vasija. Antes de proceder a anudarlo, se coloca en su diámetro una asa o manilla de cuero doble cuyos extremos se sujetan uno al otro por medio de puntadas. El nudo del aro se afirma con lienza (véase Dis. 2, fig. 9).

Con la trencilla de crin, se procede a efectuar una atadura vertical en zig-zag que une gradualmente los dos aros antedichos. Cada lazada se sujeta de ambos bordones y se estira, dando cada vez mayor tensión a la trencilla y, por lo tanto, a la membrana. Finalmente, estas lazadas cubren el contorno de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 10).

En el segmento medio de las antedichas lazadas, se agrega una nueva atadura horizontal, con la cual se procede a unir con pequeñas vueltas torcidas cada par de trencillas de la atadura vertical (véase Dis. 2, fig. 11). La construcción del *kultrún* ha terminado. Ahora resta dejarlo al sol por un período largo para que se seque totalmente.

Paralelamente, durante el período de tiempo transcurrido en el montaje del *kultrún*, una artesana ha manufacturado la baqueta. Con este objeto, se ha pelado un trozo de colihue de 40 cms. de largo para que quede sin nudos y suave al tacto. En su extremo superior se ha colocado un pequeño relleno de telas de algodón superpuestas. Sobre él se bordan, con hebras de lanas multicolores y aguja, puntadas de cadeneta las cuales se distribuyen en hileras verticales paralelas hasta cubrir la superficie total de dicho relleno. Finalmente, se obtiene una sencilla baqueta consistente en un colihue con cabeza blanda multicolor, percutor inofensivo que no dañará la membrana del *kultrún* (véase Dis. 2, fig. 12).

2.3. Decoración.

“Cuando se hace *ngillatún* o *ngeikurrewén*, lo pintan para que se vea bonito”, nos relata la madre de un *machi* varón refiriéndose al *kultrún* de su hijo. Es común que el diseño del instrumento no se efectúe a continuación del montaje sino posteriormente en la víspera de un ritual importante. El decorador puede ser la misma *machi* o un activo participante de la vida ritual. Sin embargo, el diseño del *kultrún* no es una mera decoración estética carente de significado, cumpliendo tal función ornamental sólo para quien no está interiorizado con los contenidos simbólicos de la cultura mapuche. En realidad, él está cargado de un profundo significado cósmico totalizador, que explicaremos más adelante. Por el momento, nos limitaremos a describir sus aspectos formales.

A pesar de que los dibujos del *kultrún* aparecen en múltiples variantes formales y colorísticas —de acuerdo a las distintas regiones, reducciones o *machis* a las cuales pertenezcan—, es posible afirmar que existen claros elementos formales constantes, los cuales se acentúan al máximo en instru-

mentos pertenecientes a *machis* del mismo *rewe*¹¹. Dichos elementos son la cruz doble o simple; los cuatro puntos o dibujos circulares distribuidos simétricamente en los espacios; las rayas angulares o semicirculares y puntos dobles o cuádruples con que termina cada brazo de la cruz¹². Por el contrario, el color suele ser un elemento libre, encontrándose comúnmente las réplicas invertidas de dos colores contrastantes —rojo-azul, rojo-verde, azul-blanco, etc.—. Observemos, en el Diseño 3, los siguientes dibujos en los cuales se puede apreciar una cierta continuidad de rasgos.

Examínese la estrecha analogía de las figuras 1 al 4. Ellas pertenecen a una *machi* maestra (fig. 1), sus dos *machis* discípulas pertenecientes al mismo *rewe* (figs. 2 y 3) y a un *machi* varón vinculado a la misma *machi* maestra (fig. 4). Sin embargo, las cuatro figuras restantes pertenecen a *machis* desvinculadas y residentes en regiones alejadas.

Cada uno de estos diseños representa al mundo terrestre y sus divisiones. La cruz representa a los cuatro puntos cardinales¹³; los puntos o dibujos circulares a las cuatro estrellas o planetas¹⁴ y sus respectivos cuatro dioses; los extremos de los brazos de la cruz a los cuatro lugares terrestres con sus respectivas familias de deidades; la intersección de los brazos de la cruz al centro del mundo, el lugar donde está la propia reducción, la propia tierra.

No es el caso de analizar aquí las ricas implicancias simbólicas de estos dibujos y sus relaciones con la cosmovisión mapuche. Dichos aspectos serán tratados en la sección 5 del presente capítulo.

3. EJECUCIÓN.

3.1. Afinación.

El *kultrún* se afina por medio del calentamiento de su membrana para lograr una mayor tensión de ésta y, en consecuencia, un sonido de mayor resonancia. Esta labor no la realiza la *machi* sino algún miembro de su familia —por lo general una mujer—, quien aproxima el instrumento a una distancia prudente del fogón familiar¹⁵. El *kultrún* es movido de modo que

¹¹ Nos referimos a un grupo de *machis* integrado por una maestra y sus discípulas, las cuales comparten un mismo tipo de ritual y sus correspondientes objetos característicos; entre ellos, el *rewe* —altar de tronco escalonado— y el *kultrún*.

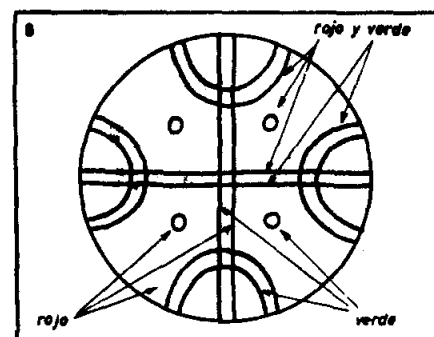
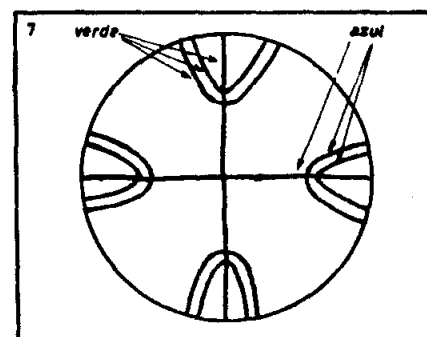
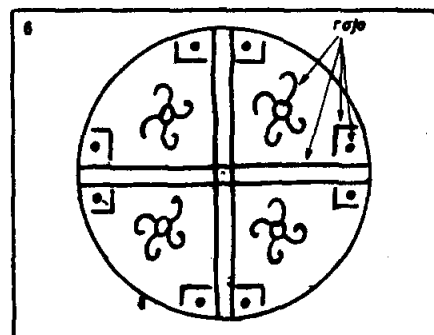
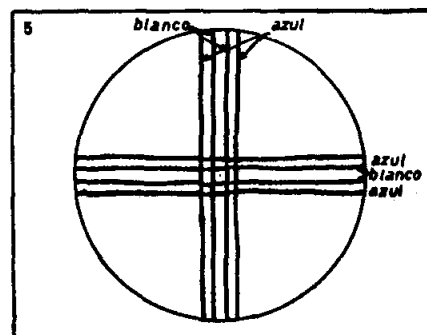
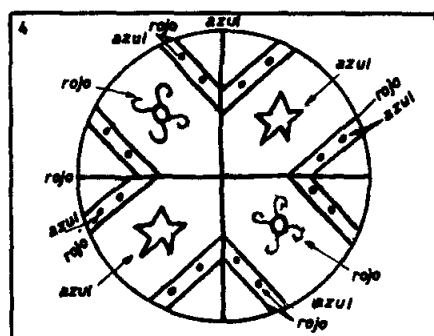
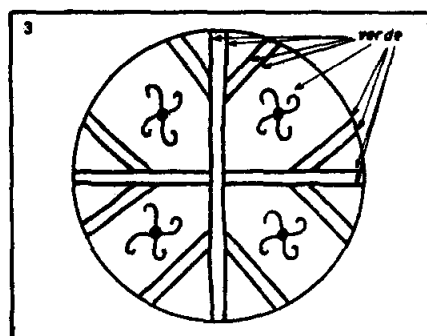
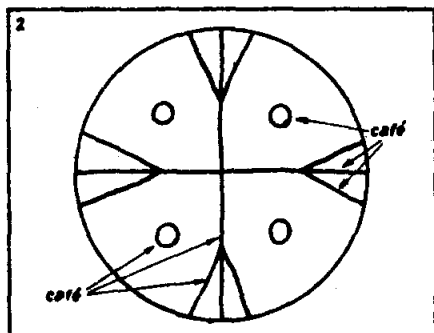
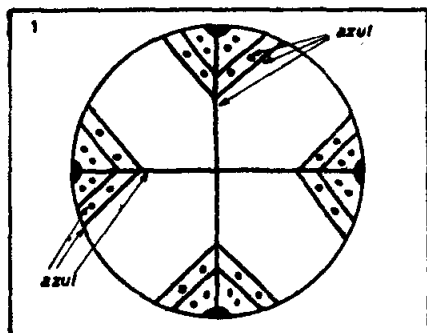
¹² Los tambores chamánicos siberianos también ostentan en su membrana ciertos dibujos simbólicos antropomórficos, zoomórficos y lineales, entre los cuales cabe señalar “las ocho líneas dobles allí trazadas” (Eliade, 1960: 142).

¹³ “Esta cruz es para contra mal”, afirma uno de nuestros amigos mapuches.

¹⁴ “Ellos son estrellitas azulitas. Cosas del cielo”, señala el mismo entrevistado.

¹⁵ Dicho fogón está situado sobre el suelo al centro de la *ruka*. Esta última es la vivienda tradicional de los mapuches, construida con una armazón de madera cubierta por una gruesa capa de paja. Su base suele ser ovalada o rectangular con una sola puerta orientada hacia el Este.

DISEÑO 3



Variedades de Diseño Simbólico del Kultrún.

el calor cubra la totalidad de la superficie del parche, probándose la tensión creciente del mismo por medio de algunos golpes suaves de baqueta. La encargada de la afinación entrega el instrumento a la *machi* en el momento que éste alcanza un temple satisfactorio.

Este procedimiento recién descrito se repite antes de la interpretación de cada canción o parte de ritual acompañado por *kultrún*.

La afinación del *kultrún* debe ser realizada por una persona diestra, conocedora de sus pequeños artificios. Si por algún descuido el *kultrún* es quemado, se desencadena un conflicto de serias consecuencias para la *machi* y su desempeño ritual¹⁶.

3.2. Posiciones.

Como instrumento chamánico, el *kultrún* posee tres posiciones desde el punto de vista de su altura: alta, media y baja. La posición alta más frecuente sitúa el instrumento sobre la cabeza de la *machi*, utilizándose en momentos culminantes de las ceremonias rituales o bien durante el desarrollo del trance. La posición media es la más corriente y normal, utilizándose en la mayor parte de las canciones carentes de un desarrollo dramático. La posición baja posee, en general, connotaciones medicinales claras, al ser ejecutado el *kultrún* sobre el cuerpo del enfermo en los ritos terapéuticos (*ülutún* y *datún*) y sobre la ropa del mismo en el rito de diagnóstico (*pewutún*).

Según la dirección de la membrana del *kultrún*, se advierten tres posiciones aplicables a cualquiera de los tres niveles de altura antedichas: diagonal, vertical y horizontal. La posición diagonal es la más frecuente. En ésta y en la vertical, la vasija es golpeada lateralmente con la baqueta. Por el contrario, la posición horizontal se ejecuta con la vasija en posición invertida, golpeada con la baqueta desde abajo; ella caracteriza la ejecución de los esquemas rítmicos conclusivos con los cuales se cierra una canción o danza. Otra variedad de posición horizontal se ejecuta con la vasija del *kultrún* descansando sobre la tierra, lo cual sucede sólo en el *choike-purrún*, el baile ritual del avestruz.

La *machi* sujeta siempre con la mano izquierda el *kultrún* de su asa y la baqueta con la mano derecha. Ella puede ejecutar su instrumento ya sea sentada o de pie, caminando o danzando, en trance o en estado normal.

Las diversas posiciones del *kultrún* expresan un verdadero lenguaje no verbal de gestos y actitudes corporales. Así, la posición alta presupone exaltación, ascensión cósmica o trance extático; la posición media tranquilidad, relajación o normalidad; la posición baja aplicación o proyección del poder chamánico sobre un ser humano o un objeto material, o bien, conclusión de

¹⁶ Esta situación se ilustra más adelante con una experiencia de terreno atestiguada por la autora del presente trabajo (véase Apéndice, situación 1).

una canción o danza ritual. En dicho lenguaje de gestos corporales, existen diversos elementos enigmáticos o esotéricos por descifrar que aún permanecen ocultos a la comprensión del no iniciado.

3.3. *Uso de la Baqueta.*

Por lo general, el *kultrún* es ejecutado con una sola baqueta¹⁷. Durante su largo período de aprendizaje, la *machi* ha habituado su mano derecha al *witán*, ciertos movimientos reflejos automáticos o mecanizados, por medio de los cuales ella logra batir la baqueta con un pulso regular y controlado, pudiendo alcanzar velocidades extraordinariamente rápidas. Es fácil captar dichos movimientos reflejos en el temblor persistente de la mano derecha de la *machi*, que aflora en ciertos momentos como indicador de una necesidad imperiosa de tocar su *kultrún*; o como un síntoma de un estado de trance que se avecina. Este temblor desencadena estados angustiosos si —por razones fortuitas— la ejecución del instrumento no es posible.

El uso de la baqueta doble es un caso particular en la ejecución del *kultrún*. Ello ocurre exclusivamente en el acompañamiento de una danza ritual especial: el *choike-purrún* o danza del avestruz. Esta es la única oportunidad en la cual el *kultrún* puede ser tocado por una persona ajena al equipo chamánico integrado por la *machi* y la *yegülfe*, su ayudante. El instrumento se coloca generalmente sobre el suelo entre las dos piernas del ejecutante y es golpeado con dos palillos o baquetas invertidas utilizadas por su extremo duro.

3.4. *Movimiento Corporal y Trance.*

Durante la ejecución del *kultrún*, el movimiento corporal coadyuva el desarrollo de episodios dramáticos o bien del trance propiamente tal. Este último es un estado de autohipnosis el cual es logrado por la *machi* mediante varios recursos: la concentración mental, el movimiento pendular del cuerpo, el ritmo isócrono del instrumento, la danza y el estímulo del grupo ritual a través de gritos y golpes con varillas o chuecas¹⁸. En este complejo, cumplen una función destacadísima el movimiento pendular del cuerpo de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás, movimientos que son regulados por el pulso rítmico del *kultrún*. De este modo, la *machi* va induciéndose gradualmente su propio estado de trance, para el cual no utiliza ningún tipo de alucinógeno o estimulante, salvo el uso ocasional del cigarrillo. Este episodio puede durar entre 30 a 60 minutos.

¹⁷ En el pasado, esta baqueta recibió el nombre de *makawe* (Medina, 1882: 301). Sin embargo, hoy día el nombre vernáculo más difundido es *trëpú-kultrúnwe*.

¹⁸ Gusinde (1931: 755) describe el desarrollo del trance extático de un chamán *ona* de Tierra del Fuego, en el cual intervienen algunos elementos similares: movimiento pendular del cuerpo, canto y concentración mental.

Una vez alcanzado el estado de trance, el movimiento corporal, toque de *kultrún* y canto se automatizan, adquiriendo una nueva calidad expresiva. Asimismo, suele producirse cierto descontrol en los movimientos de la *machi* al brincar o saltar enérgicamente, moviendo y sacudiendo vigorosamente su *kultrún*. Este estado de extrema tensión y movilidad suele coincidir con la fase culminante del trance extático y de la ceremonia ritual.

Concluimos, por lo tanto, que el movimiento corporal en la ejecución del *kultrún* está íntimamente ligado a los estados de ánimo y episodios extáticos de la *machi*, los cuales poseen vastas implicancias simbólicas que se examinarán más adelante.

4. LA MÚSICA.

4.1. Elementos Rítmicos, Métricos y de Velocidad.

En el lenguaje musical del *kultrún*, se distinguen esquemas rítmicos de desarrollo, de iniciación y de conclusión. Los primeros suelen ser ya sea fijos o libres, cambiantes de acuerdo a ciertos hábitos interpretativos de improvisación, adquiridos mediante el aprendizaje pre-iniciático y la práctica ulterior. Los dos segundos suelen ser utilizados como señales fijas ubicadas al comienzo y final de las partes y subpartes de cada canción o danza ritual.

Los esquemas de desarrollo rítmico fijo caracterizan tanto a canciones breves y sencillas como a algunas danzas —tales como el *choike-purrún*, la danza ritual del avestruz. En ellas se utilizan a lo sumo uno o dos esquemas rítmicos individualizados.

EJEMPLO 1

RITMOS DE LLAMADA Y DANZA DE CHOIKE

A) LLAMADA (entrada y paseo del choike)



B) DANZA (ciclo rítmico inicial)



Por su parte, los esquemas de desarrollo rítmico libre o cambiante son propios del ritual extenso y caracterizan, asimismo, a las canciones de mayor duración. En el transcurso de estas últimas, se genera una sucesión de pequeñas variantes las cuales se desprenden unas de otras formando una especie de mosaico rítmico alternante.

EJEMPLO 2

SUCESION DE ESQUEMAS RITMICOS EN UN ULUTÚN



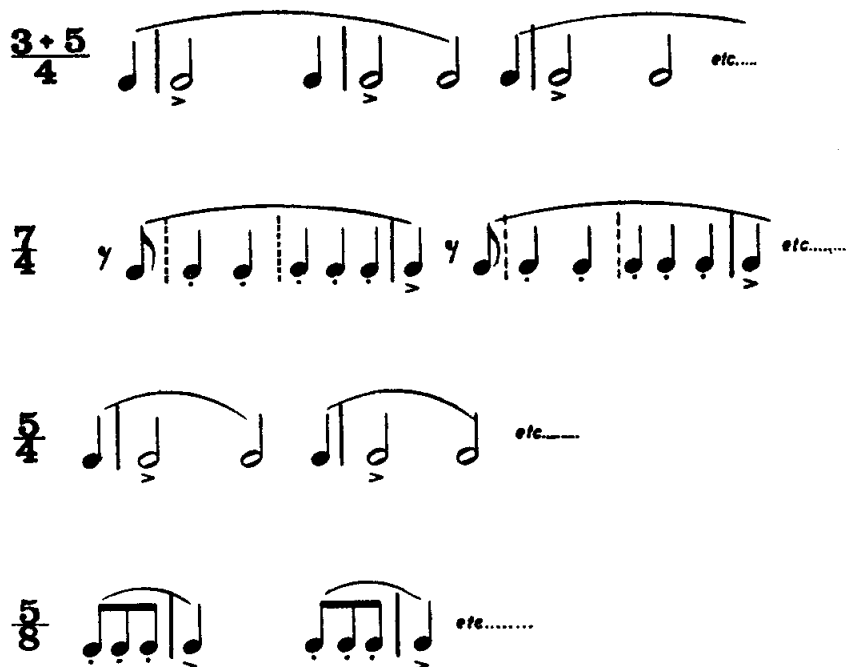
Los esquemas métricos más utilizados son ya sea binarios o ternarios de tendencia generalmente regular y simétrica. En cambio, los metros irregulares son excepcionales y pertenecen al rito individual de alguna *machi* imaginativa o aculturada ¹⁹. (Véase Ejemplo 3).

Como norma general, los cambios métricos indican una división o subdivisión de la canción o danza ritual, estando también ligados a los cambios de contenido poético del canto chamánico. Asimismo, es común la alternancia entre metros binarios y ternarios, lo cual favorece la variedad y el contraste.

¹⁹ Compárese el siguiente ejemplo con las transcripciones de Carlos Isamitt, quien nos ofrece algunos esquemas rítmicos de *kultrún* anotados directamente en su contexto ritual (1934: 8-9; 1935: 9-10; 1949: 105-106).

EJEMPLO 3

ALGUNOS ESQUEMAS METRICOS Y RITMICOS IRREGULARES DEL KULTRUN



Los esquemas rítmicos y métricos sirven como base de sustentación al canto. Según los hábitos y destrezas vocales adquiridas por la *machi*, la voz coincide con sus puntos de apoyo ²⁰, o se desvía sutilmente de ellos, creando un segundo plano rítmico más libre e improvisado. Esto mismo se aplica a los instrumentos acompañantes del *kultrún*. La *kaskawilla*, la *wada* y las *pifilkas* meramente subrayan sus tiempos fuertes o duplican sus esquemas rítmicos. En cambio, la *trutruka*, el *lolkiñ* y la *corneta* improvisan ritmos libres sobre el pulso básico del *kultrún* ²¹ (véase Dis. 4/5).

Existe, asimismo, una estrecha relación funcional entre la danza mapuche y el pulso rítmico del *kultrún*. En efecto, ciertos metros ternarios moderadamente rápidos se asocian claramente al *purrun* (la danza). En cambio, los metros binarios y algunos ternarios de velocidad lenta o moderada tienden a asociarse a la canción chamánica.

No obstante, los toques de *kultrún* evolucionan por lo general dentro del ámbito de velocidad del pulso normal (M. M. 60-80). Puede observarse que los *tempi* más rápidos o lentos alcanzan los siguientes límites extremos:

²⁰ Revítese este aspecto en las canciones iniciáticas y terapéuticas acompañadas por *kultrún* que transcribe Isamitt (1935: 9-12).

²¹ Por razones de espacio, no se incluyen aquí transcripciones representativas de trozos instrumentales en los que interviene el *kultrún*; o canciones acompañadas por este último.

Ejemplo 4

Ambito de Velocidades en la Ejecución del Kultrún

M. M. 45 ← ————— M. M. 60-80 ————— → M. M. 160

Estos últimos dependen muchas veces de factores extramusicales. Así, por ejemplo, los pulsos extremadamente rápidos acompañan a los episodios del trance extático de la *machi* y su desarrollo dramático; y los más lentos a los toques del rito funerario chamánico.

4.2. Elementos Articulatorios, Dinámicos y Tímbricos.

El *kultrún* exhibe una variada gama de posibilidades articulatorias, las cuales están al servicio del fraseo rítmico y de la individualización de sus esquemas. Las articulaciones más frecuentes son: normal, legato, staccato y legato-staccato, las cuales pueden o no incluir acentos en su tiempo fuerte. Ellas se ilustran a continuación:

Cuadro 1

Posibilidades Articulatorias del Kultrún

	ACENTUADO	SIN ACENTUAR
NORMAL		
LEGATO		
STACCATO		
LEGATO-STACCATO		

Ellas se aplican por igual a los metros y ritmos ternarios, binarios e irregulares. En todo caso, las articulaciones elegidas dependen del carácter y velocidad del trozo instrumental y de la pericia interpretativa.

El toque del *kultrún* evoluciona en tres niveles dinámicos: fuerte (f), mezzo fuerte (mf) y piano (p), predominando los dos primeros. Dichos niveles están íntimamente relacionados con las connotaciones mágicas del sonido: "El sonido más fuerte del *kultrún* es el más poderoso para llamar al buen espíritu y echar al *wekufe*". Dentro del transcurso de cada trozo y sus partes, el desarrollo dinámico es por lo general plano y por excepción graduado.

La calidad tímbrica general del *kultrún* depende del tamaño de su caja de resonancia y de la tensión de su membrana producto de una afinación adecuada. No obstante, las posibilidades tímbricas ofrecidas por el uso variado de la baqueta que encontramos en membranófonos afroamericanos, es decir, golpes dirigidos contra los bordes de la membrana y la caja de resonancia de madera, se ocupan muy rara vez²². Lo que predomina es el golpe con la punta blanda de la baqueta dirigida hacia la zona central de la membrana, cuyo timbre característico es enriquecido por el tintinear de los objetos duros sacudidos en su interior. Ocasionalmente, la ejecutante puede hacer uso de golpes diferenciados dirigidos a los bordes de la membrana.

4.3. *Función en Conjuntos Instrumentales.*

El *kultrún* es un instrumento musical utilizado tanto a nivel solista acompañante como integrado en conjuntos diversos.

La ejecución del *pillantún* —ritual simple de la *machi* frente a su *rewe*— es un paradigma de la ejecución solista del *kultrún* como acompañante del canto chamánico. Asimismo, las canciones del *ülutún* —rito terapéutico para enfermedades leves—, del *pewutún* —rito de diagnóstico— y de otros ceremoniales menores emplean el acompañamiento del *kultrún*.

Además, la participación del *kultrún* en agrupaciones instrumentales es frecuente y variada, incorporándose en conjuntos diversos que detallamos a continuación:

Kultrún y *kaskawilla* (sonaja de cascabeles), ejecutados conjuntamente por una sola *machi*, la cual sujeta la *kaskawilla* por su aro de cuero en la mano derecha que toca también la baqueta del *kultrún*. En este caso, la sonaja de cascabeles efectúa sólo un doblaje rítmico. Esta agrupación es muy frecuente y acompaña las canciones de algunos rituales menores.

Kultrún, *kaskawilla* y/o *wada* (sonaja de calabaza), ejecutados por una *machi* y su ayudante o *yegülfe*. Es el conjunto característico de instrumentos musicales terapéuticos utilizados en el *datún* o gran *machitún*.

Agrupación de *kultrunes* (dos, tres o cuatro), tocando simultáneamente como acompañamiento del canto ritual. Es propio de algunas ceremonias tales como el *ngeikurrewén* o baile de *machi* —ritual chamánico post-iniciático—; el *eluwün* de *machi* —ritual chamánico funerario—; y el *ngilla-tún* —gran ritual de fertilidad—. En todos ellos, el conjunto de *kultrunes* debe ser interpretado por una congregación de dos o más *machis* y/o ayudantes de *machi*.

²² Al respecto, Aretz (1967: 48) y Ayestarán (1967: 25) nos informan acerca de los golpes de baqueta dirigidos a la caja de resonancia del instrumento y/o sus bordes en algunos tambores afroamericanos.

Agrupación de *kultrunes* (dos o más), *pifilkas*²³, *trutrukas*²⁴, pudiendo agregarse también *cornetas*²⁵ y *lolkiñes*²⁶. En los grandes rituales —tales como el *ngillatún*, *ngeikurrewén* y *eluwün* de *machi*— este conjunto suele crecer por medio de la multiplicación de los instrumentos mencionados; en este último caso, se suele hablar de la “orquesta mapuche”. (Véase Diseño 4/5).

En todos los antedichos conjuntos, cada especie instrumental posee una función definida, predominando en su desarrollo el empleo de técnicas de improvisación basadas en conocidos esquemas relativamente fijos. Así, el *kultrún* tiene a su cargo la mantención del pulso básico y la elaboración rítmica, al mismo tiempo que acompaña al canto de la *machi*. Tiene a su cargo marcar la iniciación y conclusión de las diversas etapas del ritual, poseyendo, por lo tanto, una función conductora del grupo instrumental. La *pifilka*, *kaskawilla* y *wada* efectúan doblajes rítmicos. Y la *trutruka*, *corneta* y *lolkiñ* poseen funciones improvisatorias de acuerdo a esquemas melódicos que les son propios a cada uno de ellos; sus entradas son esporádicas y están determinadas tanto por la evolución de la ceremonia como por los problemas de respiración y necesidades de reposo de sus intérpretes.

A modo de síntesis, observamos que, en todos los conjuntos en los cuales participa, el *kultrún* posee un rol directivo principal en el desarrollo de la música ceremonial, proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica.

5. CONNOTACIONES EXTRAMUSICALES.

5.1. *Kultrún y Cosmovisión Mapuche.*

El *kultrún* es el microcosmo simbólico de la *machi* y de la cultura mapuche, en el cual se plasma su particular concepción espiritualista dialéctica del universo. En efecto, su membrana dibujada representa a la superestructura cósmica y sus diversos componentes inmateriales. Ella representa, por tanto, a las cuatro divisiones de la plataforma cuadrada terrestre orientadas según los cuatro puntos cardinales a partir del Este; a la “tierra de las cuatro esquinas” (*meli esquina mapu*), llamada también “tierra de los cuatro lugares” (*meli witrán mapu*) o “tierra de las cuatro ramas” (*meli changkiñ*

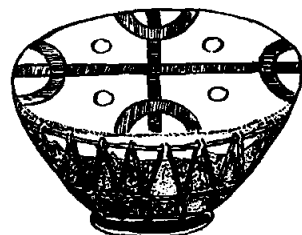
²³ La *pifilka* es una flauta de filo, sin ducto, vertical, individual, cerrada en su extremo inferior, sin orificios de digitación y manufacturada de madera.

²⁴ La *trutruka* es una trompeta natural tubular, vertical, recta, con o sin embocadura, manufacturada de *rēni*, un colihue grueso de gran longitud.

²⁵ La *corneta* es un préstamo cultural: una corneta corriente del ejército, dada de baja.

²⁶ El *lolkiñ* es una trompeta natural tubular, vertical, recta, con o sin embocadura, manufacturada de un cardón de costa de tamaño mediano.

INSTRUMENTOS TERAPEUTICOS
COMPLEMENTARIOS



KULTRUN

4

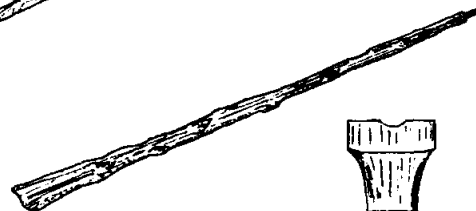
DISEÑO 4/5

LA ORQUESTA MAPUCHE

El Kultrún y sus Instrumentos Acompañantes



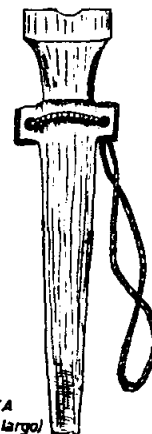
TRUTRUKA (2,50m. largo)



LOLKIÑ (1 m. largo)



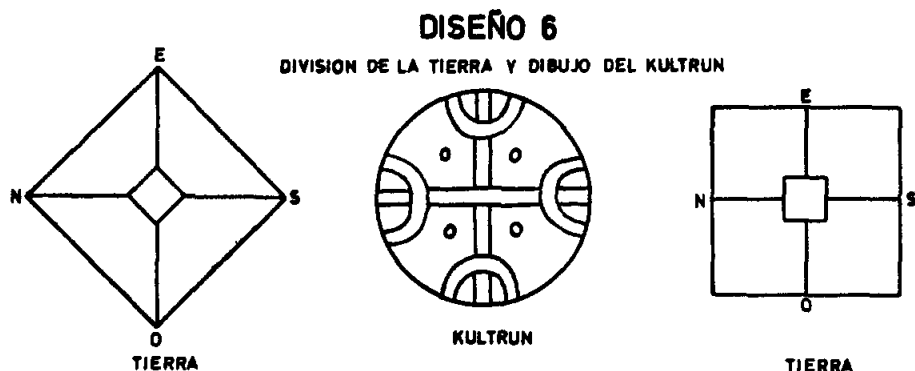
CORNETA (40 cms. largo)



PIFILKA
(23,5 cms. largo)

5

mapu). “El *kultrún* es como *meli esquina mapu*”, afirma uno de nuestros amigos mapuches, activo participante de la vida ritual (Grebe et al., 1972: 52-53). Observemos esta comparación:



Dichas cuatro divisiones se proyectan tanto en la plataforma terrestre como también en cada una de las seis plataformas cuadradas restantes que se superponen verticalmente en el espacio, conformando el mundo sobrenatural (*ibid.*: 50) ²⁷.

Por otra parte, la vasija de madera del *kultrún*, junto a los objetos simbólicos introducidos en ella, representa a la infraestructura cósmica y terrestre con sus diversos componentes materiales. Este hecho queda atestiguado por informaciones de terreno consistentes en listas de objetos-símbolos introducidos dentro del *kultrún* en la ceremonia de su montaje. Una de ellas enumera los siguientes elementos y especifica sus significados: “Plata blanca, cuatro monedas chicas para que la *machi* tenga harta plata; cuatro bolitas de cristal, polcas, que dan *newén* (poder) a la *machi* ²⁸; *foiye* (hojas de canelo) en contra del mal; semillitas del *chillüm* (yerba medicinal) para que no le falte remedio a la *machi*; pelitos de animal —caballo, vaca, oveja, chanco— para llamar suerte: que tenga animales la *machi*, buey de *ngillatún*; plumas de ave —ganso, pato, gallina— para que haya muchas aves en la casa; trigo y maíz para que no falte el pan, la comida; y tierra café de la Argentina para la buena suerte”. Todos estos objetos deben sumar números pares, prefiriéndose el cuatro y sus múltiplos,

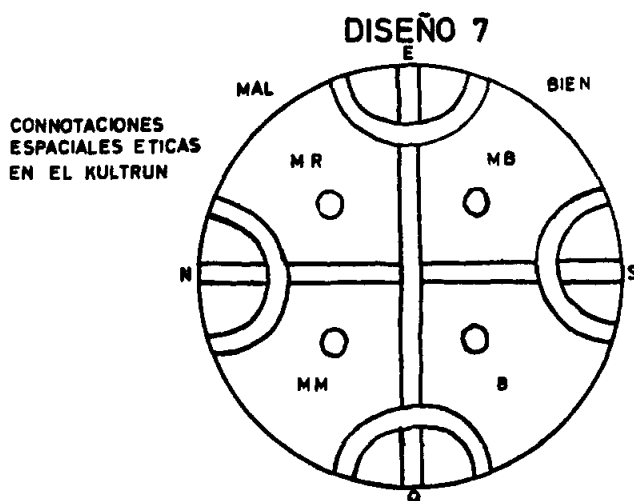
²⁷ Según Eliade (1960: 143), “el tambor [chamánico] representa un microcosmo con sus tres zonas —Cielo, Tierra, Infierno—, al mismo tiempo que indica los medios gracias a los cuales el chamán realiza la ruptura de los niveles y establece la comunicación con el mundo de arriba y de abajo”.

²⁸ El cristal ha sido y es un símbolo de poder del chamán indoamericano (Métraux, 1963: 293).

puesto que "pares es el camino bueno y nones el malo". Ellos poseen un claro significado telúrico de fertilidad: el vientre de la madre-tierra pleno de sus productos naturales.

Además, la vasija de madera de laurel representa al árbol cósmico que nace y se cría en la tierra, existiendo una estrecha relación entre ambos. Se cree que dicho árbol cósmico y el tambor tallado de su madera poseen el poder de proyectar a su dueña hacia las alturas²⁹. En efecto, para las *machis* mapuches dicha función es cumplida tanto por el *rewe* (árbol cósmico escalonado) como por el *kultrún*. Algo similar sucede a los chamanes de Siberia y del Asia Central, quienes "afirman viajar por los aires sentados sobre sus tambores" en sus viajes mágicos del trance extático (Eliade, 1961: 127).

En consecuencia, el *kultrún* resume los componentes cósmicos y terrestres, materiales e inmateriales, representando una síntesis dialéctica del universo; un límite topográfico que separa al mundo natural terrestre de las seis plataformas del mundo sobrenatural. El dibujo simbólico de su membrana posee implicancias espaciales éticas regidas por la pareja de oposición bien-mal. Su cruz representa a los cuatro lugares terrestres o puntos cardinales orientados mirando hacia el lugar óptimo de la cordillera nevada. A cada uno de ellos se ha asignado "distintas connotaciones de bondad y maldad, de acuerdo a asociaciones de origen empírico-racional o mágico-religioso, ligados a fenómenos naturales, climáticos o geográficos y sus efectos positivos o negativos en la economía agraria y bienestar general de los mapuches" (Grebe et al., 1972:54). Esquematizamos a continuación dichas relaciones:



²⁹ La poesía chamánica incluida en el presente trabajo ilustra estas creencias. (Véase Apéndice, "Canto al Kultrún").

Orientación Espacial Ética de la Tierra y Dibujo del Kultrún

Mal	= Oeste/Norte	Bien	= Este/Sur
Muy Malo (MM)	= Oeste (mar)	Muy Bueno (MB)	= Este (cordillera)
Malo/Regular (MR)	= Norte	Bueno (B)	= Sur

En suma, el dibujo del *kultrún* representa la estructura simbólica de la cosmovisión mapuche, la cual es espiritualista dialéctica, dualista, simétrica y basada en parejas de oposición (*ibid.*: 47) ³⁰. Dicha estructura refleja la existencia de contradicciones y conflictos internos en las creencias mapuches, cuyo libre juego puede incidir en las alternativas de su cambio cultural dinámico, adaptación gradual o permanencia estática. Al descifrar sus símbolos encontramos las claves para comprender su significado profundo y hermético.

Al resonar dicha membrana dibujada, se pone en vibración lo que ella significa: una serie encadenada de relaciones simbólicas; permitiendo a su intérprete y auditorio efectuar asociaciones reveladoras y multivalentes; permitiendo integrar y articular la materia sonora a sus contextos culturales míticos; y alcanzando, así, niveles insospechados de comunicación expresiva. En efecto, se abre una nueva dimensión temporal infinita. Mito y música son "máquinas para suprimir el tiempo" (Lévi-Strauss, 1968: 25), operando en el tiempo fisiológico diacrónico del oyente y exaltando su percepción de fenómenos cognitivos y afectivos, concientes e inconcientes (Grebe et al., 1971: 191).

5.2. Comunicación Ritual.

Por ser un instrumento destinado a la comunicación ritual y a su agente, la *machi*, existen normas severas que sancionan su ejecución indebida por personas no iniciadas en el chamanismo. En efecto, el *kultrún* no puede emplearse como mero juego, diversión, pasatiempo o broma. La *machi*, sus familiares y amigos velarán porque esto no suceda, evitando, de esta manera, que recaiga un "castigo de los dioses" sobre quienes han transgredido las normas culturales.

Su aprendizaje oral opera solo a través de una cadena de transmisiones internas del grupo de iniciadas, de maestras a discípulas. Esto ocurre durante el período pre-iniciático de la *machi* nueva, en el cual ésta imita a su maestra y sigue fielmente sus consejos y enseñanzas. Entonces aprenderá los secretos de la comunicación ritual por medio del *kultrún* y el canto, junto a las diversas otras tareas y destrezas chamánicas. Aprenderá el arte de su ejecución, dominando gradualmente sus diversas técnicas; y, además, las connotaciones simbólicas y mágico-religiosas del instrumento.

³⁰ Dichas características son fáciles de apreciar no sólo en el dibujo del *kultrún* sino también en el principal medio de comunicación ritual: la poesía chamánica cuyas cadenciosas repeticiones pareadas reflejan un claro pensamiento mítico dualista y simétrico. (Véase Apéndice, "Canto al Kultrún").

Una vez iniciada la *machi*, su *kultrún* desempeñará valiosas funciones comunicativas en las diversas ceremonias rituales terapéuticas y diagnósticas, iniciáticas y post-iniciáticas, de fertilidad y funerarias. Su participación específica en ellas será descrita en forma esquemática:

En el *pillantún* —rito solitario en el cual la *machi* dialoga con sus espíritus auxiliares—, la comunicación a través del canto y su acompañamiento de *kultrún* se establece con el fin de vincular dos mundos: el natural de la *machi* terrestre y el sobrenatural, recinto de los dioses benéficos y origen del poder chamánico. Dicho ritual se inicia de madrugada frente al *rewé*, motivado por un sueño simbólico al salir *wuñelfe*, el lucero del alba³¹. Su atmósfera comunicativa es íntima, recogida y poética.

En el *ülutún* —rito terapéutico breve y sencillo para enfermedades leves o incipientes—, la *machi* acompaña su canto con un solo instrumento, el *kultrún*, que suele ser sustituido ocasionalmente ya sea por *kaskawilla* o *wada*. El *kultrún* debe ser ejecutado sólo por la *machi*, ya que ésta se desempeña sin ayudante. Por lo tanto, la comunicación ritual se establece fundamentalmente entre la *machi* y su paciente. La acción terapéutica —que incluye masajes e infusiones de yerbas medicinales, aspersiones, fumigaciones y exorcismos— se desarrolla junto al canto y al toque de *kultrún*.

En el *datún* —rito terapéutico extenso y complejo destinado a enfermedades graves o crónicas—, la *machi* acompaña su acción curativa con canto y dos instrumentos, el *kultrún* y la *kaskawilla*, sustituida ocasionalmente por la *wada*. El *kultrún* y su instrumento acompañante son ejecutados por la *machi* y una ayudante musical denominada *yegülfe*, quienes interpretan alternada y simultáneamente sus respectivos instrumentos. Puesto que el grupo ritual incluye, además, al lenguaraz (*dungulmachife*)³² y a los cuatro guerreros míticos (*meli kefafefe*)³³, la comunicación se expande y enriquece alcanzando niveles expresivos de alto contenido dramático. Para ello, contribuyen activamente el toque del *kultrún* y su instrumento acompañante, el canto y recitación chamánicas, la danza, los episodios dramáticos y el trance.

En el *pewutún* —rito de diagnóstico—, la *machi-pewún* (adivina chamánica) utiliza exclusivamente su *kultrún* para acompañar su propio canto,

³¹ A éste se le invoca frecuentemente como *wuñelfe kushe*, la anciana diosa del lucero del alba, mensajera astral que comunica a la *machi* su mensaje onírico. La mitología mapuche agrupa a *wuñelfe* junto a *meli wanglén* (los cuatro dioses de las estrellas) y a *meli kiyén* (los cuatro dioses de la luna), quienes forman un equipo de salud cósmico que tiene a su cargo la prevención y curación de enfermedades humanas a través de su intermediaria, la *machi*.

³² El rol de lenguaraz es desempeñado por un hombre adulto o anciano de gran experiencia ritual. El es el interlocutor de la *machi* que debe interpretar el contenido de su lenguaje ritual comunicado durante el estado de trance.

³³ Los cuatro guerreros míticos representan a los cuatro dioses guerreros (*meli weichafe*), quienes son personificados por cuatro varones jóvenes o adultos. Portando chuecas o largas varillas de colihue, ellos montan guardia alrededor del paciente, debiendo estimular el trance de la *machi* con sus gritos rituales y defender al enfermo combatiendo al mal espíritu de la enfermedad.

trance y diálogo con el lenguaraz (*dungulmachife*). Además de estos participantes, el grupo ritual incluye al paciente —en cuya ausencia se le sustituye por su propia ropa—, a los familiares del paciente y a los cuatro guerreros míticos, entre los cuales opera la comunicación ritual adivinatoria que culmina en el diagnóstico. Contribuyen a crear su peculiar clima de suspenso expresivo el toque de *kultrún*, el canto y recitación chamánica, los episodios dramáticos y el trance.

En el *machilüwün* y *ngeikurrewén* —ritos iniciático y post-iniciático, destinados el primero a dar comienzo a las actividades rituales chamánicas de la *machi* nueva y el segundo a renovar cada cuatro años los poderes chamánicos de la *machi* iniciada—, se utilizan de dos a cuatro *kultrunes* de acuerdo al número de *machis* participantes. A dicho conjunto se unen, en las danzas, *pifilkas*, *trutrukas*, *lolkiñ* y/o *corneta*. Los participantes rituales son casi los mismos del *datún*, salvo que el paciente es aquí la propia *machi* y que el grupo ritual se amplifica considerablemente al incluir a los familiares y amigos de esta última. Por tanto, la comunicación ritual crece social, musical y artísticamente en un ambiente de cordialidad y alegría. Sus recursos expresivos son similares a los descritos en el *datún*, entre los cuales cabe la participación destacada del *kultrún*.

En el *ngillatún* —gran rito de fertilidad destinado a efectuar cada cuatro años rogativas por la fertilidad de la tierra y de los animales—, se utilizan los mismos instrumentos que en el *machilüwün* y *ngeikurrewén*, congregándose en él todos los individuos pertenecientes a una reducción, a los cuales se suman los mapuches de reducciones vecinas, familiares y amigos. La comunicación y cohesión social a través del lenguaje ritual se expande aquí a niveles multitudinarios, por medio de los mismos elementos y recursos expresivos pertenecientes a los ritos iniciáticos antedichos. En su ambiente serio y pleno de misticismo, el *kultrún* se proyecta en una función comunicativa primordial y rectora de la ceremonia.

Finalmente, en el *eluwün* de *machi* —rito funerario destinado a una *machi* fallecida—, se utilizan los mismos instrumentos musicales que en los dos últimos rituales descritos. Al congregarse en él los familiares de la difunta, amigos y *machis*, la comunicación ritual adopta peculiares caracteres plañideros, de duelo y tristeza. El toque lúgubre y solemne de los *kultrunes* contribuye a realzar dicha atmósfera.

En todos estos rituales, el *kultrún* se comunica por medio de un complejo lenguaje de signos. Sus esquemas rítmicos cambiantes o fijos y sus características de articulación, dinámica y velocidad, unidos a sus posiciones y movimientos corporales de la ejecución, forman una compacta configuración de relaciones expresivas proyectada en el lenguaje ritual total. El grupo actúa obedientemente de acuerdo a su red de señales y símbolos, estableciéndose en todo momento una transmisión eficaz que permite el éxito del ceremonial.

5.3. Funciones Medicinales.

Los mapuches sostienen que el *kultrún* posee poderes curativos al ayudar a establecer, junto al canto de la *machi*, los vínculos comunicativos entre el chamán y sus espíritus auxiliares; entre el mundo natural terrestre y el mundo sobrenatural benéfico. Y a combatir eficazmente al espíritu maligno de la enfermedad: el *wekufe*. De esta manera, el *kultrún* y el canto de la *machi* se asocian a la salud y al bienestar general, puesto que son antídotos contra la enfermedad. Según una anciana y sabia *machi*, los instrumentos de música son poderosos: "Ayudan a curar. Se asusta el *wekufe* con ellos. Se asusta dentro del enfermo. Se va corriendo el *wekufe* a otra parte. Con canto y *kultrún* se va el *ku*trán (enfermedad) y el *wekufe*". Y el esposo de una *machi* discípula de la anterior lo confirma: "Mientras más sonido de *kultrún*, más arranca el *wekufe* porque se asusta. La *machi* lo asusta. El sonido echa al *wekufe*. La fuerza del sonido viene de arriba". Estas creencias explican por qué la *machi* aplica el toque del instrumento sobre su paciente durante su labor curativa. Explica, además, por qué se le atribuye la capacidad de favorecer "la llegada del *küme püllü*", el buen espíritu del trance chamánico, el cual permite a la *machi* la realización cabal de su acción terapéutica.

Sin embargo, al *kultrún* se le asigna también propiedades diagnósticas y profilácticas. En el *pewutún* (ritual de diagnóstico), se aplica el toque de *kultrún* sobre alguna prenda interior blanca del enfermo colocada al sol. Mediante este acto, se cree que el instrumento contribuye a captar e identificar la etiología y síntomas de la enfermedad, facilitándose así su diagnóstico. Se utiliza, asimismo, su toque para prevenir la llegada de la enfermedad a un hogar o a un posible enfermo, evitándose que el espíritu maligno tome posesión de este último. "El *kultrún* ataja el mal, la enfermedad", afirma otra *machi*, ratificando así la creencia en sus propiedades profilácticas. En todo caso, el toque del *kultrún* unido a la voz chamánica logra efectos psicoterapéuticos notables al calmar la angustia del enfermo; al apoyar y reasegurar su fe en su recuperación o mejoría.

Como regla general, al *kultrún* se le asigna mayor poder medicinal que a la *wada* y *kaskawilla*, sus instrumentos rituales acompañantes. No obstante, se cree que al unirse en el conjunto ritual estos tres instrumentos actúan en consuno contra la enfermedad, reforzando recíprocamente sus poderes comunicativos y medicinales. Concluimos, por tanto, que el principal accesorio ritual de la *machi* es, sin lugar a dudas, el *kultrún* (Métraux, 1963: 594; 1967: 190). Sin él, es imposible realizar las principales ceremonias rituales, quedando deprivada la *machi* de sus funciones medicinales³⁴. Por eso, el aprendizaje de sus técnicas de ejecución es parte fundamental del entrenamiento chamánico, el cual debe ser estrictamente controlado por una *machi* maestra.

³⁴ En el Apéndice, situación 1, presentamos un caso particularmente dramático que prueba la íntima relación existente entre el *kultrún*, el poder chamánico y las funciones medicinales de la *machi*.

Cabe señalar que las creencias mapuches relativas a la función medicinal de la música e instrumentos musicales no constituye un caso aislado. En diversas culturas indoamericanas de Sudamérica, se atribuye una poderosa acción terapéutica a la música al combatir ésta las fuerzas maléficas de la enfermedad (Ackerknecht, 1963: 626-627; Métraux, 1963: 583). Asimismo, se asigna a la música una capacidad profiláctica, utilizándose como defensa contra el mal y el peligro de enfermedad (Métraux, *ibid.*: 585).

Se cree que el valor medicinal de los instrumentos musicales chamánicos reside en su capacidad de representar con su sonido a las voces de los espíritus (*ibid.*: 573). “En la mayoría de las tribus sudamericanas, desde las Guayanas a Chile, la sonaja era símbolo de oficio [chamánico]. Los granos en su interior eran no solamente sagrados sino, de hecho, una materialización de los espíritus; y el sonido del instrumento era su voz. La sonaja era una fuente de poder y santificaba el humo soplado a través de la misma” (*ibid.*: 594). El interesante contenido de estos conceptos de Métraux se aplican acertadamente a la función medicinal del *kultrún* mapuche por ser este un timbal-sonaja dentro del cual se han introducido objetos-símbolos y la propia voz chamánica.

5.4. Contenidos Míticos y Oníricos.

Las connotaciones del *kultrún* poseen complejas relaciones con la mitología mapuche y, en particular, con los mitos de génesis. “Cuando nació la tierra y la gente hubo *kultrún*. Puro azul no más³⁵. Cuando nació la tierra, la primera *machi* presentó un *kultrún*, una *machi* que murió mucho tiempo”, relata una anciana *machi*. Se cree, por tanto, que el instrumento existe desde la creación del mundo.

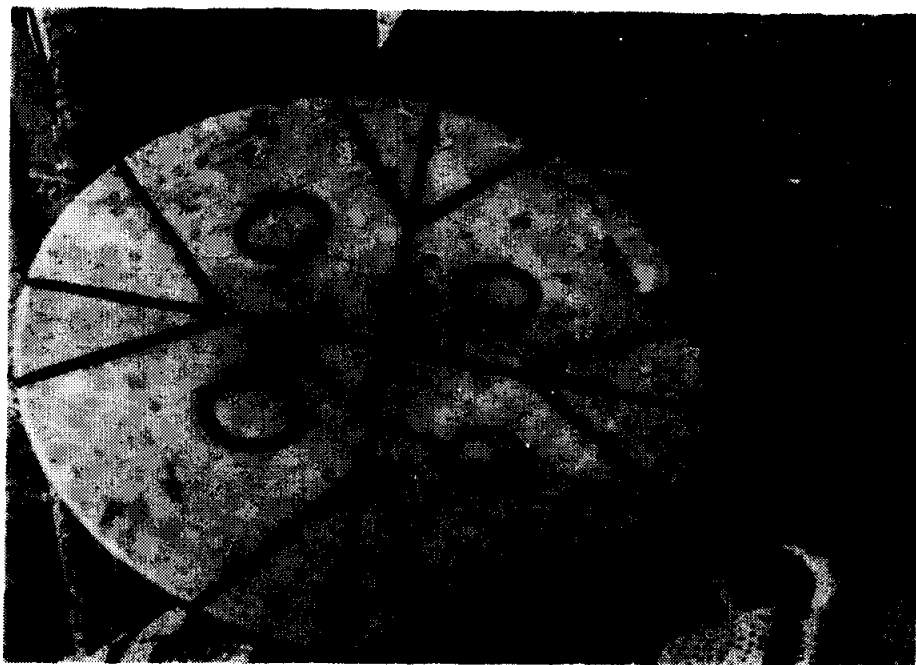
Por esta razón, cada *machi* terrestre recibe en sueños su *kultrún* de ciertos espíritus sobrenaturales, quienes también le enseñan a ejecutarlo y pintarlo. Una *machi* afirma: “Me lo dieron por *peuma* (sueño) del *wenu-mapu* (tierra de arriba). Lo ví lleno de estrellas del cielo. Ahora estoy contenta porque por *peuma* pinté mi *kultrún*. Puro azul, porque rojo trae *aukán* (guerra o pelea)”. Y otra agrega: “Aprendí a tocar *kultrún*, *wada* y *kaskawilla* en el sueño. Me enseñaron los dioses. Aprendí del *piuke* (corazón) no más. Sola. De los dioses”.

Aquellos dioses son los *meli tayiltufe* o *ülkantufe*, los cuatro dioses de la música o del canto ritual. Son dioses menores que están a las órdenes de los dioses jefes (*meli ñidol*). Aparecen en el panteón mítico mapuche en el mismo nivel jerárquico de los dioses guerreros (*meli weichafe*), los dioses de la rogativa (*meli ngillatufe*) y de los cuatro puntos cardinales (Grebe et al., 1972: 65).

³⁵ Para los mapuches, el azul es uno de los cuatro colores óptimos que se identifican con el *wenu-mapu* (la tierra de arriba). Los tres colores restantes son el celeste, el violeta y el blanco.



Machi con su kultrún.



Membrana pintada del kultrún.



Machis en ritual chamánico iniciático.



Machi en trance ascendiendo al rewe.

Tal como sucede con los demás grupos de dioses del panteón mítico mapuche, los *tayiltufe* se organizan simétricamente en una familia compuesta por cuatro seres antropomórficos y antroposociales. Esta familia es una tétrada constituida por una doble pareja de oposiciones en la cual se conjugan dos principios: sexo (masculino-femenino) y edad (vejez-juventud). Así, la unidad básica se forma de acuerdo a un orden jerárquico decreciente:

Cuadro 2

Los Cuatro Dioses de la Música

pareja anciana	<i>tayiltufe fúcha</i>	= anciano dios de la música
	<i>tayiltufe kushe</i>	= anciana diosa de la música
pareja joven	<i>tayiltufe weche wentru</i>	= joven dios de la música
	<i>tayiltufe ülcha domo</i>	= joven diosa de la música

Esta familia de cuatro dioses tiene a su cargo la actividad ritual y su música. "Hacen la ceremonia. Ellos ayudan a cantar al *machi* y a tocar". Suelen estar representados por la *yegülfe*, ayudante de la *machi* que toca sus instrumentos ya sea junto o en alternancia con ella.

Al morir una *machi*, se cree que ella se va al *wenu-mapu* (tierra de arriba), transformándose en un ser mítico e incorporándose junto a las *fileu machi* (espíritus de *machis* antiguas fallecidas), a los *tayiltufe* y a los demás dioses. Por esta razón, sus instrumentos musicales deben ser ya sea destruidos totalmente por sus familiares o bien enterrados junto a su dueña fallecida, puesto que ellos deben ser usados sólo por ella³⁶. "Si no, el espíritu carga y reclama porque a la *machi* le faltan sus herramientas".

El contexto mitológico del canto chamánico indoamericano ha sido atestiguado por diversos antropólogos, quienes lo detectan entre los *onas* (Gusinde, 1931: 635), entre los *witoto* (Métreaux, 1963: 583) y otros grupos. Los *witoto* "parecen haber creído que los cánticos precedieron al dios supremo. A las palabras, o sea a los cánticos, se les asignaba mayor importancia que a los dioses, puesto que sin los ritos y fiestas en los cuales se cantaban, los dioses no podían lograr nada" (*loc. cit.*). Entre los chamanes indoamericanos es también común aprender el lenguaje secreto de animales y aves míticos. "El chamán cae en éxtasis utilizando su tambor" (Eliade, 1960: 91). Y cantos mágicos son interpretados a la manera de las aves (*ibid.*: 91-92).

³⁶ En vida, la *machi* no debe obsequiar ni vender jamás su *kultrún*, puesto que en él reside su poder chamánico y su propia identidad. Un caso de excepción a esta estricta norma cultural es relatado en este trabajo. (Véase Apéndice, situación 2). Además, la *machi* debe guardar cuidadosamente su instrumento, el cual es depositado dentro de un saco de arpillera muy limpio que se cuelga en la pared de la *ruka*, sirviendo al mismo tiempo como protección en los frecuentes viajes de la *machi* al hogar de sus enfermos.

Sabemos que el *kultrún* y su membrana pintada representan la cosmovisión arcaica del pueblo mapuche. No obstante, es fácil reconocer que su diseño coincide con otros modelos similares de cosmovisión pertenecientes a las narrativas míticas de algunas altas culturas precolombinas. En verdad, podemos seguir el diseño de nuestro *kultrún* cuando leemos el relato mítico inicial del *Popol Vuh*, libro sagrado de los indios *quichés* de Guatemala: "Habiéndose echado las líneas y paralelas del cielo y de la tierra, se dió fin perfecto a todo, dividiéndolo en paralelos y climas. Todo puesto en orden quedó cuadrado repartido en cuatro partes como si con una cuerda se hubiera todo medido, formando cuatro esquinas y cuatro lados" (*Popol Vuh*, 1965: 1). Recordamos este diseño también a través de los relatos de los antiguos cronistas del Perú, quienes señalan que el imperio incaico del Tahuantinsuyo se dividió de acuerdo a los cuatro puntos cardinales a partir del Cuzco, división que coincidía con la red principal de caminos del inca. Dicha organización es símbolo y réplica de la creación universal, tal como ella se expresa en el antiquísimo mito de génesis de los cuatro hermanos Ayar: "Marcó la tierra el hermano mayor, y tirando con una honda cuatro piedras hacia las cuatro partes del mundo, tomó posesión della" (Cobos, 1956: III 62). Y "poblaron aquel sitio que estaba entre dos ríos los cuales servían como defensa del centro y dividieron el Cuzco en cuatro vecindades al igual como estaría dividido el Imperio" (Ramírez Valverde, 1969: 214). Así, los incas dividieron su señorío en cuatro partes y pusieron frente a ellas "a cuatro señores orejones" (Murúa, 1964: II 36-37) ³⁷.

La concepción del cosmo orientado según los cuatro puntos cardinales fue común en las altas civilizaciones y ciertas culturas aborígenes meso y sudamericanas (Grebe et al., 1972: 54). En consecuencia, es posible enunciar, a modo de hipótesis de trabajo, que el *kultrún* y su peculiar diseño son representativos de la cosmovisión andina, perteneciendo, quizás, a un complejo cultural indoamericano remoto.

IV. CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS.

Los resultados del presente estudio integral del *kultrún* —los cuales incluyen el análisis de sus características morfológicas, interpretativas, musicales y extramusicales— permiten afirmar que este instrumento constituye una especie peculiar propia de la cultura mapuche ³⁸. En efecto, los mapuches —"gente de la tierra" ³⁹— se identifican con el *kultrún* hecho de la madera del laurel, árbol sagrado que nace en "la propia tierra" ⁴⁰. El es, por tanto,

³⁷ Este párrafo resume ideas expuestas por la autora del presente artículo en un trabajo anterior titulado "Cosmovisión Mapuche" (Grebe et al., 1972: 53).

³⁸ Nuestra opinión concuerda con la de Izikowitz, quien define el *kultrún* como "un tipo de tambor peculiar" de los mapuches (1935: 193).

³⁹ Etimológicamente, mapuche significa gente (*che*) de la tierra (*mapu*).

⁴⁰ En Africa, se cree que ciertos tambores se identifican con el espíritu de su propia madera, la cual es invocada al comienzo de sus ejecuciones (Nketia, 1963: 6, 10-13).

un microcosmo; un símbolo telúrico que se integra en la configuración arcaica de su visión cósmica y refuerza la propia identidad étnica; un símbolo chamánico asociado a los poderes de la *machi* y su actividad ritual, a su poesía y música; un símbolo de la fertilidad de la tierra, bienestar general, salud y supervivencia; un símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte.

Cabe señalar, sin embargo, que este instrumento no constituye un caso aislado ni carece de relaciones interculturales. A nivel continental, está vinculado estrechamente al área organológica de difusión del timbal y tambor o timbal-sonaja indoamericanos. A nivel mundial, forma parte de una extensa área de actividad chamánica.

Según Izikowitz (1935: 192), "el timbal es el más antiguo de los tambores americanos"⁴¹. En su forma original consistió, aparentemente, en una vasija de greda⁴² parcialmente llena de agua al ser usada, cuyo orificio se cubría con una membrana de cuero. Se ejecutaba ya sea con un palo o con las manos. Por su función, ha sido, con probabilidad, asociado originalmente a ceremonias de iniciación masculinas y se ha difundido junto a éstas en un tiempo en el cual la agricultura ya se había inventado". La dispersión geográfica continental del timbal indoamericano es vasta e incluye por lo menos 34 culturas aborígenes de Norte, Meso y Sudamérica (*ibid.*: 193-198). Además, el timbal extiende su radio de acción a través de Asia, África y Europa (Wachsmann, 1961: 34-35).

Por su parte, el tambor-sonaja aparece vastamente difundido en la zona andina entre los indígenas del Perú (D'Harcourt, 1925: 14), cultivándose asimismo en Mesoamérica —Nicaragua, Guatemala y México— y Norteamérica. La influencia de la sonaja de calabaza se ha hecho sentir tanto en el timbal-sonaja mapuche como en las especies peruanas equivalentes, todas las cuales han adoptado una conformación completamente cerrada y portátil como también los contenidos interiores del sonajero. Cabe señalar que, en diversas culturas indígenas, ha sido común introducir diversos objetos simbólicos o sagrados en los cuerpos huecos de algunos utensilios, asignándose a ellos poderes mágicos especiales (Métraux, 1963: 594). En el Perú postcolombino, el tambor-sonaja "parece haber sido desplazado y tomado el lugar de otros instrumentos rítmicos tales como...la sonaja de calabaza" (Izikowitz, 1935: 193). "Los tambores-sonajas han sido, entonces, capaces de desarrollarse independientemente en aquellas regiones en las cuales el tambor y la sonaja han coexistido lado a lado" (*ibid.*: 178).

⁴¹ Esta afirmación de Izikowitz contrasta con la de Marcuse (1964: 281), quien sostiene que "el timbal no puede arrogarse gran antigüedad". Sin embargo, Aretz (1967: 49) considera que este instrumento es, probablemente, el tambor indígena más antiguo de Venezuela, confirmando la tesis de Izikowitz.

⁴² Es posible que los timbales hayan sido originariamente una variedad de tambores de arcilla, hechos comúnmente de ollas de greda, material que fue posteriormente reemplazado por el metal (Sachs, 1947: 238; cf. Marcuse, 1964: 281). De esto se deduce que estos instrumentos han estado ligados por mucho tiempo a utensilios de uso doméstico.

El tambor y timbal poseen vasta dispersión en todo el mundo, ligados a las prácticas chamánicas (Eliade, 1960: 145). En Sudamérica, aparecen íntimamente relacionados con la sonaja, "instrumento por excelencia del chamán" (Métraux, 1963: 573). En Norteamérica, aparecen entre los accesorios simbólicos característicos del chamán que incluyen "plumas de águila o de otras aves, una especie de sonajero o un tamboril, bolsitas con cristales de roca, piedras y otros objetos mágicos"⁴³. ... El bolsillito con los accesorios jamás lo abandona el chamán" (Eliade, 1960: 146). "Siempre se trata de un instrumento capaz de establecer de un modo u de otro, contacto con el 'mundo de los espíritus'" (*ibid.*: 147). Por último, en Asia el tambor posee vastas proyecciones en diversos grupos siberianos, buriatos y altaicos, asumiendo "un papel de primer orden en las ceremonias chamánicas" (*ibid.*: 141). Tal como sucede con el *kultrún* mapuche, el instrumento conduce al chamán a su viaje onírico y místico del trance. "El redoble inicial de la sesión, destinado a evocar los espíritus y a 'encerrarlos' en el tambor del chamán"⁴⁴, constituye el momento preliminar del viaje extático" (*ibid.*: 143). Al tambor chamánico asiático se le asignan, además, poderes para expulsar los malos espíritus. En suma, creemos junto a Eliade (*ibid.*: 144) que "es la *magia musical* la que ha decidido la función chamánica del tambor", su vasta difusión y vigencia. Cabe señalar, sin embargo, que el problema de la dispersión geográfica mundial del tambor chamánico aún no ha sido resuelto debido a su extrema complejidad.

Desde el período de la Conquista, los indígenas sudamericanos adquirieron como préstamo cultural el tambor militar español y algunos tipos de tambores africanos (Izikowitz, 1935: 193), los cuales han coexistido con las especies indoamericanas. Dicha coexistencia parece no haber afectado las características del *kultrún* por ser este un instrumento tradicional de gran permanencia debido a sus atributos rituales. De hecho, el *kultrún* se construye siempre a pedido⁴⁵, tomando como modelo previo otro instrumento análogo que determina su forma, tamaño, materiales y ornamentación. No obstante, observamos la existencia de diversas variantes regionales y locales en sus ataduras y diseños de la membrana. En líneas generales, es difícil reconstruir su pasado y evolución formal, puesto que carecemos de ejemplares precolombinos y postcolombinos verdaderamente antiguos. Esto se debe a que sus materiales son perecibles y las normas chamánicas favorecen la pronta eliminación del instrumento enterrándolo ya sea junto al chamán fallecido o bien en lugares húmedos.

En el presente, el *kultrún* cumple importantes funciones sociales en la comunidad mapuche. Contribuye a la comunicación, cohesión y solidaridad social, puesto que su poderoso sonido puede percibirse con nitidez en un ra-

⁴³ Compárese esta información con pp. 26-27 del presente trabajo.

⁴⁴ Similarmente, la *machi* introduce y encierra su propia voz dentro del *kultrún*.

⁴⁵ También los tambores africanos "se hacen siempre a pedido" (Nketia, 1963: 6).

dio de dos, tres o más kilómetros; y su toque equivale a un sistema de señales por medio del cual los vecinos identifican y localizan la presencia de un enfermo, pudiéndose así prestarle la necesaria ayuda.

La pervivencia futura de este instrumento dependerá, en gran medida de la vigencia de la medicina aborígen mapuche y su agente la *machi*. Dependerá también de los cambios que se operen en las funciones habituales del instrumento. Es obvio que de producirse, en el futuro, ya sea modificaciones leves o profundas de sus funciones sociales y musicales o de sus modalidades expresivas artísticas, o bien transiciones desde su uso ritual o ceremonial al festivo o profano, no peligraría su vigencia siendo posible un alargamiento y revitalización de su permanencia. La lenta y gradual vinculación e integración social de los mapuches a la comunidad chilena permite esperar, quizás, una expansión creativa del *kultrún*, microcosmo musical y objeto-símbolo que condensa y sintetiza dialécticamente su concepción espiritualista y dual del universo. En él se funden la infraestructura y la superestructura, lo material y lo inmaterial, lo natural y lo sobrenatural, el tiempo y el espacio, la música y la poesía. El microcosmo musical es uno. El subsistirá mientras el mapuche siga proyectando en él su pensamiento telúrico totalizador. Mientras él encarne en el *kultrún* aquello que se identifica como principal valor existencial: la tierra de los antepasados, la propia madre-tierra.

BIBLIOGRAFIA

- Ackerknecht, Erwin. "Medical Practices". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1963, v, pp. 621-643.
- Allende, Humberto. "Chilean Folk Music". En *Bulletin of the Pan American Union*, Lxv, 9, 1941, pp. 917-924.
- Aretz, Isabel. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Estado de Sucre (Venezuela), Editorial Universitaria de Oriente, 1967, 317 pp.
- "Cantos Araucanos de Mujeres". En *Revista Venezolana de Folklore*, 3, 1970, pp. 73-104.
- Augusta, Félix José de. *Diccionario Araucano*. Padre Las Casas, San Francisco, 1, 1966, 304 pp.
- Ayestarán, Lauro. "El Tamboril Afro-Uruguayo". En George List y Juan Orrego-Salas eds., *Music in the Americas*, The Hague, Mouton, 1967, pp. 23-40.
- Cobos, Bernabé. *Obras*. Madrid, Orbe, 1956.
- Cooper, John M. "The Araucanians". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1946, II, pp. 687-784.
- D'Harcourt, R. et M. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris, Librairie Orientaliste, 1925, 575 pp.
- Eliade, Mircea. *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 454 pp.
- Mitos, Sueños y Misterios*. Buenos Aires, Fabril, 1961, 277 pp.

- Grebe, María Ester. "Clasificación de Instrumentos Musicales". En *Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, 1971a, pp. 18-34.
- Grebe, María Ester, Joaquín Fernández y Carlos Fiedler. "Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche". En *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, Buenos Aires, xvii, 3, 1971b, pp. 180-193.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura. "Cosmovisión Mapuche". En *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, 1972, pp. 46-73.
- Guevara, Tomás. *Psicología del Pueblo Araucano*. Santiago, Cervantes, 1908, 412 pp.
- "Las Últimas Familias i Costumbres Araucanas". En *Historia de la Civilización de la Araucanía*, Santiago, Cervantes, vii, 1913, 328 pp.
- Gusinde, Martin. *Die Feuerland Indianer*. Wien, Anthropos, 1931-1937, 2 vols.
- Hornbostel, Erich M. von y Curt Sachs. "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch". En *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlín), 4-5, 1914, pp. 553 ss.
- "Classification of Musical Instruments". Tr. Anthony Baines y Klaus Wachsmann. En *The Galpin Society Journal*, xiv, 1961, pp. 3-29.
- Isamitt, Carlos. "El Machitún y sus Elementos Musicales de Carácter Mágico". En *Revista de Arte*, i, 3, 1934, pp. 5-9.
- "Cantos Mágicos de los Araucanos". En *Revista de Arte*, i, 6, 1935, pp. 8-13.
- "Cuatro Instrumentos Musicales Araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*, iii, 3, 1937, pp. 55-56.
- "Los Instrumentos Araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*, iv, 4, 1938, pp. 305-312.
- "Machilun: Una Danza Araucana". En *Revista de Estudios Musicales*, i, 1, 1949, pp. 103-108.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935, 433 pp.
- Joseph, Claude. "La Vivienda Araucana". En *Anales de la Universidad de Chile*, i (3ª Serie), 1931, pp. 229-251.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas: Lo Crudo y lo Cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 395 pp.
- Marcuse, Sibyl. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York, Doubleday, 1964, 608 pp.
- Mazzini, G. "Etnofonía Sud-Americana". En *Rivista Musicale Italiana*, xlvii, 5-6, 1943, pp. 403-417.
- Medina, José Toribio. *Los Aborígenes de Chile*. Santiago, Gutenberg, 1882, 427 pp.
- Merriam, Alan. "The Ethnographic Experience: Drum-making Among the Bala (Bassongye)". En *Ethnomusicology*, xiii, 1, 1969, pp. 74-100.
- Métraux, Alfred. "Religion and Shamanism". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1963, v, pp. 559-599.
- "Le Chamanisme Araucan". En Alfred Métraux, *Religions et Magies Indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 179-235.
- Murúa, Martín de. *Historia General del Perú: Origen y Descendencia de los Incas*. Madrid, Góngora, ii, 1964, 272 pp.
- Nketia, J. H. *Drumming in Akan Communities of Ghana*. London, Nelson, 1963, 212 pp.
- Orrego-Salas, Juan. "Araucanian Indian Instruments". En *Ethnomusicology*, x, 1, 1966, pp. 48-57.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, 373 pp.
- Ramírez Valverde, María J. "Simbolismo de Centro de Sarmiento de Gamboa". En *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Lima, Instituto Riva-Agüero, 1969, i, pp. 212-219.
- Sachs, Curt. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Centurión, 1947, 456 pp.

- Saravia, E., Albertina ed. *Popol Vuh*. México, Porrúa, 1965, 166 pp.
- Schaeffner, Andrée. *L'Origine des Instruments de Musique*. Paris, Payot, 1936.
- Steward, Julian ed. *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1946, 7 vols.
- Vega, Carlos. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Centurión, 1946, 332 pp.
- Wachsmann, Klaus. "The Primitive Musical Instruments". En Anthony Baines ed. *Musical Instruments Through the Ages*, London, Penguin, 1961, pp. 23-54.

Situación 1

RUPTURA DE LA MEMBRANA DEL KULTRUN

En abril de 1969, una machi efectuó un pewutún (ritual de diagnóstico) a un joven mapuche en una población de Santiago. Además del enfermo, esta ceremonia contó con la participación de una hija de la machi que actuó como dungulmachife (lenguaraz de la machi) y con la presencia de dos observadores: una psicóloga y la suscrita.

Una vez concluida la primera canción ritual, se envió a calentar el kultrún a una cocina de gas. La persona encargada de dicha tarea carecía de experiencia y quemó la membrana del kultrún, causándole una perforación irreparable. En el transcurso de ese lapso de tiempo la machi había desarrollado un estado de semi-trance. Al entregarle el kultrún roto, ella lo rechazó con violencia al comprobar su deterioro. En calidad de sustitutos, se le entregó una kaskawilla y un ramo de canelo, con los cuales ella ejecutó algunos golpes. Pero, a partir de ese momento, la machi entró en un estado de angustia y depresión, en el cual se evidenció una pérdida de la capacidad normal de respiración y de la actividad motora, quedando postrada en una silla con el torso y la cabeza doblados hacia adelante. En un primer momento, se quejaba en forma lastimera y acompasada, mientras su cuerpo y manos tiritaban continuamente. Poco a poco fue perdiendo su voz, manifestando incapacidad para articular palabra. Evidenciaba serias dificultades para respirar. Sufrió intensamente y lo manifestaba en sus quejas cada vez más débiles. Su hija trató de tranquilizarla por medio de recitaciones rituales, empleando, asimismo, un cuchillo aplicado en cruz sobre su cuerpo y fumigaciones con humo de tabaco. No obstante, la machi empeoró, entrando en un estado pseudo-agónico y quedando casi sin respiración, aparentemente desvanecida. Nuestros esfuerzos por hacerla volver en sí fueron infructuosos. Como último recurso, se le entregó un pichi-kultrún (kultrún pequeño de juguete) como sustituto del kultrún quemado, siendo también rechazado por la machi por no ser un instrumento ritual. El cansancio, el dolor corporal intenso y la pérdida total de fuerzas invadían a la machi, mientras seguía quejándose en forma cada vez más débil, como si fuera su último aliento. Finalmente se le trajo un vaso de agua y se la llevó al patio a tomar aire fresco.

En los días siguientes, ningún recurso psicológico, ambiental o médico logró mejorarla, puesto que eso no sucedería hasta que se reparase el kultrún roto. Por tanto, yo procedí a armar en su presencia el kultrún con una nueva membrana previamente pelada, siguiendo cuidadosamente las notas etnográficas de mi libreta de terreno. Dicho trabajo incluyó la introducción de los objetos rituales y la voz en el kultrún. Pudo observarse durante su transcurso cómo la machi fue recuperando gradualmente su estado normal. Tanto el kultrún como ella misma habían "recuperado su voz".

El episodio angustioso, que fue grabado en su totalidad, duró 25 minutos. Dicho documento sonoro atestigua cada detalle de la situación, la cual recibió posteriormente distintas interpretaciones. Según la hija de la machi, su madre perdió su voz porque esta "era la misma voz del kultrún". Al romperse el instrumento, había salido la voz de la machi introducida ritualmente durante su montaje. Tal como el kultrún se quemó y perdió "su voz", así también se enfermó la machi perdiendo su aliento, su fuerza y poder chamánico, por estar estos indisolublemente unidos al kultrún. Sin embargo, según otro mapuche, "la machi fue castigada por los dioses porque estaba trabajando con kultrún en el pueblo. Al quemarse el kultrún, ellos la castigaron por su desobediencia, quitándole su newén (fuerza o poder)". Al respecto, recordemos que, según las normas tradicionales, el kultrún puede ser usado ritualmente sólo en el área rural mapuche. En síntesis, es posible afirmar que el estado angustioso y depresivo de la machi desencadenó una serie de síntomas psicósomáticos, causados tanto por el acto ritual frustrado como por las creencias mágico-religiosas que identifican al chamán y sus capacidades rituales con su kultrún.

La machi conservó por mi una manifiesta gratitud, considerando que le había salvado la vida al reparar con mis propias manos su instrumento. Habiéndose atestiguado que yo podía realizar este trabajo eficientemente y de acuerdo a las normas tradicionales mapuches, en lo sucesivo recibí invitaciones de algunas machis amigas para viajar a sus reducciones a reparar sus kultrunes viejos o deteriorados, contribuyendo este hecho a estrechar aún más mis perdurables lazos de amistad con la comunidad mapuche.

Situación 2

UNA MACHI OBSEQUIA SU KULTRUN

Cerca de la reducción donde me hospedaba provisoriamente a fines de 1970, había una joven machi enferma. Una mañana, muy temprano, acompañé a una niña al domicilio de esta última con el fin de llevarle un jarro de leche. Al llegar a la puerta de su ruka, la madre de la machi —a quien yo no conocía— salió a recibirnos y exclamó: "¡Ah! es usted. Pase". Una vez dentro de la habitación, saludé a la joven machi enferma, dándome cuenta de su mal estado físico. La madre, después de intercambiar en voz baja algunas palabras con su hija, me hizo entrega, súbitamente, de uno de los dos kul-

trunes que poseía la machi. Con gran perplejidad lo recibí preguntando después de qué se trataba. En efecto, la machi había tenido un sueño premonitorio la noche recién pasada, en el cual un espíritu le había dicho: "Si regalas tu kultrún viejo a la persona forastera que llegue a tu puerta mañana, mejorarás de tu enfermedad. Haz como te digo". Esta petición contravenía las estrictas normas chamánicas que prohíben a la machi vender o regalar sus instrumentos musicales, puesto que ellos están sacralizados por la práctica ritual. Pero la orden del sueño, a la cual se asignaba un origen divino, anuló dicha prohibición. Dándome cuenta de que los síntomas aparentes de la enferma coincidían con los de una TBC, le sugerí llevarla al Hospital de Temuco para someterla a los exámenes médicos de rigor. Estos últimos corroboraron mi sospecha. La joven, a pesar de estar en tratamiento herbolario-ritual con un machi de la localidad, debió hospitalizarse con el consentimiento de éste. Después de un año de reposo y tratamiento médico adecuado, mejoró totalmente de su enfermedad.

Guardo el kultrún como recuerdo de esta curiosa experiencia real, en la cual mi persona se vió involucrada involuntariamente en una situación cargada de connotaciones mágicas. Ella posee una doble interpretación, la de la machi y la mía. Por un lado, la machi vió cumplido su sueño premonitorio, cuya orden sirvió para que ella obedeciera dócilmente las prescripciones mías y las médicas. Por otro lado, sin compartir sus creencias y actuando con sentido común, yo aproveché la situación para vincular a la enferma con los servicios de nuestra eficiente medicina científica, posibilitándole su mejoría. Sus creencias y mi propio escepticismo objetivo con respecto a ellas salvaron su vida.

CANTO AL KULTRUN

Fileullé nga,
Fileullé.
Witranié rumetún:
Witranié rumetún
Ngañi kawĩñ-kurra ka,
Ngañi kawĩñ-kurra ka.
"Tēfa ngami:
Tēfa ngami aliwén,
Tēfa ngami aliwén.
Witranié yael kai:
Witranié yael kai
Wellín meu nga,
Wellín meu.
Nelfün meu nga,
Nelfün meu".
Pipiyé nga niyeneu
Epuchi nga ñuke 'nai,

Fileu soy,
Fileu.
Tengo:
Tengo
Mi kultrún,
Mi kultrún.
"Es tuya:
Es tuya su madera,
Tuya su madera.
Ténlo siempre presente:
Ténlo siempre presente
En el espacio vacío,
El espacio vacío.
En la tierra,
La tierra".
Me están diciendo
Dos veces la madre,

Epuchi nga chawém ka,
Epuchi nga chawém ka.
Feimeullé nga:
Feimeullé nga
Machingé nga rumetún.
Machingéyan nga pilafún,
Machingéyan nga pilafún.
Epuchi nga,
Epuchi nga sufrín meu.
Machingé nga rumeném,
Fileungé nga rumeném.
Sufrín nga. Sufrín nga.
Sufrín nga.
Nierumefiñ kai nga
Tēfachi nga kawīñ-kurra llemakai:
Kawīñ-kurra llemakai.
Feimeullé nga,
Feimeullé.
"Tēfa ngami dunuñmawám,
Tēfa ngami dunuñmawám".
Pipiyé nga rumeneu
Epuchi nga ñuke anai,
Epuchi nga ñuke anai,
Epuchi nga chawém ka,
Epuchi nga chawém ka.
Tañi choyü eteu ka,
Tañi pēñēñ eteu ka.
Eleneu nga, eleneu
Eleneu nga, eleneu.
Fei meullé nga:
Fei meullé
Machingén nga,
Machingén.

Dos veces el padre antiguo,
Dos veces el padre antiguo.
Fue por eso:
Fue por eso
Que pasé a ser machi.
Ser machi no quería,
Ser machi no quería.
Dos veces,
Dos veces sufrí.
Pasé a ser machi,
Pasé a ser fileu.
Sufrí. Sufrí.
Sufrí.
Tuve de repente
Este kultrún:
Kultrún.
Fue por eso,
Por eso.
"Esto es para que te defiendas,
Esto es para que te defiendas".
Me dijeron
Dos veces la madre,
Dos veces la madre,
Dos veces el padre antiguo,
Dos veces el padre antiguo.
Soy su hija,
Soy su hija.
Me dejaron, dejaron
Me dejaron, dejaron.
Fue por eso:
Por eso
Soy machi,
Machi.

El Conjunto de Gaitas de Colombia:

la herencia de tres culturas

por *George List*

El conjunto de gaitas fue uno de las principales combinaciones instrumentales empleadas para acompañar la danza en el litoral atlántico de Colombia. En el pasado, según mis informantes, había un conjunto de gaitas casi en cada pueblo y en cada villa. Con la influencia penetrante del fonógrafo y la radio, sólo unos pocos conjuntos de este tipo subsisten en nuestros días. Sin embargo, en el período entre 1964 y 1968, me fue posible grabar y entrevistar a tres de estos grupos, todos ellos en la provincia central de Bolívar, cuya capital es Cartagena.

La región en cuestión fue una de las que los españoles colonizaron desde más antiguo. Cartagena fue fundada en 1533, y se convirtió en el principal centro militar español del Nuevo Mundo así como también en el más grande puerto para la importación y distribución de los esclavos africanos. Con el transcurrir de los siglos las razas se mezclaron. En mayor o menor grado, los habitantes de esta región dan muestras de estar racialmente emparentados con el aborigen americano, el negro africano y el español caucásico.

Las culturas musicales indígena, africana y española se mezclaron de manera similar. El conjunto de gaitas es uno de los productos únicos de este sincretismo, y exhibe elementos tomados de las tres culturas musicales. La evidencia en la que se basa el juicio precedente es considerable. Sin embargo, no es necesario considerar la evidencia en su totalidad para demostrar mi tesis. Por lo tanto, consideraré solamente los instrumentos musicales utilizados y los textos poéticos de los cantos y sólo incidentalmente me referiré a la manera de ejecución y a la estructura musical.

VER FIGURA 1

Conjunto de gaitas de San Jacinto.

La primera figura es una fotografía del conjunto de gaitas de San Jacinto, un pueblo situado a unos cuarenta kilómetros al sur de Cartagena. Esta fotografía fue tomada en el techo del Hotel San Felipe de Cartagena mientras la ropa tendida se estaba secando.

Las dos flautas con aeroducto que aparecen a la derecha se llaman gaitas. Este término se usa indistintamente para designar varios tipos de instrumentos. En el conjunto las gaitas se tocan siempre en pareja: hembra y macho. El hombre de la izquierda está ejecutando la gaita hembra. Este instrumento tiene cinco orificios, de los cuales el de más arriba o el de más abajo se tapa con cera. El hombre que aparece a la derecha está ejecutando la gaita macho con la diestra, en tanto que con la mano izquierda sacude

una maraca. La gaita macho tiene dos orificios, de los que generalmente uno se obstruye con cera.

Los dos tambores son idénticos en cuanto a su construcción pero varían en el tamaño. El más grande se llama tambor mayor, y el más pequeño, llamador. Los dos tienen un solo parche, están abiertos en el fondo, y son de forma ligeramente cónica. El parche se aprieta mediante unas ligaduras de cuerda combinadas con cuñas de madera, las que se insertan y martillan hacia abajo para templar el tambor.

VER FIGURA 2

Gaita hembra y gaita macho.

Las gaitas hembra y macho son del mismo largo, aproximadamente de unos 90 centímetros, con un diámetro interior de unos dos centímetros. El tubo se fabrica con el tallo de una planta espinosa conocida con el nombre de cardón.

VER FIGURA 3

Cabezas de gaita.

Al tubo se le agrega una cabeza hecha con cera de abeja y carbón vegetal. En la cabeza se inserta el cañón de una pluma de pavo de tal modo que romper la columna de aire que se sopla en el tubo: parte de la columna aérea entra en el tubo, y la otra parte se escapa por un orificio practicado con este fin.

Sin duda alguna esta flauta es indígena. No he podido hallar ninguna prueba sólida de que este instrumento exista en el Africa o en Europa. García Matos me asegura categóricamente que ningún instrumento de este tipo ha existido jamás en España¹. Según Izikowitz, esta flauta sólo se encuentra en América Central y del Sur, entre los indios Ikas, Cágabas, Motilones, y Cunas². Los Ikas y los Cágabas, estos últimos conocidos en Colombia con el nombre de Coguis, viven en las laderas del macizo montañoso denominado Sierra Nevada de Santa Marta, el que se encuentra en la base de la península de la Guajira, en la costa norte de Colombia. Los Motilones viven directamente al este, en la cordillera oriental que forma la frontera de Colombia y Venezuela. Los Cunas viven a ambos lados de la frontera colombiana-panameña.

VER FIGURA 4

Flautas cunas.

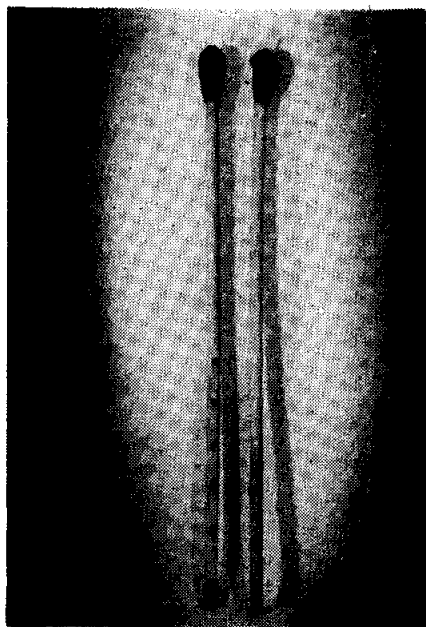
La figura cuatro es una fotografía de flautas de a dos denominadas "tolos", de los indios Cunas, en Panamá. La hembra tiene cuatro orificios; el macho, uno.

Figura 1



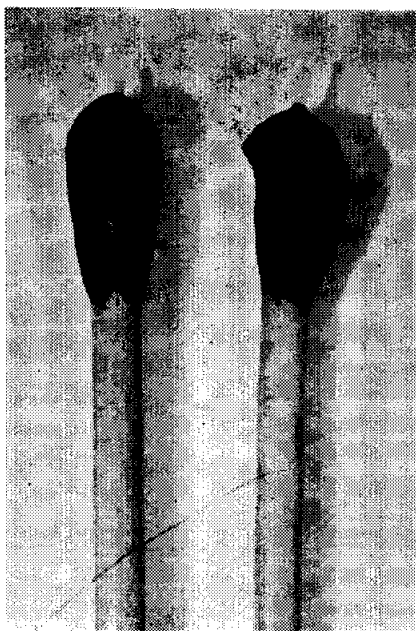
Conjunto de gaitas de San Jacinto.

Figura 2)



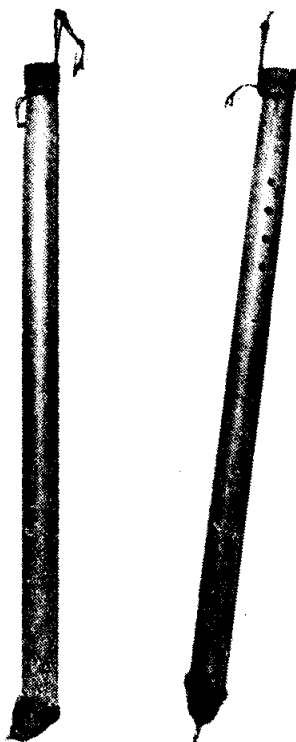
Gaita hembra y gaita macho.

Figura 3



Cabezas de gaita.

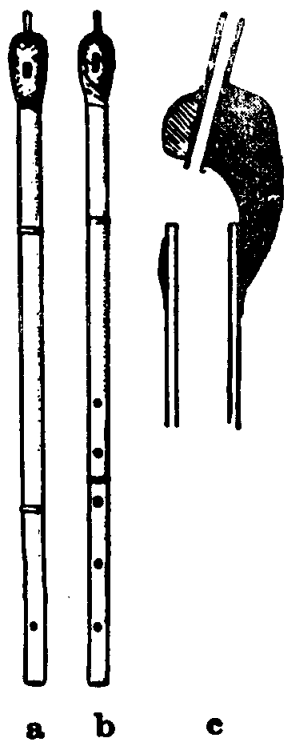
Figura 4



Flautas cunas.

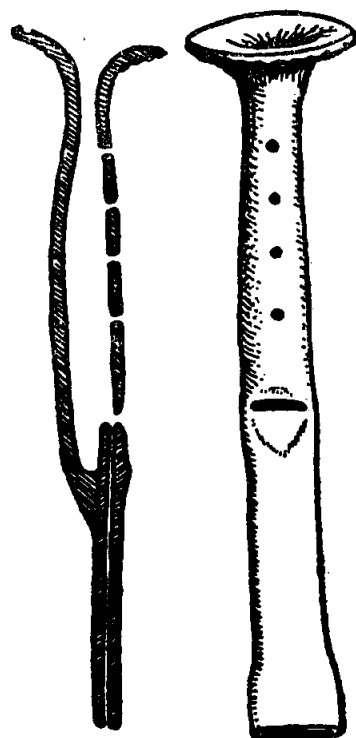


Figura 5



Flautas Ikas.

Figura 6



Flauta arqueológica de arcilla, México.

VER FIGURA 5

Flautas Ikas.

La figura 5 es un dibujo de flautas parecidas halladas entre los Ikas, con una sección longitudinal de la cabeza. La hembra tiene cinco orificios; el macho, uno.

En cuanto a las flautas de los indios Coguis, Taylor se expresa del siguiente modo: ³

“Las flautas verticales, llamadas kuizi por los Coguis, son de caña, de una sola pieza, de aproximadamente una pulgada de diámetro y unos dos pies de largo. Las flautas siempre se tocan de a dos, y se las menciona con los nombres españoles de hembra y macho, aquélla con cinco orificios, ésta con sólo uno. Las cabezas de ambas flautas se cubren con cera de abeja en la que se inserta un cañón de pluma de pavo, de modo tal que la columna aérea que corre por el cañón de la pluma choque contra el borde del tubo... Estos pares de flautas son ejecutados por dos hombres: el de más edad toca la flauta de cinco agujeros utilizando los dedos de ambas manos, mientras que el más joven toca la flauta de un solo orificio con el dedo índice de la mano derecha al tiempo que sacude una maraca con la mano izquierda”.

Adviértase que las flautas empleadas por los indios son de tamaño más pequeño que las usadas en el conjunto de gaitas de los habitantes de habla española del litoral.

Izikowitz denomina este tipo de flauta con aeroducto, “flauta azteca”, dado que se han encontrado en México flautas arqueológicas de arcilla, de construcción similar ⁴.

VER FIGURA 6

Flauta arqueológica de arcilla, México.

El uso del término “azteca” en el caso de estas flautas no parece ser justificado. Una flauta de caña parecida, con cabeza de cera y cañón de pluma, se encuentra en México en nuestros días.

VER FIGURA 7

Flauta Huasteca.

La figura siete es la fotografía del chul que ejecutan los huastecas de habla maya, en la provincia mexicana de Vera Cruz. Esta flauta tiene cinco orificios. El orificio superior se tapa con cera. En la cera se practica una pequeña perforación, la cual se cubre con la membrana de un huevo de araña.

VER FIGURA 8

Maraca del conjunto de gaitas.

La figura ocho es la fotografía de una maraca utilizada por el conjunto de gaitas de San Jacinto. Mide aproximadamente 27 por 13 centímetros, y está hecha con el fruto vaciado del totumo. Se la llena con semillas secas de gapacho. La agarradera de madera es más larga que la porción del palo que se pasa a través de la calabaza. Esta se sujeta, por el extremo superior, mediante una barrita de metal insertada en la porción de la agarradera que queda afuera del fruto, y mediante un alambre enroscado. La calabaza se agujerea con pequeños orificios ubicados al azar por toda la superficie del fruto.

Las maracas de calabaza de distintos tipos se encuentran entre numerosos grupos indígenas americanos que las utilizan primariamente en sus prácticas rituales y chamánicas. Los mismos instrumentos se encuentran asimismo en el Africa. Yo creo que el tipo particular de maraca que he descrito es aborigen por dos razones: (1) porque aparece asociada con la pareja de flautas de aeroducto del tipo descrito anteriormente entre las tribus indígenas de la región, y (2) porque las maracas que acompañan estas flautas de aeroducto están perforadas al azar. Los sonajeros de calabaza se encuentran entre otras tribus donde las perforaciones se practican conforme a diseños, cuadrados, ochos, o líneas. Por lo que yo he podido determinar, sin embargo, las maracas con agujeros perforados al azar a todo a lo largo de la calabaza, son típicas sólo de la región en cuestión.

VER FIGURA 9

Maracas Ikas.

La figura nueve es el dibujo de las maracas Ikas. Adviértase que los Ikas poseyeron maracas de ambos tipos, con agujeros perforados conforme a un diseño y con agujeros perforados al azar en toda la superficie de la calabaza.

Taylor describe la maraca empleada por los Coguis en conexión con las flautas kuizi del siguiente modo: ⁵

“La maraca que acompaña a las flautas es de unas ocho pulgadas de largo, y se la fabrica con una calabaza de forma redonda (*Crescentia cujeta*) que se perfora con muchos agujeros y se llena con semillas secas de frutas. El palito, o agarradera de madera, se ubica a través de la calabaza y no puede deslizarse hacia afuera debido al grosor que tiene por un lado, y al tapón de cera de abeja que se ubica por el otro lado”.

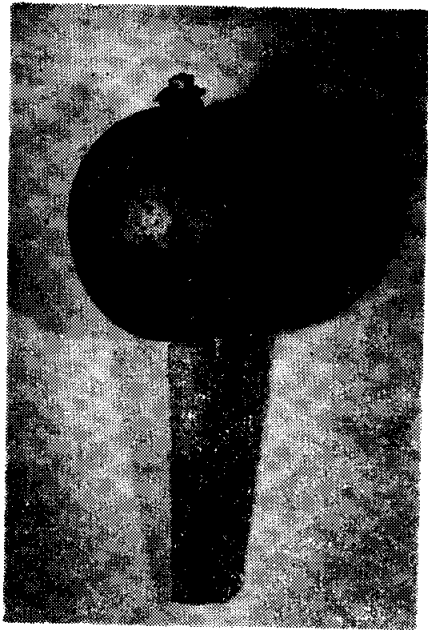
La contribución aborigen americana es por lo tanto el trío de instrumentos, es decir, el par de flautas hembra y macho y la maraca, incorporados

Figura 7



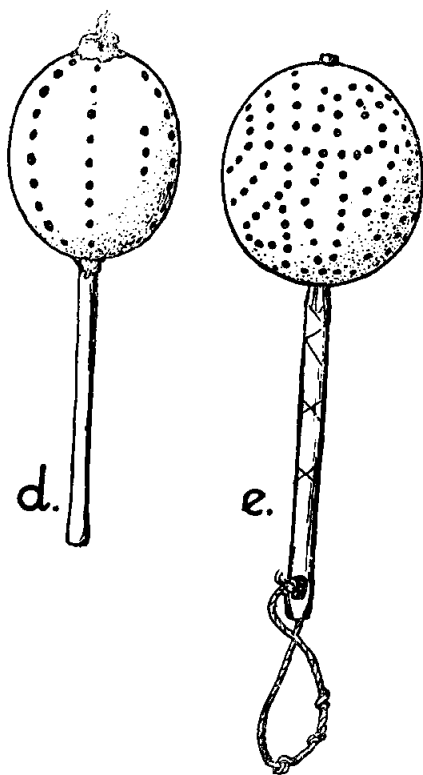
Flauta Huasteca.

Figura 8



Maraca del conjunto de gaitas.

Figura 9



Maracas Ikas →

Figura 10



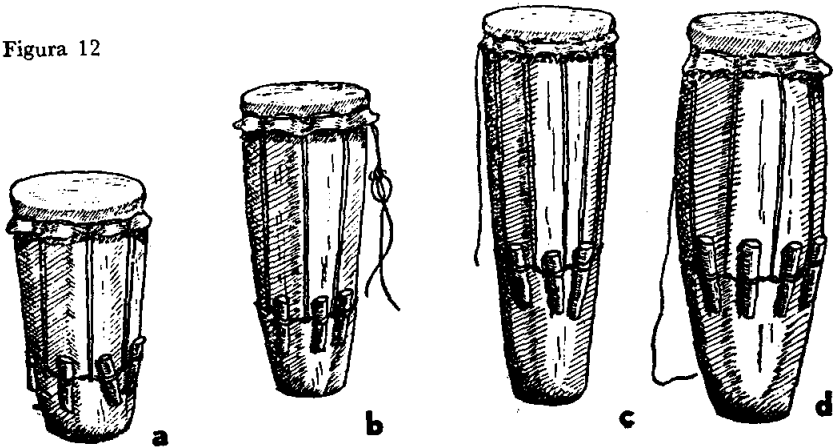
Tambor mayor y llamador.

Figura 11



Conunu colombiano.

Figura 12



Tambores de San Benito, Venezuela.

como un todo al conjunto de gaitas de los pueblos de habla española de los valles. Presumo que los instrumentos se hicieron más grandes para equilibrarlos adecuadamente con los tambores.

Vayamos ahora a los tambores.

VER FIGURA 10

Tambor mayor y llamador.

La figura diez es una fotografía del tambor mayor, a la izquierda, y del llamador, a la derecha, ambos pertenecientes al conjunto de gaitas. El tambor mayor mide unos 60 centímetros de alto por 30 centímetros de ancho; el llamador, aproximadamente 31 por 25 centímetros, respectivamente.

El rasgo típico de estos tambores es el sistema de ligadura con cuñas. Los tambores que se templan con este tipo de mecanismo se encuentran entre las poblaciones negras de muchas áreas de Latinoamérica.

VER FIGURA 11

Cununu colombiano.

La figura once es la fotografía de un cununu que forma parte del conjunto de marimba de la costa colombiana del Pacífico. Se lo encuentra en distintos tamaños, y se diferencia del tambor mayor por el hecho de que el fondo está casi totalmente cerrado.

VER FIGURA 12

Tambores de San Benito, Venezuela.

La figura doce es un dibujo de una batería de tambores de San Benito en Venezuela.

VER FIGURA 13

Tambores panameños.

La figura trece es la fotografía de un grupo de tambores de Panamá. Los tambores que utilizan el sistema de ligadura con cuñas se encuentran también entre las poblaciones negras de Cuba, la República Dominicana y el Brasil.

Aretz es de opinión de que el tambor con ligadura y cuñas es de origen africano. Como prueba de ello, cita el hecho de que tambores de este tipo se encuentran en Palenque de San Basilio, villa de ascendencia africana ubicada en la provincia colombiana de Bolívar⁶. Palenque fue fundado en el siglo diecisiete por esclavos africanos fugitivos, y permaneció aislado e independiente hasta fines del siglo pasado.

VER FIGURA 14

Pechiche y tambor mayor, Palenque.

La figura catorce es una fotografía que tomé de los tambores en Palenque. El de la izquierda es el tambor mayor, y el de la derecha, el pechiche. Ambos se emplean en los ritos funerarios en Palenque. El pechiche y el llamador acompañan un tipo de funeral cuya música y danza se conoce con el nombre de lumbalú. Algunas de las palabras que se emplean en el lumbalú, al igual que en la vida diaria de Palenque, parecerían ser de origen africano, pero no hay aún un estudio conclusivo sobre este particular.

Los tambores con ligadura y cuñas se hallan asimismo entre unas pocas tribus indígenas de la región.

VER FIGURA 15

Tambor chocoano.

La figura quince es el dibujo de un tambor de los indios Chocoanos que viven en la provincia del Chocó, en el extremo norte de la costa colombiana del Pacífico. Los tambores con ligadura y cuña se encuentran también entre los Coguis de la Sierra Nevada de Colombia y los Cayapas de la costa norte ecuatoriana ⁷.

Izikowitz se inclina a pensar que los indios conocieron los tambores cilíndricos de un solo parche en la era precolombina, pero que adoptaron el sistema de ligadura y cuñas de los tambores negros ⁸. Es posible que así sea. Durante siglos, grandes poblaciones negras han vivido en las regiones adyacentes a las habitadas por los Coguis, los Chocoanos y los Cayapas, y los indios Carapas también poseen la marimba negra.

Sin embargo, un tambor notablemente parecido al tambor mayor y ejecutado prácticamente del mismo modo, se usa en el África.

VER FIGURA 16

En la figura 16 se han yuxtapuesto fotografías de tambores colombianos y africanos. La similitud es increíble. La fotografía de la izquierda representa a un colombiano del litoral atlántico ejecutando el tambor mayor. La fotografía de la derecha es la de un ejecutante de sangbei de la tribu Susu, en el distrito Port Loko de Sierra León. La mayoría de los africanos traídos al Nuevo Mundo vinieron de la región del oeste africano en donde se ubica Sierra León. Por lo tanto, parecería que el tambor con cuñas que se encuentra entre las poblaciones negras de América Latina es de un origen totalmente africano. De hecho, es improbable que el tambor se hubiera difundido de los indios a los negros y que de éstos hubiera llegado al África.

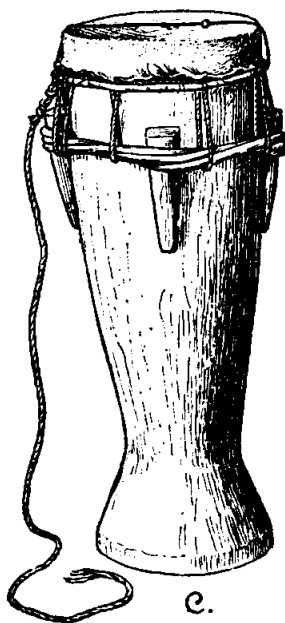
Por lo tanto, la contribución africana al conjunto de gaitas son el tambor mayor y el llamador.

Figura 13



Tambores panameños.

Figura 15



Tambor chocoano.

Figura 14



Pechiche y Tambor mayor, Palenque.

Figura 16



Colombiano del litoral Atlántico ejecutando el tambor mayor.

Sangbei tocado por un Susu. Fotografado por Herbert Clark para Jacoba von Oven, Comarca de Kufu Bullom, 20 de diciembre, 1965.

Es asimismo interesante el hecho de que, conforme a una costumbre folklórica de la región, los habitantes de esta parte del litoral colombiano identifican el tambor mayor con el negro y la gaita con el indio. La llamada "conquista" se celebra en el último día del carnaval. Esta costumbre está desapareciendo rápidamente aunque todavía se conserve en algunas localidades. En la "conquista" dos grupos, el uno representando a los negros y el otro a los indios, danzan por las calles y se trenzan en batallas ficticias en las que los negros salen finalmente victoriosos. Las danzas de los negros se acompañan con el tambor mayor, en tanto que las de los indios se acompañan al son de la gaita⁹.

La influencia hispánica en el conjunto de gaitas se deja sentir con máxima claridad en los textos de los cuartetos o coplas que se cantan. Generalmente, es el ejecutante de flauta macho quien canta estas coplas, para lo cual interrumpe la ejecución del instrumento mientras prosigue sacudiendo la maraca. El texto de la música toma la conocida forma europea de estrofa, de contenido verbal diferente aunque se cante acompañada por la misma estrofa musical. Las estrofas se alternan con un estribillo o refrán en el que texto y música son los mismos con cada repetición. Los dos tambores actúan a la manera de coro durante la ejecución del refrán.

Las coplas exhiben los rasgos prosódicos comunes al antiguo romance español, es decir, copla con verso de dieciséis sílabas con rima asonante o cuarteto basado en el verso octosílabo con rima asonante en los versos segundo y cuarto.

Texto 1. Copla de porro Candelaria.

1. Candelaria, no me llores,
2. yo no te olvido por otra. (o-a)
3. Porque tus malditos celos
4. ¡ay! te estabas volviendo loca. (o-a)

Durante la ejecución musical, las estrofas por lo común tienen más de cuatro líneas, por cuanto algunos de los versos aparecen repetidos.

Texto 2. Coplas y estribillo de porro Candelaria.

Copla 1

1. Yo tenía una Candelaria.
1. Yo tenía una Candelaria,
2. con ella me divertía.
3. Se fue y me dejó llorando:
4. ¡ay! adiós Candelaria.

Estribillo	Candelaria, Candelaria,	
	Candelaria de mi vida.	(coro)
	¡Ay! Candelaria, Candelaria,	
	Candelaria de mi vida.	(coro)

Copla 2	1. Mi Cande' me olvidó a mí,
	1. Mi Cande' me olvidó a mí,
	2. creyendo que me moría.
	3. Ahora que ha vuelto a venir
	4. yo estoy vivo todavía.

(Estribillo)

Copla 3	1. Candelaria, no me llores,
	2. yo no te olvido por otra.
	1. Candelaria, no me llores,
	2. yo no te olvido por otra.
	3. Porque tus malditos celos
	4. ¡ay! te estabas volviendo loca.

(Estribillo)

Las coplas con versos octosílabos son muy comunes en España. De los españoles que inmigraron al Nuevo Mundo, la mayoría vino del sur de España, de la región de Andalucía. Según Larrea Palacín, la copla con estribillo es un tipo de texto que aparece frecuentemente en el cancionero andaluz. La repetición de los versos es también típica de la canción andaluza ¹⁰.

Texto 3. Copla andaluza.

1. Gerineldo, Gerineldo,
2. mi camarero pulido;
3. quién te tuviera esta noche
4. tres horas a mi albedrío.
3. Quién te tuviera esta noche
4. tres horas a mi albedrío.

Se han hecho pocos estudios sobre los rasgos prosódicos en los textos de las canciones negras africanas o aborígenes americanas. Por lo que yo he visto, ni la rima —sea consonante o asonante—, ni el sistema de contar las sílabas —es decir, el empleo de versos con igual número de sílabas— es característico de la poesía de estos pueblos. Entre los Mandes de Malí, según Bird, los cantores épicos no siguen ningún esquema poético métrico o silá-

bico. La única exigencia es que el verso poético coincida en longitud con el compás o la frase musical del acompañamiento rítmico. Por ejemplo, si el acompañamiento rítmico está basado en grupos de cuatro tiempos, el cantante debe ajustarse a tal esquema al improvisar sus versos. El cantante está en libertad de emplear todas las sílabas que le plazca dentro del verso, pero todas deben caber en el intervalo que marcan los cuatro tiempos¹¹.

El estribillo o refrán, que se define como el verso o grupo de versos repetidos de tanto en tanto de idéntica manera, se encuentra en los textos de canciones negras africanas. Esto se puede observar en el Texto 4 de los Hausas en Nigeria.

Texto 4. Canto de los Hausas de Nigeria

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Uwa ba gudu Baba Nijeriya ba da nono ta ke yi ka sha

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Da gida da daji tsarewa ta ke, tun de halinta ne taimakon yauwa

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

Alhamdu lilla bin na Abdullah

Na gode Allahu mai daukaka jalla ya yarda in waki babbar kasa

Babbar kasar Shehu dan Hodiyo, Nijeriya ta tsare gaskiya

etc.

El canto del refrán está primero a cargo del solista, y seguidamente del coro. Aparentemente se emplea la misma melodía con cada aparición del refrán poético¹².

No tengo información sobre los rasgos prosódicos de los textos de las canciones entonadas por los indios que viven dentro o cerca de la región en cuestión. La transcripción abajo pertenece a una canción de los Jíbaros que viven en el Ecuador, en el valle de alto Amazonas al este de los Andes. Este ejemplo permite ilustrar la organización poética de los textos de las canciones aborígenes americanas y una comparación con la organización musical.

Ver Transcripción. Canto de victoria de los Jíbaros.

Esta canción fue cantada por un hombre en falsete. Utilizó voz de pecho solamente en el Si bemol bajo. La línea entre dos notas indica un glisando vocal. En la transcripción, cada línea representa una frase musical. Las letras de la izquierda del pentagrama (a¹, a², b, etc.) representan el análisis formal de la melodía. Las letras a la izquierda de las líneas del texto (x¹, y, R, etc.) representan el análisis formal del texto.

Las líneas o versos son desiguales en cuanto al número de sílabas, y los finales de los versos carecen de rima en el sentido con que este término se

Canto de victoria de los Jíbaros

Transcripción

o. J = 144

1. a¹
R Yet-tu-tai yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai —

2. a²
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti, — te-ma-shai we-ta-ti —

3. a³
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai, —

4. b
x² Te-ma-shi-ti we-ta-te —

5. a⁴
y I wu-chi-ri-ma-ti — i-run, i-run Ja-cu-ri —

6. a¹
x² Te-ma-shi-ti we-ta-ti, — te-ma-shi-ti we-ta-ti —

7. a³
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti, — te-ma-shi-ri we-ta-ti —

8. a¹
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet tu tai —

9. a²
R Yet-tu-tai, yet-tu-tai, — yet-tu-tai, yet-tu-tai —

10. b
x¹ Te-ma-shi-ri we-ta-ti —

11. a³
y I wu-chi-ri-ma-ti — i-run, i-run Ja-cu-ri. —
eto.

emplea en la poesía europea. Los versos que aparecen subrayados, marcados R (números 1, 3, 8, y 9), parecen formar un refrán. Sin embargo, este refrán está cantado a dos líneas melódicas con diversas cadencias, a¹ y a³. Asimismo este refrán poético no está coordinado con lo que podría llamarse el refrán musical, b (versos 4 y 10).

* * *

En síntesis, el conjunto de gaitas del litoral atlántico de Colombia exhibe elementos derivados de tres culturas diferentes. La pareja de gaitas con acompañamiento de maraca representa la herencia aborigen americana. Los dos tambores, o sea el tambor mayor y el llamador, representan la contribución africana. El lenguaje y la forma poética de los textos cantados son de origen hispano. Por lo tanto, este conjunto folklórico es un excelente ejemplo de sincretismo, una fusión viable de las culturas musicales aborigen americana, africana y europea.

NOTAS

¹ Entrevista con Manuel García Matos, Madrid, 7 de mayo de 1970.

² Izikowitz, Karl Gustav, *Musical and other Sound-instruments of the South American Indian* (Göteborg: 1927), p. 372-373.

³ Taylor, Donald, "The music of some Indian tribes of Colombia", *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, Nos. 29-30, enero-abril, 1968. Supplement, p. vi.

⁴ Izikowitz, *ibid.*, p. 372-373.

⁵ Taylor, *ibid.*, Supplement, p. vi.

⁶ Aretz, Isabel, *Instrumentos Musicales de Venezuela* (Cumaná: 1967), p. 72.

⁷ Los tambores chocono y cayapa se tocan con las manos pero tienen cuerdas que corren a lo largo del parche. Véase Izikowitz, *ibid.*, p. 179. El tambor cogui se golpea con un bolillo sostenido por la mano derecha y con la mano izquierda directamente. No se hace ninguna mención acerca de las cuerdas tendidas a lo largo del parche.

⁸ Izikowitz, *ibid.*, p. 180.

⁹ Información obtenida por George List en su trabajo de terreno en Colombia.

¹⁰ Larrea Palacín, Arcadio de, *La Canción Andaluza* (Jerez de la Frontera: 1961), p. 107-108.

¹¹ Bird, Charles S., "Heroic Song of the Mande Hunters", *Proceedings of the African Folklore Conference*. En prensa, Doubleday & Company (New York).

¹² Besmer, Fremont E., "An Hausa Song from Katsina", *Journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. xiv, Nº 3, septiembre 1970, p. 422, 432-433.

ILUSTRACIONES

1. Conjunto de gaitas de San Jacinto. Fotografía por George List, Cartagena, 8 de marzo, 1965. Gaita hembra, Juan Lara; gaita macho y maraca, Antonio Fernández; tambor mayor, José Lara; llamador, Enrique González (de Cartagena).

2. Gaita hembra y gaita macho. Instrumentos de San Jacinto, colección de George List.

3. Cabezas de gaitas. Lo mismo que en 2.

4. Flautas Cunas. Narciso Garay, *Tradiciones y Cantares de Panamá* (1930), p. 23.

5. Flautas Ikas. Karl Gustav Izikowitz, *Musical and other Sound instruments of the South American Indians* (Göteborg: 1927), Fig. 243, p. 374.
6. Flauta arqueológica de arcilla, México. Izikowitz, *ibid.*, Fig. 243, p. 374.
7. Flauta Huasteca. Fotografiado por Charles L. Boilès, Jr., municipio de Tantoyuca, febrero 1966.
8. Maraca del conjunto de gaitas. Instrumento de San Jacinto, colección de George List.
9. Maracas Ikas. Extraído de Izikowitz, *ibid.*, Fig. 39, p. 99.
10. Tambor mayor y llamador, colección de George List.
11. Cununu colombiano, colecciones del Museo de la Universidad de Indiana.
12. Tambores de San Benito, Venezuela. Isabel Aretz, *Instrumentos Musicales de Venezuela* (Cumaná: 1967), Tabla II.
13. Tambores panameños. Joseph H. Howard, *Drums in the Americas* (New York: 1967), Plate, VIII, Nº 11.
14. Pechiche y tambor mayor, Palenque. Fotografiados por George List, Palenque, de San Basillo, 14 de noviembre, 1964.
15. Tambor chocoano. Extraído de Izikowitz, *ibid.* Fig. 82, p. 179.
16. Tambor mayor y sangbei. A la izquierda: tambor mayor tocado por José Pimientel Jiménez, de Evitar. Fotografiado por George List, Cartagena, 10 de marzo, 1965. A la derecha: sangbei tocado por un Susu. Fotografiado por Herbert Clark para Jacoba von Oven. Comarca de Kufu Bullom, 20 de diciembre, 1965.

TEXTOS

1. Cantado por Antonio Fernández de San Jacinto. Grabado por George List, Cartagena, 4 de diciembre, 1964. Transcrito por Winston Caballero Salguero.
2. Lo mismo.
3. Arcadio de Larrea Palacín, *La Canción Andaluza* (Jerez de la Frontera: 1961), p. 100.
4. Fremont M. Besmer, "An Hausa Song from Katsina", *Journal of the Society for Ethnomusicology*, Vol. XIV, Nº 3, septiembre de 1970, p. 432-433. Las marcas diacríticas encontradas en el texto original han sido omitidos.

TRANSCRIPCION

Canto de victoria, cantado por Tsamareng. Grabado por Glen Turner, Macuma, marzo o abril de 1957. Transcrito por George List. Archivos de la Música Tradicional de la Universidad de Indiana, ATL, núm. 1357.5.

Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la Música Chilena

por *Luis Merino Montero*

A los 69 años de edad se extinguió, a raíz de una larga y dolorosa enfermedad, la vida del gran poeta chileno, Pablo Neruda (Neftalí Ricardo Reyes Basoalto), nacido el 12 de julio de 1904, en Parral, Chile, hijo de doña Rosa Basoalto y de don José del Carmen Reyes.

Fatuo sería en verdad acometer aquí un análisis, o siquiera un panegírico, de su vasta y maciza obra poética, la que fuera reconocida, entre otros galardones, por el Premio Nobel de 1971. Nos conformaremos solamente con un reconocimiento somero, casi con un prolegómeno al estudio de su profunda influencia sobre la creación musical chilena de nuestro siglo.

Pablo Neruda rindió un homenaje poético a músicos, tanto chilenos como latinoamericanos. Su *Tercera Residencia* incluye un *Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas*, compositor mexicano, y en *Plenos Poderes*, una *Oda a Acario Cotapos*, músico chileno muerto hace algunos años. Entonó palabras sublimes a la lucha y victoria contra la adversidad más implacable que pueda acosar a un creador, en el tributo que rindiera al compositor chileno prematuramente fallecido, Roberto Falabella Correa (1926-1958), el día de sus funerales¹. En *Fin de Mundo* cantaría a la Música en el poema que empieza así:

Si no me enseñaron la tierra,
Si solo para recorrerla,
Si nunca entré con el arado,
Si no viví con los terrones
Ni dormí sobre la cebada
No puedo hablar con los violines
porque la música es terrestre.

Sus homenajes serían devueltos con creces por nuestros compositores. A lo menos 46 obras musicales chilenas, están basadas o inspiradas por poemas de Neruda. Este número abarca solamente a la llamada música docta o seria, pues, para no abultar excesivamente este trabajo, hemos excluido obras de estilización folklórica, como las canciones que Vicente Bianchi compusiera sobre versos especialmente escritos por Neruda, la *Tonada de Manuel Rodríguez*, el *Romance de los Carrera*, y el *Canto a Bernardo O'Higgins*, las canciones sobre poemas varios del vate, de la cantante griega Danai Stratigopoulou Halkiadaki, o algunos poemas de *Arte de Pájaros* cantados por Angel Parra² para sólo mencionar algunos de estos músicos que se inspiraron en sus poemas.

Para los músicos chilenos, Pablo Neruda ha sido una fuente que sólo puede compararse con la influencia que ejerciera el otro de nuestros Premios Nobel de Literatura, la insigne poetisa Gabriela Mistral. Entre los compositores chilenos que más se ha identificado con su poesía está el joven y dotado creador Hernán Ramírez, quien hasta la fecha ha escrito más de quince obras sobre poemas del vate. El estímulo que la poesía nerudiana ejerce sobre Ramírez, nos hace pensar en la poderosa inspiración que Gabriela Mistral significara para Alfonso Letelier, o Federico García Lorca, para Roberto Falabella.

Además de su vastedad, una característica primordial de la poética nerudiana, es su universalidad; su enfoque del hombre tanto en su substancia íntima de infinitos matices psicológicos, como en su quehacer y proyección cósmica. Neruda diría en su discurso de agradecimiento del Premio Nobel: "Creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía"³. Esta actitud ante el arte y la vida, lo llevaría a elegir el difícil camino de "una responsabilidad compartida", y se vertería en una amplia gama de contenidos poéticos que oscilan entre la pura efusión lírica y la poesía o prosa al servicio de causas contingentes. La esencia de Neruda como poeta y como hombre sería desvirtuada si una de estas gamas se considerara como superior a las otras, o como más representativas que las otras. Todas lo representan, y aparecen en su mayor parte en nuestra música, en las suaves y más bien impresionistas sonoridades de la canción para canto y piano, *Me gustas cuando callas*, de René Amengual⁴, hasta los efectos viscerales del *Soneto Punitivo* para voz y conjunto de cámara de Sergio Ortega, escrito en 1961⁵.

Su fecundidad poética está representada en nuestra música a través de un número relativamente alto de sus poemas. Estos provienen de sus principales libros, pero más especialmente de su primera publicación de hace ya cincuenta años, *Crepusculario*, y el magnífico y monumental ciclo del *Canto General*, cuya primera edición viera la luz en México en 1950.

El tono lírico de *Crepusculario* expresado, según Margarita Aguirre, a través de "poemas desencantados, en los que se hablaba continuamente de la muerte"⁶, obsesión que Ilya Ehrenburg relacionara con la tensa situación del mundo europeo de esa época⁷, ha inspirado composiciones que, en su mayoría, son de tono íntimo, para pequeñas combinaciones de voz con instrumentos, y forjadas en un lenguaje, que, aún en obras de data reciente, se aproxima más a la tradición. La maravillosa poesía de *Pelleas y Melisanda* se vierte en su integridad en el ciclo de canciones para soprano, bajo, y piano de Gustavo Becerra (1963)⁸, en una escritura serial que recuerda a los tropos de Josef Matthias Hauer, con procedimientos canónicos, una buena explotación de los intervalos de acuerdo a su correlato afectivo tradicional, (como en las expresivas terceras paralelas de la canción *La Cabellera*), y una línea melódica para la voz, que recuerda el recitado de los cantantes en la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. En la obra homónima de

quien escribe estas líneas, para tenor y pequeño conjunto instrumental (1965)⁹ existe un tratamiento similar de la línea vocal, en un lenguaje dodecafónico, que en *La Muerte de Melisanda* asume un tinte casi romántico en el tratamiento interválico. La música de *La Canción de los Amantes Muertos* para voz y piano, de Pedro Núñez Navarrete (1964)¹⁰ se estructura en un simple y estrófico A-B-A, y en sonoridades modales con una armonía de corte impresionista, mientras que su *Fragancia de Lilas* para voz y piano (1967)¹¹, es más atonal y disonante, si bien termina en una tríada (enarmónica) de Mi bemol. *Los Crepúsculos de Maruri* para coro a cinco voces del joven Melikof Karaian¹² es en lenguaje atonal, con muchas cadencias sobre intervalos huecos de octavas y cuartas, con giros basados en melodiosos orientales, los que en cierta medida provienen de la tierra natal del compositor, Armenia. El famoso poema del *Farewell* ha atraído a más de un creador; el lied de Federico Heinlein de 1951¹³, y el de Hernán Ramírez para barítono y piano compuesto veinte años más tarde. Este último es la menos tradicional de todas las canciones inspiradas en *Crepusculario*, en la que se yuxtaponen sonoridades dodecafónicas con segmentos aleatorios. Un curso más apegado a la tradición sigue también la música para la poesía de *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, como *Me gustas cuando callas*, de René Amengual, ya mencionado anteriormente; el *Poema Veinte* para canto y piano, de Pablo Garrido (1930)¹⁴ y los *Tres Poemas* para voz y piano, de Carlos Riesco (1945-1946)¹⁵.

El *Canto General* está entre las obras poéticas que ha inspirado, más que ninguna otra, a los compositores chilenos de las recientes generaciones, especialmente a los de fuerte inquietud social y política. Su grandiosidad imponente se traduce en música para masivas combinaciones de voces e instrumentos, muchas veces de lenguaje áspero y abrupto que en algunas de las composiciones rompe completamente con la tradición, para entrar en los recursos aleatorios de la "avant garde". La más tradicional es la cantata, op. 57 (1965), de Juan Orrego Salas, *América, no en vano invocamos tu nombre*¹⁶, para orquesta, coro, y solistas, en la que se alternan secciones solísticas con masivas y compactas secciones corales; de textura contrapuntística-imitativa, muchas veces libremente canónica; de armonía más bien disonante, de escritura modal que recuerda el período barroco en sus ritmos y en la obertura francesa que inicia la tercera parte, y de una estructura unificada por la invocación coral inicial que se repite en la guisa casi de un refrán. Fernando García es el creador que se ha identificado más profundamente con el *Canto General*, sobre el que ha basado cuatro de sus obras hasta la fecha. La cantata *América Insurrecta* (1962)¹⁷ para recitante, coro, y orquesta muestra los rasgos característicos de su estilo más temprano, tratando la orquesta casi como un gigantesco instrumento de percusión; en la frecuente yuxtaposición de tutti orquestales en fortissimo, seguido de notas sostenidas en pianissimo; y en la tectura más bien vertical con empleo extensivo de acordes repetidos. Las líneas vocales siguen cuidadosamente la prosodia del poema; el coro recita tanto como canta, en so-

noridades verticales y moderadamente disonantes. En *La Tierra Combatiente* (1965)¹⁸, para tres recitantes y orquesta aparecen rasgos aleatorios, en las alturas de duración indeterminada, fuera de otros recursos como *tone clusters* en diferentes timbres y con variados tipos de vibrato. El ritmo es repetitivo, característica del estilo de García. Toques aleatorios, si bien dentro de una sonoridad general más estática, aparecen en la cantata para orquesta, recitante, coro, y cinta magnética, *Canto a Margarita Naranjo*¹⁹ (subtitulada "*Antofagasta, 1948*"), la que, como *América Insurrecta*, presenta muchos ostinati, tanto rítmicos, como melódicos y armónicos. Otra composición de García, *La Arena Traicionada* (1967)²⁰, para orquesta, se ha inspirado, por lo menos en el título, en el *Canto General*. En un lenguaje "avant-garde" más pronunciado todavía figura el bellissimo oratorio de Gustavo Becerra, *Macchu Picchu* (1966)²¹ para recitante, soprano solista, coro, y orquesta sobre el texto completo de las *Alturas de Macchu Picchu*, uno de los ciclos poéticos que, según Pablo García, mejor trasunta la filosofía de Neruda, y su "manera de entender nuestra existencia", donde "se conjugan la fragilidad de la vida humana y la inmortalidad; la eternidad que palpita, en lo que pertenece a la historia"²². El oratorio de Becerra es una obra de densas superposiciones sonoras y tímbricas para gran orquesta con amplia percusión, de la que saca máximo partido y a la que se agregan cinta magnética, más un oscilador de audiofrecuencia, y onda cuadrada de tres ecos por segundo. Becerra obtiene interesantes efectos tímbricos a través de unísonos entre diferentes instrumentos y, por el deslizamiento de una lámina elástica y turgente a lo largo del límite vertical de las teclas del piano, por diferentes tipos de vibrato, y en el coro por medio de *acutissimo*, *bocca chiusa*, con sonido indeterminado, y murmullos, para mencionar algunos solamente. Recurre a una escritura aleatoria en la que el *fluir* de la música lo determina la declamación del poema y en la que surgen rasgos típicos de su estilo, como son los repertorios limitados de alturas, que sirven de base a la improvisación instrumental, como es Sol y Fa en páginas 1-6 de la partitura editada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, o Sol-Fa sostenido-Mi sostenido, a partir de p. 19. Totalmente aleatoria es una obra recientemente completada por Hernán Ramírez, para flauta, clarinete, fagot, percusión, piano, dos recitantes, un coro mixto, y una orquesta de cuerdas²³, cuyo texto proviene de la novena parte del Canto (*Que despierte el leñador*), a partir del verso: *Paz para los crepúsculos que vienen*, al que se le agrega al comienzo y final de la obra, un fragmento de *España en el Corazón*, de la *Tercera Residencia*, a partir de *Explico algunas cosas*.

El contenido americanista del *Canto General* que se originara, en las palabras de Jaime Concha de "la vida de una América nueva, resucitada en sus dolores y en su alumbramiento"²⁴ se expresa musicalmente en las complejas polirritmias de *Caupolicán*²⁵ para barítono, coro mixto, dos pianos, celesta, y percusión de León Schidlowsky (1958), las que se ven realzadas por el estatismo armónico y melódico que impera en esta obra²⁶. Polirritmias igualmente complejas se observan en la cantata *La Lámpara en la*

Tierra para barítono y orquesta, de Roberto Falabella (1958)²⁷, cuya sonoridad de corte americanista se ve reforzada por la organización del devenir sonoro alrededor de escalas pentáfonas empleadas individualmente o en diferentes combinaciones simultáneas. En algunas ocasiones, las sonoridades derivan de escalas por tonos, tratadas en forma individual o en combinación con escalas pentáfonas²⁸.

Los poemas de *Los Versos del Capitán*, cuya primera edición apareciera anónimamente en Nápoles en 1952, han inspirado también a los músicos chilenos, si bien en un grado menor al de *Crepusculario* y el *Canto General*. Gustavo Becerra escribió en 1967 música para coro mixto sobre *El Insecto*, *El Tigre y el Cóndor*²⁹. Dos obras de Hernán Ramírez, su temprana *Diez Versos del Capitán* para barítono y piano de 1967, y su más reciente *Dos Canciones* para tenor y cuarteto de cuerdas de 1972, son de un lenguaje serial más tradicional, mientras que *Las Furias*³⁰, para tenor y conjunto instrumental (1971) de este mismo creador, y los *Tres Versos del Capitán*, de León Shidlowsky³¹ para tenor y cinco ejecutantes (1966), se orienta más a los procedimientos aleatorios de duraciones indeterminadas y *tone-clusters*³².

Las restantes composiciones que hemos examinado³³ presentan una variedad de estilos y lenguajes comparables solamente a la variedad poética nerudiana. El coro a cuatro voces, *Alegría*, de Armando Carvajal³⁴, es de corte más tradicional, de una escritura simple, tonal, y triádica; de forma A-B-A, y de textura homofónica en el tono de Si bemol, lo que expresa muy apropiadamente el tono lírico exultante de la *Oda a la Alegría*, de las *Odas Elementales*. La hermosa canción *Angela Adónica* para barítono y piano, de Roberto Falabella (1953)³⁵, refleja en su armonía triádica y tonal al canto amoroso del poema homónimo de la primera *Residencia en la Tierra*. Del período neoclásico del fecundo Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte 1971, proviene su *Entrada a la Madera*, una cantata para voz y piano (1956)³⁶, en la que el poema de la segunda *Residencia en la Tierra* se encuadra, algo rígidamente, en la secuencia recitativo-aria-arioso-recitativo, característico de la cantata barroca, un parecido que se refuerza por giros y melismas comunes con este período, en las líneas melódicas de las arias, ariosos, y recitativos; en un esquema del tipo *da capo* en la primera aria, y en el material melódico común para el inicio de las dos arias, procedimiento característico de la primera fase del barroco. Becerra funde estos elementos en una armonía atonal y más bien disonante, con rasgos típicos de su estilo, los que afloran, por ejemplo, en la escritura isométrica del segundo recitativo. Su canción *No me lo pidan* para voz y piano de 1965³⁷, sobre un texto de contenido social de la *Canción de Gesta*, pertenece al mismo período estilístico de *Pelleas y Melisanda*, al que caracteriza, como ya hemos visto, un serialismo similar a los tropos de Hauer. El Oratorio de *Lord Cochrane de Chile*³⁸ para solistas, coro, recitante, amplificador, y cinta, de 1967 sobre un poema de *La Barcarola*, comparte la orientación estilística del Oratorio *Macchu Picchu*, ya comentado anteriormente. Su producción sobre poemas

de Neruda se completa, hasta el presente, con la *Oda al Alambre de Púa* (de las *Nuevas Odas Elementales*) para soprano, relator, y orquesta sinfónica ³⁹.

A las obras de Hernán Ramírez debemos agregar otras, que en su gran mayoría, tienen un lenguaje aleatorio de "avant-garde" ⁴⁰. Observamos en estas una cierta preferencia por poemas de *Fin de Mundo*, como: *Bodas*, motete cómico para coro mixto a cappella (1971); *Bomba Uno* (1971), para coro mixto, voz masculina solista, percusión, cuarteto de cuerdas, y dos locutores, sobre *Bomba* (II), un dramático alegato de Neruda contra la bomba atómica; *Sepanlo, Sepanlo, Sepan* para piano, coro mixto, y un parlante (1971); y *Bomba Dos* (sobre *Bomba*, II, más dos estrofas de *Bomba*, I) oratorio para percusión, orquesta de cuerdas, tres locutores, un cantante, y un coro mixto, el que, además de la música y la lectura de noticias de un periódico (sobre la bomba atómica), contempla efectos de luces y proyecciones de diapositivas. En la parte final de *Quehaceres*, una obra para piano, percusión, y clarinete, los ejecutantes derivan el ritmo de la música de la lectura mental del poema *Bodas*, un procedimiento conocido como "control prosódico" por Gustavo Becerra, maestro de Hernán Ramírez, quien lo emplea en muchas de sus obras aleatorias recientes ⁴¹, y de quien lo adquirió su discípulo. Con un propósito similar, Ramírez recurre al poema *Arte Magnética*, del *Memorial de Isla Negra*, en dos obras compuestas en 1973, una para dos percusionistas, y la otra para un percusionista, un pianista, y un recitante. Su música con poemas de Neruda se completa, hasta la fecha, con *En Vietnam* (1970), cantata para dos pianos, percusión, coro mixto, y contralto solista sobre otra de las dramáticas protestas nerudianas (proveniente de *Las Manos del Día*); *El Hombre Invisible o Explico Algunas Cosas* (1970) para tenor solista y conjunto instrumental, sobre poemas de las *Odas Elementales* y la *Tercera Residencia*; las *Canciones* para tenor y piano (1971) sobre poemas de los *Cien Sonetos de Amor*, y la *Oda a la Tierra* (1971) cantata para tenor, coro mixto, y dos conjuntos instrumentales (uno de percusión, piano, y cuerdas, con un segundo conjunto constituido por instrumentos araucanos), sobre un poema de *Navegaciones y Regresos*.

La dolorosa muerte de nuestro gran poeta no pondrá fin, al variado y fecundo fluir que mana de su obra, que aquí sólo hemos considerado a grandes rasgos. Estamos ciertos que éste se intensificará, fructificando en nuevas y variadas creaciones musicales que surgirán de su profunda sustancia poética.

NOTAS

ABREVIATURAS:

IEM: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.
RMCH: Revista Musical Chilena.

¹ El discurso se puede consultar en *RMCH*, xxvii/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 93-94.

² Las canciones de Danai Stratigopoulou están grabadas por Discoteca del Cantar Popular (DICAP), DCP 2. Las canciones de Angel Parra están grabadas por ASFONA, VBP-307.

³ Por el texto completo del discurso ver Francisco Coloane (ed.), *Pablo Neruda: Obras escogidas* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972), I, pp. 29-30.

⁴ Edición IEM.

⁵ MS.

⁶ Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda* (Santiago: Zig-Zag, 1967), p. 115.

⁷ Ver el prólogo de *Poesía Política* (Santiago: Austral, 1953), citado en Margarita Aguirre, *loc. cit.*

⁸ Edición IEM.

⁹ Edición IEM.

¹⁰ Edición IEM.

¹¹ Edición IEM.

¹² Edición IEM.

¹³ MS. En Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval, *Música compuesta en Chile: 1900-1968* (Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969), p. 25, se indica que esta canción es para bajo y orquesta de cámara.

¹⁴ MS.

¹⁵ MS.

¹⁶ Edición IEM.

¹⁷ Edición IEM. Ver Carlos Riesco, "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, xvii/83 (enero-marzo, 1963), p. 26 por la posición estética de García en relación a su música en general y a esta obra en particular. En pp. 26-29 se puede encontrar un análisis de la obra.

¹⁸ Edición IEM.

¹⁹ Edición IEM.

²⁰ Edición IEM.

²¹ Edición IEM.

²² Pablo García, "Interpretación de 'Alturas de Macchu Picchu', de Pablo Neruda", *Revista de Cultura Universitaria, Ancora*, vi (1972), p. 46.

²³ MS.

²⁴ Prólogo de Pablo Neruda, *Poemas Inmortales* (Santiago: Quimantú, 1971), p. 3.

²⁵ Edición IEM.

²⁶ Por mayores detalles acerca de esta obra ver, María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, xxii/104-105 (abril-diciembre, 1968), p. 21.

²⁷ MS.

²⁸ Por un análisis más detallado ver, Luis Merino, "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso", *RMCH*, xxvii/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 84-85.

²⁹ Edición IEM.

³⁰ Estas tres obras están en MS.

³¹ Edición IEM.

³² Por más detalles acerca de esta obra ver, María Ester Grebe, *op. cit.*, p. 36.

³³ Carecemos de mayor información acerca de las siguientes obras: El *Poema* de Carmela Mackenna mencionado en Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.), p. 277, y las *Canciones* de Alfonso Montecino para canto y piano sobre poemas de Neruda, y otros poetas, mencionados en *ibid.*, p. 284. En *Música compuesta en Chile: 1900-1968*, p. 115 se mencionan las *Cuatro Canciones* para voz y piano de Ema Ortiz. En catálogos dactilografiados de compositores chilenos archivados en *RMCH* hay referencias a las *Canciones* de Ramón Campbell, y a coros para cuatro voces mixtas a cappella de Miguel Letelier, sobre poemas de Neruda, entre otros poetas. Agradezco profundamente a Magdalena Vicuña el

facilitarme estos catálogos, fruto de su gran visión, tenacidad, y espíritu de trabajo. La *Oda a la Energía* para orquesta sinfónica de Gabriel Brncic (1963) puede haberse inspirado en el poema homónimo de las *Odas Elementales*. El IEM ha editado las partes de esta obra. Sergio Ortega ha escrito la música incidental para la representación escénica de *Romeo y Julieta* de Shakespeare en la traducción de Neruda (1964), y de *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1967).

³⁴ Edición IEM.

³⁵ MS. Por más detalles ver Luis Merino, *op. cit.*, p. 85.

³⁶ Edición IEM.

³⁷ Edición IEM.

³⁸ Edición IEM.

³⁹ Edición IEM.

⁴⁰ Todas estas obras están en MS.

⁴¹ Ver Hernán Ramírez, "Introducción a la grafía de Gustavo Becerra", *RMCH*, xxvi/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 69-70.

Colaboran en este número

MARÍA ESTER GREBE. Investigadora y profesora de Etnomusicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los dos años siguientes trabajos de investigación en EE. UU. haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. En la Universidad de California fue nombrada "investigadora en visita" del Instituto de Etnomusicología y del Departamento de Música y en la Universidad de Indiana, del Instituto del Folklore. Entre sus trabajos figuran: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); *Modality in the Spanish Vihuela Music and its Incidence in Latin American Music* (Anuario Musical, N° 26, 1971); *Modality in Spanish Renaissance Music and Archaic Chilean Folk-songs: a Comparative Study* (Ethnomusicology, xi, 3, 1967, pp. 326-342); *Estudio de "Der Stürmische Morgen" un enfoque Metodológico* (Revista Musical Chilena, Vol. xviii, N° 89, 1964, pp. 87-104); *Introducción al Villancico en Latinoamérica*; *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructura Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un experimento pedagógico musical con niños marginales de Santiago*; *Cinco compositores latinoamericanos de la joven generación*; *Clasificación de Instrumentos Musicales* (Revista Musical Chilena, Vol. xxv, N°s. 113-114, 1971, pp. 18-34); *Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística* (Revista Musical Chilena, Vol. xxvi, N° 117, 1972, pp. 36-43). Ha presentado trabajos oficiales en los Congresos de Etnomusicología (Albuquerque, 1965) y de Musicología y Etnomusicología (Nueva Orleans, 1966). Ha redactado trabajos y resúmenes bibliográficos para el "Journal of the International Folk Music Council", RILM Abstracts y *Revista Musical Chilena*.

GEORGE LIST. Director de los Archivos de Música Folklórica y Primitiva y profesor de la Universidad de Indiana. Es graduado de la Julliard School of Music y de las Universidades de Columbia e Indiana. Su carrera musical ha sido muy variada: flautista, compositor y profesor. Ha publicado artículos sobre teoría musical, la interrelación entre texto y melodía en la canción, técnicas de archivo y obras para piano, flauta, coros y bandas. Es Director de *The Folklore and Folk Music Archivist*, y de una serie de álbums de discos de música étnica y folklórica que publica *Folkways Records*. El Dr. List es actualmente el Secretario de la Society for Ethnomusicology.

LUIS MERINO. Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y Director de *Revista Musical Chilena*. Estudios en la Universidad de Chile, plantel en el que obtuvo la Licenciatura en Musicología, (1960-1964). Estudios en la Universidad de California, en

Santa Bárbara, donde se graduó como Master of Arts (1966-1968) y en los Angeles, (1968-1972), donde se doctoró en Musicología.

Colaboró en *Revista Musical Chilena* con un trabajo sobre los Cuartetos de Gustavo Becerra, y *Roberto Falabella Correa* (1926-1958): *El Hombre, el Artista y su compromiso*.

Crónica

XXXII TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La trigésima segunda temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició el 19 de junio en el Teatro Astor. Constará de dieciséis conciertos y sus respectivas repeticiones.

El maestro invitado Gyula Nemeth, director de la Orquesta Estatal de Conciertos de Budapest, quien desde hace un año se encuentra trabajando frente a la Sinfónica de Chile, inició la temporada y tuvo a su cargo, además, los dos conciertos subsiguientes. En el primer programa se tocó: *Verdi: Obertura "La Fuerza del Destino"*; *Kodaly: Danzas de Galanta y Mendelssohn: Sinfonía Nº 3 "Escocesa"*. Se inició el segundo programa con *Procesión del Cristo de Mayo*, del compositor chileno Próspero Bisquertt. El primer trompeta de la Sinfónica, profesor Jorge O'Kington, fue el solista del *Concierto en Mi bemol Mayor para trompeta y orquesta*, de Haydn, terminándose este concierto con *Sinfonía Nº 6 en Fa Mayor, Op. 68, Pastoral*, de Beethoven. En el tercer programa, el maestro Nemeth dirigió *Misa de Requiem*, de Verdi, con el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Marisa Lena, soprano; Aída Reyes, mezzosoprano; Juan Eduardo Lira, tenor y Mariano de la Maza, bajo. El *Requiem* fue repetido el 1º de julio en el Teatro Astor y el 2 de julio en la Iglesia de San Francisco.

Los próximos dos conciertos fueron dirigidos por el compositor y director titular de la Orquesta Filarmonica de Sofía, Constantín Iliev. Esta es la primera visita a Chile del maestro Iliev, destacado compositor búlgaro. Se inició el concierto con sus *Variaciones para orquesta*, escritas en 1951 y estrenadas en Montecarlo en 1962. El *Concierto en Sol Mayor Nº 4 para piano y orquesta*, de Beethoven, tuvo como solista a la pianista chilena Frida Conn. Con la *Sinfonía en Re menor*, de César Franck se puso fin a este concierto. El último concierto dirigido por el Maestro Iliev incluyó: *Introducción y Allegro*, del compositor chileno Eduardo Maturana, obra de juventud en la que el compositor aplica la técnica de los doce tonos a moldes y estructuras del siglo XVIII. La soprano chilena Mary Ann Fones cantó *Cuatro últimas Canciones*, de Ricardo Strauss, terminando el concierto con la *Cuarta Sinfonía*, de Tchaikowsky.

La Canción de la Tierra, de Mahler, dirigida por Ernst Huber-Contwig.

Invitado por el Instituto de Extensión Musical, el maestro Huber-Contwig, director

de la Orquesta Sinfónica de Salvador (Bahía) y fundador del conjunto "Música Nova" de Stuttgart, dirigió el sexto concierto de la temporada.

Se inició el programa con la primera audición en Chile de *Stabil-Instabil* del compositor alemán, discípulo de Wolfgang Fortner, Gunther Becker, compuesta en 1970. Se trata de una obra en la que el joven compositor alemán experimenta con la atomización del discurso musical, aunque para ello hace uso del ingenio y bastante inventiva.

La Canción de la Tierra, de Mahler, con los solistas Carmen Luisa Letelier y Juan Eduardo Lira, se escuchó enseguida. La Sinfónica obtuvo la gama sonora tan típica de Mahler y los cantantes dieron muestras de musicalidad y muy buena técnica. El maestro Huber-Contwig ofreció una versión más alada y poética que metafísica y dramática, su frescura colorística, no obstante, redundó en una interpretación de gran virtuosismo y belleza.

Carmen Luisa Letelier cantó con musicalidad perfecta, belleza vocal e interpretativa. Juan Eduardo Lira con estilo y emisión impecable cantó su difícil parte, aunque la potencia de su voz frente a la densidad de la orquesta no siempre tuvo la audibilidad necesaria.

Unico concierto del maestro Henryk Czyz.

El gran director polaco Henryk Czyz, titular de la Orquesta Sinfónica del Estado de Lodz, de Polonia, y de la Opera del Estado de Dusseldorf, maestro que dirige los más importantes conjuntos del mundo entero, es el gran divulgador y paladín de la música de la escuela polaca de composición, sin duda alguna la mejor del mundo en este momento. Czyz es compositor él mismo, sus obras incluyen óperas, numerosas sinfonías y obras de cámara que le han merecido importantes premios. Su país le otorgó el título de Caballero de la Orden del Renacimiento de Polonia.

El maestro inició el concierto con una versión emocionante y profunda de la *Heroica*, de Beethoven. La Sinfónica electrizada por Czyz tocó con una entrega y entusiasmo del más alto nivel. Tanto para los músicos como para el público fue esta la recreación de la Tercera Sinfonía, el poder sugestivo del maestro, su exquisita sensibilidad y maestría permitió escuchar la obra en una interpretación magistral.

Libro para Orquesta, de Witold Lutoslawski, escuchada en primera audición en

Chile, fue otro triunfo espectacular de Czyz. El gran compositor polaco logra en esta obra un enfoque nuevo y muy poético con los elementos microtonales y aleatorios del lenguaje contemporáneo. La obra tiene misterio y fantasía, es la obra de un gran artista.

De natura sonoris, de Penderecki, también escuchada en primera audición, exhibe las posibilidades colorísticas de la orquesta. Aunque interesante, no logra la originalidad de Lutoslawski. Czyz, una vez más, fue el mago que supo destacar todas las virtudes de la partitura.

Ultimo programa del maestro Huber-Contwig.

Encabezó el programa del octavo concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, la *Sinfonía en tres partes* del compositor Celso Garrido-Lecca que data de 1960. En ella "se conjugan de manera experimental elementos académicos, procedimientos atonales y giros rítmicos afines a características latinoamericanas". Garrido-Lecca demuestra en esta obra su talento e imaginación a través de la riqueza del lenguaje orquestal que presenta la sucesión de estados anímicos contrastantes. El maestro Huber-Contwig demostró su dominio de la partitura ofreciendo una versión digna y recia.

La primera audición en Chile de *Siete "Haiki"*, bocetos japoneses para piano y orquesta, de Olivier Messiaen, tienen como elemento básico el canto de veinticinco pájaros diferentes, pertenecientes a la fauna japonesa.

Elvira Savi como solista en las secciones tercera y sexta: la descripción del canto de los pájaros en los bosques vecinos al lago Yamanaka a los pies del monte Fuji y el de los pájaros que cantan en el paisaje montañoso de Kurizawa, hizo gala de pericia técnica e interpretativa. La labor del maestro Huber-Contwig frente a un grupo de la orquesta fue positiva e interesante.

Terminó el concierto con *Sinfonía N° 1 en Fa menor, Op. 10 de Shostakovich*.

Dos últimos conciertos en Chile del maestro húngaro Gyula Nemeth.

El director de la Orquesta Estatal de Conciertos de Budapest, maestro Gyula Nemeth, que fue invitado para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile durante un año, antes de su regreso, dirigió el noveno y décimo conciertos de la xxxii Temporada de Invierno de la Sinfónica de Chile.

En el primero de estos programas dirigió: *Weber: Obertura de El cazador furtivo*; *Liszt: Los Preludios*, en una hermosa versión que mereció al maestro el entusiasta aplauso del público y *Beethoven: Sinfonía N° 1 en Do Mayor, Op. 21*.

Para el último de sus conciertos frente a la Sinfónica, el maestro eligió las siguientes obras: *Amengual Preludio para orquesta*; *Haendel: Música del Agua y Haydn: "La primavera"* de *Las Estaciones*, de Haydn, con el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Marisa Leni, soprano; Juan Eduardo Lira, tenor y Pablo Castro, barítono.

El compositor chileno René Amengual escribió en 1939 los Preludios para orquesta, hermosa página que corresponde a su segundo período, en la que se refleja un idioma de delicado cuño impresionista. El maestro Nemeth ofreció una versión de gran transparencia y de delicados matices.

La Orquesta Sinfónica se desempeñó muy correctamente en "Música del Agua", de Haendel. La versión tuvo nobleza y bellísimas sonoridades, destacándose el desempeño de las maderas.

"La Primavera", de Haydn, parte inicial de "Las Estaciones", tuvo una interpretación de alto nivel. La actuación del Coro de la Universidad de Chile, preparado por Hugo Villarroel, fue específicamente buena y decisiva para el éxito de la obra. Los solistas Pablo Castro, barítono, Marisa Leni, soprano y Juan Eduardo Lira demostraron buena técnica, ductilidad y expresividad.

Este magnífico concierto demostró la fructífera labor realizada frente a la Sinfónica por el maestro Gyula Nemeth.

"CARMINA BURANA" EN HOMENAJE A ERNST UTHOFF

Para celebrar el vigésimo aniversario del estreno de "Carmina Burana", que se realizó el 12 de agosto de 1953, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, rindió homenaje a su creador, Ernst Uthoff, con una función de este Ballet-Oratorio en el Teatro Municipal, el 7 de agosto.

El Ballet Nacional Chileno, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, actuando como solistas la soprano Florencia Centurión, el tenor Juan Eduardo Lira y el barítono Carlos Haiquel,

bajo la dirección general de Víctor Tevah, actual titular de la Sinfónica de Puerto Rico, quien dirigiera "Carmina Burana" veinte años atrás en el día de su estreno, se presentó la obra de Orff con coreografía de Uthoff quien, una vez más, trabajó con las nuevas generaciones que bailan en el Ballet Nacional.

A los setenta años, Uthoff sigue siendo el artista vital, lleno de nobleza, para quien el trabajo es el único tipo de vida que le interesa. Llegó a Chile en 1941 como bailarín primero del Ballet Joos. Al crearse la

Escuela de Danza se transformó no sólo en coreógrafo, en maestro, sino que en el todo de la danza en Chile. En 1945 funda el Ballet Nacional y forma a la primera generación de bailarines chilenos. Durante veinticuatro años de labor como Director Artístico y Coreógrafo lleva al conjunto universitario al pináculo de la fama en Chile y en el extranjero. El Ballet Nacional Chileno es aplaudido por el público, alabado por la crítica y obtiene premios en el país y fuera de él.

Entre 1942 y 1964 Uthoff presenta treinta y siete estrenos, doce de los cuales son coreografías suyas. Su labor artística como creador es tan valiosa que debemos destacar aquellas que forman parte de la historia del ballet en Chile: "Capricho Vienés" (1942); "Coppelia" (1945); "Drosselbart" (1946); "La Leyenda de José" (1946); "Czardas en la Noche" (1949); "Don Juan" (1950); "Petrouchka" (1952); "Carmina Burana" (1953); "Alotria"

(1954); "El Hijo Pródigo" (1955); "Milagro en la Alameda" (1957) y "El Saltimbanqui" (1961).

En la función aniversario del 7 de agosto, "Carmina Burana" fue bailada por: Nora Arriagada, Fortuna; Armando Contador, Bufón; Gastón Baltra, Niño; Rolando Mella, Rey; Fernando Beltrami, Anciano; Eddy Pozo, la Muerte; Rosario Hormaeche, la Muchacha; Nieves Leighton, su Reflejo; Lily Ruiz y Rayén Méndez, sus Amigas; Rob Stuij, el Muchacho; Fernando Beltrami y Rolando Mella, sus Amigos; Virginia Roncal, la Mujer de Blanco; Hilda Riveros, la Mujer de Rojo y Nieves Leighton, la Voluptuosidad. Las Parejas de Primavera fueron bailadas por las bailarinas Gilberto, Smith, Perrin y Wishnjewskaia y los bailarines Guarderas, Norambuena, Michaelen y Ramenzoni; los Parroquianos, por los bailarines Guarderas, Baltra, Beltrami, Mella, Norambuena, Pozo, Ramenzoni y Vásquez.

MUSICA Y BALLET EN EL TEATRO MUNICIPAL

XIX Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal.

Continuó la temporada de conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal, el 24 de mayo en el Teatro Municipal, con el concierto dirigido por el maestro argentino, titular de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Pedro Ignacio Calderón. Actuó como solista el pianista Nikita Magaloff, virtuoso suizo nacido en Rusia, en el *Concierto N° 4* para piano y orquesta de *Beethoven*. El programa se inició con la *Obertura "Fidelio"*, de *Beethoven*, para terminar con *Sinfonía N° 2, Op. 23*, de *Sibelius*.

El décimo concierto, el 7 de junio, lo dirigió el director chileno de veinticinco años, Francisco Rettig, formado en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad de Michigan, E.E. UU. Inició el concierto con *Obertura "Oberón"*, de *Weber* y acompañó a la pianista peruana, Teresa Quesada, artista formada en el Curtis Institute of Music de Filadelfia por la profesora Isabelle Vengerova y el mundialmente conocido Rudolf Serkin, en el *Concierto N° 1 en Re menor, Op. 15* para piano y orquesta, de *Brahms*. El programa terminó con *"Cuadros de una Exposición"*, de *Moussorgsky-Ravel*.

Dos últimos conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal.

El maestro checoslovaco Jindric Rohan, director titular de la Orquesta Sinfónica de Praga, tuvo a su cargo el concierto del 14 de junio. Como solista actuó el maestro

italiano Antonio Janigro, en el *Concierto en La menor Op. 129* para cello y orquesta, de *Schumann*. El programa se inició con *"Las Hébridas"*, de *Mendelssohn* para terminar con *Sinfonía N° 9*, de *Schubert*.

Clausuró la XIX Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal, el maestro Jindric Rohan, con obras rara vez escuchadas. La *Sinfonía N° 5, Op. 76*, de *Dvorak* y el oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos*, de *Beethoven*, para tres voces solistas, coro y orquesta.

El Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz, cumplió su cometido con pulcritud y perfecta afinación. Las casi insalvables exigencias que *Beethoven* le hace a los solistas fueron salvadas airoosamente por Osvaldo Tourn (Jesús). Se desempeñó con sensibilidad y supo vencer los escollos vocales con facilidad y comunicó a sus arias y recitativos el apropiado clima anímico. Pablo Castro, en el papel de Pedro, cantó con voz apropiada y agradable. La soprano Lucía Gana no siempre logró superar las pruebas que el compositor exige a la cantante.

Dos actuaciones en Santiago del "London Contemporary Dance Theatre".

Dentro de la gira auspiciada por el British Council por Estados Unidos, Canadá y América Latina, el 29 y 30 de mayo actuó en el Teatro Municipal el "London Contemporary Dance Theatre", famosa compañía de baile moderno del Reino Unido.

Quince intérpretes encabezados por Robert Cohan, su director artístico, mostraron

coreografías en las que el movimiento y lo fugaz de la vida contemporánea se aúnan a la idea que Cohan tiene de lo sagrado. El público presenció los siguientes temas de su vasto repertorio: "Dance Energies", "Cantabile", "Cold", "Cell", "The Penitent", "People Alone" y "People Together".

Robert Cohen fue formado por Martha Graham con quien trabajó por largo tiempo como primer bailarín y "partenaire". Ingresó al "London Contemporary Dance Theatre" cuando la fundación Robin Howard, que financia una escuela para 300 estudiantes, varios grupos de danza y una compañía de repertorio, fundó en 1969, esta compañía de danza moderna, en "The Place", su sede londinense. Cohan creó el elenco y muchas de las coreografías del repertorio, impulsado por el deseo de dar a conocer a las próximas generaciones el significado de la danza contemporánea.

Concierto de Horacio Azcárate.

El pianista argentino Horacio Azcárate ofreció dos conciertos durante su breve paso por Santiago. El primero se realizó en el Instituto Cultural de Providencia y el segundo en el Teatro Municipal, en función gratuita para estudiantes.

Horacio Azcárate, oriundo de Junín, inició sus estudios en su ciudad natal, complementándolos en Buenos Aires con los maestros Jorge Fanelli, Antonio De Raco, Graetzer y Fuchs. Ha actuado con las principales orquestas de su patria y en numerosos recitales. En 1964 fue becado por el Gobierno de Italia para estudiar con María Tipo en Florencia. Posteriormente fue distinguido con la Beca Gulbenkian de Portugal.

En sus recitales en Chile, el maestro Azcárate tocó obras de Schubert, Mozart, Chopin y Debussy, y Cuatro Tangos, de Juan José Castro. Las interpretaciones de Azcárate demostraron sensibilidad específicamente en las obras contemporáneas. Excelentes fueron sus versiones de las hermosas estilizaciones de Juan José Castro, en los Cuatro Tangos y en las obras de Debussy.

Ballet Municipal.

Con el reestreno de "Coppelia", con música de Delibes, el Ballet Municipal que depende de la Corporación Cultural, inició su temporada 1973. El papel de Swaniloa que se transforma en Coppelia fue bailado alternadamente por Rosario Llansol y Olga Shimazaki; interpretó a Franz, Edgardo Lattes y el Dr. Coppelius, Jorge Rondineilli.

El maestro soviético Alexander Prokofiev presentó, el programa Concierto, con varias coreografías, destinado a demostrar el grado de progreso técnico de los artistas del conjunto. Se incluyó "Preludio y Fu-

ga", con música de Bach; "Grand Pas de Deux Classique", de Ludwig Hertel; "Despertar de la Primavera", con música de K. Ph. E. Bach; "Pas de Deux" de "El Corsario", de Drigo y "Danza de las Espadas", con música de Khatchaturian, y el estreno de "Paquita", con música de Minkus. Esta última obra consta de siete variaciones para solistas.

Coro de Madrigalistas de Klagenfurt.

El coro austríaco de Madrigalistas de Klagenfurt que dirige el maestro Guenther Mittergradnegg, conjunto que canta desde hace veinticinco años, ofreció un concierto en el Teatro Municipal auspiciado por diversas entidades nacionales.

La primera parte del programa pasó un vistazo a la música religiosa y profana europea. Destacó, en lo sagrado, el "Crucifixus" del veneciano Antonio Lotti y el motete "Singet dem Herrn ein neues Lied", de Bach, para doble coro, verdadera hazaña del canto coral "a cappella". Entre los trozos seculares destacaron "Il est bel et bon" de Passereau y "Akik minding elkesnek", de Zoltan Kodaly.

Toda la segunda parte estuvo dedicada a obras austríacas. Bellísima fue la interpretación de "Vergebliches Städtchen", de Mozart para voces masculinas. La pianista Sieglinde Dimai se distinguió en el acompañamiento de algunas Canciones Gitanas del Op. 103 de Brahms y la introducción al Vals del Emperador, de Johann Strauss. Finalizaron con canciones del folklore de Carintia, cuya capital es Klagenfurt.

Coro de Niños de Hannover.

Con el auspicio de la Embajada de la República Federal de Alemania y el Goethe Institut, se presentó en el Teatro Municipal el Coro de Niños de Hannover que dirige el profesor Heinz Henning. Este coro fue creado por su actual director en 1950. Los integrantes del Coro ingresan a las clases preparatorias a la edad de ocho años y son varios los profesores que tienen a su cargo la educación vocal de los pequeños que han recorrido toda Europa.

En su presentación en Santiago, el Coro de niños incluía a doce hombres, lo que permitió cantar obras para coro mixto. Llamó la atención la calidad de emisión, pureza de las voces y perfecta musicalidad en las obras de Lassus y Gastoldi. Ofrecieron además una pequeña ópera en miniatura, del compositor Alfred Koerppen, con una orquesta formada por piano a cuatro manos y dos pequeños bateristas. "Los creadores del tiempo" es una encantadora parábola teatral para un trío infantil (soprano, mezzo y contralto) y voces masculinas.

Entre las canciones populares europeas se distinguieron "El bello tambor", de Fran-

cía, obra en la que destacó el timbre purísimo de los solistas en los papeles de la princesa, el tambor y el rey. "La Irene falsa", de Italia, fue un modelo de cultura y amalgamamiento vocales. Comicidad y alegría tuvo "The drunken sailor".

Recital de Roberto Bravo.

El joven pianista chileno Roberto Bravo ofreció un recital en el Teatro Municipal a beneficio del Comité Nacional de Navidad con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Presidencia de la República.

Tocó las *Sonatas Op. 31 Nº 2 en Re Menor* y la *Sonata Op. 13 en Do menor*, de *Beethoven*. Bravo dio pruebas de su musicalidad y magnífica técnica, pero el mejor logro de la velada fue la versión de *Cuadros de una Exposición*, de *Moussorgsky*, obra en la que el pianista mostró su garra y exquisita sensibilidad.

Concierto de Joaquín Achucarro.

Con el patrocinio de la Embajada de España, de la Ilustre Municipalidad de Santiago y del Instituto Chileno de Cultura Hispánica, el eximio pianista español Joaquín Achucarro ofreció un recital cuyo programa incluyó *Schumann: Noveleta Nº 1 en Fa Mayor, Op. 21; Brahms: Sonata Nº 3 en Fa menor Op. 5; Albéniz: Iberia*, primer cuaderno; *Granados: La Maja y el ruiseñor* y *Liszt: Rapsodia Húngara Nº 6*.

El pianista español Achucarro ganó en 1959 el primer premio del Concurso Internacional de Piano celebrado en Liverpool, Inglaterra. Desde entonces Achucarro ha sido aclamado como un pianista "poco común" por la crítica de Europa, Estados Unidos, Norte y Sud Africa, Asia y América Latina.

INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Jazz en el Teatro Oriente.

El 30 de abril se realizó el primero de los tres conciertos de Jazz, programados para 1973, por el Instituto de Música de la Universidad Católica en el Teatro Oriente. El Conjunto Mangelsdorff de Alemania Federal fue invitado a Chile por el Goethe Institut.

Jazz de avanzada ofreció el conjunto de Albert Mangelsdorff, el gran trombonista alemán, con Heinz Sauer alternando entre dos saxofones, Buschi Niebergall en contrabajo y Peter Giger baterista. Los instrumentistas revelaron en el curso de la tarde su enorme dominio técnico y su extraordinaria inventiva en la improvisación, aprovechando al máximo los recursos propios de cada uno de sus instrumentos.

Mangelsdorff creó su conjunto con estrellas del jazz alemán en 1960, es conocido en Alemania Federal como el "German Allstars". Su presencia en todos los festivales de jazz le ha merecido los más calurosos elogios y en sus viajes por el mundo ha logrado codiciados trofeos. La revista alemana "Jazz Echo" ha premiado al Quinteto Mangelsdorff como el mejor conjunto del país, cada año consecutivo, desde su fundación, y su director es considerado el más prominente trombonista y el más inspirado de los jazzistas de nuestra época.

El Trío de Bill Evans actuó en el Teatro Oriente el 25 de junio. La presencia de Bill Evans —uno de los mejores pianistas de jazz del mundo— impresionó por su profundidad, por sus conceptos armónicos impresionistas y por la gran intimidad que le confiere a sus improvisaciones. El artista fue secundado por el no menos famoso

Eddie Gómez en contrabajo y por Marty Morell en batería.

Lo que más impresionó en este conjunto fue la deliberada interioridad de sus interpretaciones.

Temporada Internacional de Conciertos 1973.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de su director fundador, Fernando Rosas, inició la Temporada Internacional 1973, el 9 de mayo, en el Teatro Oriente, con un *Festival Antonio Vivaldi*.

Se inició el concierto con *Sinfonía Nº 3* y los *Conciertos: para viola y orquesta en La menor*, solista Manuel Díaz; *para guitarra y orquesta en La Mayor*, solista Oscar Ohlsen; *para cello y orquesta en Mi menor*, solista Arnaldo Fuentes; *para violín y orquesta en Sol Mayor*, solista Fernando Ansaldo y *para flauta y orquesta en Re menor*, solista Alberto Harms.

Quintetos de Viento del Mozarteum de Buenos Aires y "Hindemith" de la Universidad Católica.

El 16 de mayo, los Quintetos del Mozarteum y "Hindemith" se fusionaron en un concierto en el que tocaron: *K. Ph. E. Bach: Seis Sonatas*, para dos flautas, dos clarinetes, dos cornos y fagot; *Beethoven: Sexteto Op. 71*, para dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes; *Mozart: Serenata Nº 12, KV 388 en Do menor*, para dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes; *Gounod: Pequeña Sinfonía de Cámara*, para

flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes.

Los maestros argentinos Alfredo Ianelli, flauta; Pedro Cocchiararo, oboe; Mariano Frogioni, clarinete; Doménico Zullo, corno y Pedro Chiambaretta, fagot, ofrecieron, además, un Seminario para Instrumentos de Viento en el Instituto de Música de la Universidad Católica el que, tanto como el concierto en el Teatro Oriente, contó con la colaboración de la Embajada de Argentina.

Stuttgarter Klaviertrio.

Tres jóvenes músicos de Alemania Federal integran el Stuttgarter Klaviertrio: Monika Leonhard, piano; Reiner Kussmaul, violín y Peter Hahn, cello, artistas que actuaron en el Teatro Oriente el 23 de mayo y que fueron invitados a Chile por el Goethe Institut.

Estos músicos actúan juntos desde 1968 logrando una cohesión tan perfecta que sus versiones del *Trio en Re Mayor, Op. 70, No 1 "Geistertrio"*, de Beethoven; el *Trio en Si Mayor Op. 8*, de Brahms y el estreno para Chile de la *Sonata de Cámara "1948"* de H. W. Henze, fueron revividas en toda su belleza y perfección.

Ravi Shankar en Chile.

El 28 y 29 de mayo actuó en Santiago el más célebre intérprete de la "Sitár" hindú, el Pandit Ravi Shankar, secundado por Alla Rakha, el más destacado instrumentista de "Tabla" de la India, cuyos dedos veloces crean mil ritmos diferentes, y por Noder Mullick en "Tamboura", instrumento de cuatro cuerdas que tiene por misión hacer el papel de pedal permanente, o sea el de mantener la tónica y crear la atmósfera adecuada. La primera presentación se realizó en el Teatro Caupolicán y la segunda en el Teatro Oriente, dentro del marco de la Temporada Internacional de Conciertos organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica.

Son artistas eximios de los RAGA, principio básico de la música hindú, matriz de la música hindostánica y pilar central de todo el edificio musical clásico de la India. Toda la cultura hindú es una unidad: filosofía, religión, arte y costumbres están unida por un hilo invisible que les da vida y todas ellas son la expresión de un propósito único, el esfuerzo por alcanzar la Verdad eterna, conocerla y unirse al principio espiritual que anima todo lo viviente. Este espíritu filosófico-religioso es el que creó y saturó la música hindú y por tratarse de un lenguaje simbólico, el de los sonidos, es el que mejor refleja la espiritualidad de su pueblo.

El RAGA tiene un marco estructural fijado desde tiempos inmemorables, pero el mú-

sico que los hace revivir dispone de una libertad absoluta para expresar todos los estados anímicos. La música que entrega es, por lo tanto, su versión del momento, vital, dinámica, nueva. Sus posibilidades técnicas son casi ilimitadas: puede basarse en cualquiera de las 72 escalas de la música hindú, combinarlas y enriquecerlas con cuartos de tono innumerables.

La "Sitár", instrumento de 19 cuerdas, data del siglo XIII, por lo tanto es de relativa antigüedad tratándose de la India. El diálogo con la TABLA, dos tambores que el ejecutante percute con los dedos, es de una elocuencia y riqueza incomparable.

El Pandit Shankar que había iniciado su labor artística como primer bailarín de la compañía de danzas de su hermano Uday Shankar, abandonó el ballet por la música al comprender que era ésta la que realmente expresaba el espíritu hindú. Su encuentro con Ustad Allaudin Khan conocido como el "padre de la música hindú", Gurú austero cuya disciplina espiritual decantada se traslucía en un desprendimiento absoluto, impulsó al joven Shankar a convertirse en su "Shishya", seguidor y alumno. Durante ocho años, en la soledad selvática del centro de la India, Shankar practicó la "Sitár" como instrumento y paulatinamente Allaudin Khan lo introdujo en los misterios de los Raga ancestrales. Al terminar sus estudios resolvió entregar su mensaje espiritual y artístico a occidente.

Impulsado por el deseo de dar a los estudiantes de música hindú un conocimiento profundo y directo, creó en Los Angeles la Escuela Kinnara de Música Hindú, filial de su escuela de Bombay. Es autor de "Mi música, mi vida", obra que acaba de editar Simón and Schuster de Nueva York, en la que resume toda su experiencia espiritual y artística. No obstante sus éxitos, el Pandit Ravi Shankar abandonará, dentro de cuatro o cinco años, sus giras de conciertos, para radicarse en Bombay, su ciudad natal, en la que se propone transformarse en Gurú de un muy restringido grupo de músicos. Para él el verdadero aprendizaje de la música se basa en el contacto personal y directo con cada estudiante.

Cuarteto Aeolian.

El cuarteto de cuerdas británico "Aeolian" integrado por Emanuel Hurwitz y Raymond Keenlyside, violines; Margaret Major, viola y Derek Simpson, cello, ofreció dos conciertos en Santiago. El primero en el Teatro Oriente, el 8 de junio, en el que tocaron: Mozart: *Cuarteto en Re Mayor KV 575*; Alan Rawthorne: *Cuarteto No 1* y Beethoven: *Cuarteto en La menor, Op. 132*; el segundo concierto, en el Teatro Municipal, el 9 de junio, incluyó: Haydn: *Cuarteto en Re Mayor Op. 20, No 4*; William Walton: *Cuarteto en La me-*

nor (1947) y *Brahms: Cuarteto en Do menor Op. 51, Nº 1*.

Ambos conciertos contaron con el auspicio del British Council.

Los mejores aciertos de este cuarteto fueron las interpretaciones de las obras de compositores ingleses del siglo xx. No obstante, se trata de instrumentistas de primera categoría, de precisión extraordinaria, minucioso equilibrio y una bellísima sonoridad.

Agrupación de Cámara "Pro Música".

La Agrupación de Cámara "Pro Música", de reciente creación, es el conjunto más joven del Instituto de Música Católico. En 1972 Fernando Ansaldi, violín; Enrique López, viola; Roberto González, cello y Frida Conn, piano, con Adolfo Flores, contrabajo —músico que habitualmente toca con el grupo, pero que no actuó en este concierto— crearon la Agrupación "Pro música" ampliando de esta manera la difusión de la música de cámara a través de una combinación instrumental que permitirá tocar muchas de las páginas de la literatura universal que los otros conjuntos del Instituto no abarcan.

En el concierto del 13 de junio, el conjunto "Pro Música" ofreció un programa que incluyó: *Beethoven: Trío para cuerdas Op. 3*; *Ravel: Trío con piano en La menor* y *Schumann: Cuarteto con piano Op. 47*.

Orquesta de Cámara de Praga.

La presencia de la magnífica Orquesta de Cámara de Praga en el Teatro Oriente, el 22 de junio, dejó a quienes la escucharon una profunda sensación de dicha, agradecimiento y admiración. La insuperable maestría, disciplina y el gozo de la recreación artística de estos intérpretes fue específicamente notorio en las dos Danzas Eslavas —ofrecidas fuera de programa— en las que hicieron gala de la proverbial categoría interpretativa de los músicos de su patria.

Esta orquesta excede, tanto por su disposición instrumental como por sus características sonoras, el ámbito de la llamada orquesta de cámara. Las cuerdas completas superan su limitación numérica por su calidad y potencialidad de matización; la pureza y características sonoras de los vientos a las que se incluye percusión y continuo, hacen del conjunto una orquesta que puede abarcar la ejecución de las partituras clásicas y de las posteriores. La Orquesta de Cámara de Praga actúa sin director, el que nada podría aportarles a estos músicos sobresalientes.

Con la *Partita en Re menor* del distinguido compositor de música religiosa, *Franz Tuma*, originario de Bohemia donde nació en 1704, y que posteriormente se radicó en

Viena hasta su muerte en 1774, se inició el programa que también incluyó la *Sinfonía Nº 31, K. 297 "Paris"*, de *Mozart* y la *Sinfonía en Si Bemol*, de *Franz Schubert*.

Conjunto de Música Antigua.

Obras de compositores italianos de los siglos xvi y xvii y de los creadores alemanes de la misma época, profundamente influenciados por los primeros, configuraron el bellísimo programa ofrecido el 26 de junio, en el Teatro Oriente, por el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica que dirige Silvia Soublette.

Hans Leo Hassler introduce a la Alemania de la época "villanelle" de gran frescura y encanto en "Intradas a los Jardines de la Felicidad", obra instrumental con la que se inició el programa y sus "Cuatro Canzonette" en idioma italiano, para voces e instrumentos de la época, están fuertemente influenciadas por los compositores peninsulares. De Heinrich Schütz, el tenor Osvaldo Tourn, acompañado de continuo, cantó con gran estilo, "O süßer o freundlicher", obra que forma parte de la colección de "Pequeños Conciertos Sacros", escritos en Leipzig y Dresden entre 1636 y 1639. Tanto esta obra como la Sinfonía Sacra "Was betrübst du dich meine Seele", con texto del Salmo 42:11, obra que pertenece a la segunda serie de "Symphoniae Sacrae", curiosamente, también, fueron escritas a su regreso de su segundo viaje a Italia, donde fue expresamente a estudiar con Monteverdi. Esta Sinfonía Sacra tuvo como intérpretes a Silvia Soublette, soprano, y Carmen Luisa Letelier, contralto, acompañadas por instrumentos. Ambas cantantes ofrecieron una versión de entrañable profundidad mística y gran categoría vocal.

La "Salve Regina" de Cavalli, sucesor de Monteverdi como Maestro de Capilla de San Marco e importantísimo maestro del movimiento operístico, al que aportó poder dramático y nuevas fuerzas rítmicas desconocidas hasta entonces, está sacada de "De Musiche Sacre", obra que al igual que las óperas de Cavalli, fueron recientemente editadas por el musicólogo inglés Raymond Leppard. Esta Salve Regina, estreno para Chile, fue cantado por la contralto Carmen Luisa Letelier, los tenores Emilio Rojas y Osvaldo Tourn y el bajo Manuel Domínguez, acompañados por continuo, en una versión de gran categoría.

Punto cumbre de este concierto, no obstante, fueron los "madrigali" de Monteverdi de la segunda parte del programa. "Amor che deggio far", fue cantada por las sopranos Silvia Soublette y Mary Ann Fones, el tenor Osvaldo Tourn y el bajo Manuel Domínguez, acompañados por dos violines, viola da gamba y clavecín. "A Dio Florida bella" para seis voces e instrumentos; "Presso un fiume tranquillo"; "Qui risi Tir-

si" y "Hor ch'el Ciel e la Terra" para voces e instrumentos, son verdaderas joyas, específicamente la última de inenarrable belleza. Con gran encanto Silvia Soublette y Osvaldo Tourn cantaron con acompañamiento de continuo, "Bel Pastor".

Párrafo aparte merece la versión de la soprano Mary Ann Fones del "Lamento di Ottavia" de "L'incoronazione di Poppea", magistralmente acompañada por Florencia Pierret en continuo y Juana Subercaseaux en viola da gamba. La cantante con profundo dramatismo conmovió al público que la ovacionó.

De Lorenzo Allegri (1573-1648), compositor de la corte florentina, el conjunto instrumental ofreció "Suite de Ballet" dirigido por Silvia Soublette.

Para realizar este ambicioso programa el Conjunto de Música Antigua invitó a unirse a su elenco permanente, a la soprano Mary Ann Fones y al tenor Osvaldo Tourn, y a un distinguido grupo de instrumentistas.

Leonard Rose.

El noveno concierto de abono de la temporada internacional en el Teatro Oriente contó con la participación del magnífico cellista norteamericano Leonard Rose, célebre miembro del Trío Stern, Rose, Istomin; solista internacional desde 1951 y jefe de cátedra de cello de la Juilliard School of Music de Nueva York.

Con la pianista chilena Elvira Savi tocó obras del romanticismo alemán: *Schumann: Fantasiestücke, Op. 73 y Sonata en Fa Mayor, Op. 99, de Brahms*. Hubo buen entendimiento entre ambos artistas. Con ductilidad Elvira Savi ensabló con el cellista. La sonoridad del cello de Rose es de incomparable belleza y su pulcritud y musicalidad, incorporadas al discurso musical, crearon acentos expresivos de la más alta categoría.

La *Suite en Do Mayor*, de Bach, constituyó una unidad indisoluble en la que el cellista demostró ser un virtuoso de extraordinario vuelo.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, se unió a Rose en el *Concierto para cello y orquesta, de Bocherini*, en una colaboración muy feliz.

Primer concierto del Festival J. S. Bach en el Teatro Municipal.

El lunes 16 de julio, en el Teatro Municipal, se realizó el primero de los cuatro conciertos que dentro de la Temporada Internacional del Instituto de Música de la Universidad Católica, corresponderán al "Festival J. S. Bach".

El gran violinista alemán León Spierer, concertino de la Filarmónica de Berlín, actuó como solista en los *Conciertos en La*

menor y Mi Mayor, con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica dirigida por su titular Fernando Rosas. El conjunto de cámara ejecutó, además, los *Conciertos Brandemburgueses N.ºs 2, 3 y 6*.

Presentación del Cuarteto de Cuerdas "Chile".

El décimoprimer concierto de la temporada en el Teatro Oriente consultó la actuación del Cuarteto "Chile" de la Universidad Católica, integrado por Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Manuel Díaz y Arnaldo Fuentes. Tocarón los cuartetos "Emperador", de Haydn; "Rosamunda", de Schubert y el Op. 10 de Debussy.

La categoría interpretativa del programa fue en ascenso de obra en obra hasta llegar a la excepcional versión del cuarteto de Debussy. Los cuatro músicos dieron en todo su transcurso muestra de gran sensibilidad logrando a la perfección el contorno esfumado del impresionismo.

Concierto de la Orquesta de Cámara.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica enriquecida con instrumentistas invitados ofreció un bello programa junto al Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz y con la participación de los solistas Jaime Escobedo y Emilio Donatucci en la obra de Stamitz; Carmen Luisa Letelier en la bellísima *Rapsodia para contralto*, de Brahms y Roberto Bravo como solista en el *Concierto N.º 1*, de Beethoven.

Este décimosegundo concierto de abono fue dirigido por Fernando Rosas, quien lo inició con el *Concierto para clarinete, fagot y orquesta*, de Stamitz, célebre compositor y violinista de Mannheim, quien puso de moda el género orquestal con varios solistas, dentro del "estilo galante" de su época.

Dos obras de Brahms con coro y orquesta fueron escuchadas a continuación. En la *Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta*, la contralto Carmen Luisa Letelier cantó con profesionalismo y musicalidad, el conjunto masculino del Coro Filarmónico Municipal lo hizo con corrección pero en forma bastante opaca. No obstante, fue esta una versión que hizo honor a la bellísima obra. Con la primera audición de la *Canción del Destino para coro y orquesta* se puso fin a la primera parte del programa. El conjunto mixto del Coro Filarmónico Municipal y la orquesta entregaron una lograda interpretación.

La versión de la orquesta, con Roberto Bravo como solista, del *Concierto N.º 1 en Do Mayor*, de Beethoven, bajo la dirección de Rosas, fue una fiesta de principio a fin. La orquesta en un desempeño admirable fue el marco ideal para la actuación del solista que demostró su gran talento, perfección

mecánica, memoria perfecta, fogosidad y garra. Tan excepcional desempeño mereció a Rosas y todos los músicos una verdadera ovación.

Collegium Vocale de Colonia.

Dentro de la Temporada Internacional de Conciertos del Teatro Oriente actuó el Collegium Vocale de Colonia, fundado en 1966 por Wolfgang Fromme, especializado en un principio en la ejecución de música renacentista y contemporánea. Integran el grupo dos sopranos: Dagmar von Biel y Gabby Rodens; la mezzosoprano Helga Hamm-Albrecht; los tenores: Wolfgang Fromme y Karl O. Barkey y el bajo, Hans-Alderich Billig.

El Collegium Vocale ofreció en primera audición en Chile el "Stimmung" de Karlheinz Stockhausen, obra para seis vocalistas que fue especialmente escrita para este conjunto.

El título de la obra significa en alemán: "afinación, ambiente, vena, ánimo, temple, ajuste". Informa el programa que esta obra se dirige a la supra-conciencia, equivaliendo a una meditación que no sólo se limita a los intérpretes, sino que abarca también al auditorio.

"Stimmung" fue presentado alrededor de una luz solitaria en el suelo del escenario en que cierran el círculo cantantes y partituras. Cada voz tiene su micrófono y alto parlante propio, estos ubicados a modo de hemicírculo que se adentra en la sala y asegura la espacialidad del sonido.

Para realizar esta experiencia los músicos tienen 51 esquemas sonoros que se transforman continuamente. La improvisación está sometida a un orden, organizan la estructura a través de innumerables ritmos y se dan la entrada al pasar de uno a otro. Las voces exploran las posibilidades de la producción sonora. Priman las vocales, se combinan con conceptos en todos los idiomas, pero con preponderancia del alemán. Es una inacabable magia verbal.

La labor realizada por el grupo es excepcional. La meditación metafísica que se nos había anunciado, no obstante, está totalmente ausente, repetir el nombre de divinidades incansablemente, no logra crear una experiencia enaltecedora.

Trio de Trieste.

El Trío di Trieste actuó en el décimo-cuarto concierto de la Temporada Internacional del Teatro Oriente. Integran el conjunto Darío de Rosa, piano; Renato Zanettovich, violín y Amadeo Baldobino, cello.

Encabezó el programa el *Trío en Mi Mayor*, de Haydn, en una versión excelente. La fusión artística de los intérpretes y su magnífica matización pudo apreciarse también en los *Ricercars* de Giorgio Federico

Ghedini, obra escrita hace treinta años para el Trío di Trieste de entonces. En el Op. 87 de Brahms pudo apreciarse como deben abordarse los problemas de la música de cámara. La dinámica se diferenciaba con absoluta precisión y los músicos exhibieron con sensibilidad los valores sonoros y expresivos de la obra. Fue un Brahms equilibrado en el que se le dio también su justa proporción a los elementos profundos.

El Arte de la Fuga.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica además de algunos artistas invitados, en el décimoquinto concierto de la Temporada Internacional del Teatro Oriente, tocó la versión de Juan Pablo Izquierdo de "El Arte de la Fuga", de J. S. Bach, bajo la dirección del propio maestro. Izquierdo se basó tanto en la versión manuscrita como en la primera edición del "Arte de la Fuga" para escribir su transcripción para el conjunto de la Universidad Católica.

Izquierdo utilizó los timbres de la mayoría de las partituras orquestales de Bach: cuerdas, clave, flauta, oboe, corno inglés y fagot. Inició su versión con los arcos solos a los que, más adelante se sumaron las maderas. Intercaló dos cánones para clavecín entre las fugas simple y las en movimiento contrario, y los otros dos, en la segunda parte, entre las fugas dobles o tríos y aquellas en espejo, para terminar con la fuga inacabada que, concebida como cuádruple, no alcanzó a serlo porque el compositor murió antes de terminarla.

Los instrumentistas de la Orquesta de Cámara y Florencia Pierret al clavecín destacaron en la interpretación de esta música abstracta y de pura belleza musical. Izquierdo los dirigió con inteligencia y sobriedad sacando el máximo partido de cada uno de los sujetos. Valoró específicamente, a través de su instrumentación "a trío", los Contrapuntos xiii con los solistas Florencia Pierret, Arnaldo Fuentes, cello, Alberto Harms, flauta, Emilio Donatucci, fagot y Jaime de la Jara, violín. En la segunda parte de la obra aumentó considerablemente la concentración de los arcos y las maderas tuvieron una impecable actuación durante todo su transcurso.

Conciertos gratuitos ofrece el Instituto de Música de la Católica en el Museo de Bellas Artes.

Nueve conciertos gratuitos ha programado el Instituto de Música de la Universidad Católica en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes. En estos conciertos actuarán todos los conjuntos del Instituto los días domingo. La finalidad de esta Temporada Nacional de Conciertos es llevar la música a un más amplio grupo de aficio-

nados y muy específicamente atraer a los jóvenes hacia la música clásica.

El 8 de julio se inició esta temporada con la actuación del Conjunto de Música Antigua, bajo la dirección de Silvia Soubllette y los solistas invitados: Mary Ann Fones, soprano y Osvaldo Tourn, tenor. El programa de este concierto fue el mismo que ofreció en el Teatro Oriente, el Conjunto de Música Antigua, con obras de Hassler, Cavalli, Schütz y Monteverdi.

Continuó este ciclo de conciertos con la actuación del Quinteto "Hindemith" y el pianista Ronaldo Reyes, en un programa dedicado a obras de Francis Poulenc, para vientos y piano.

Abrió la selección la magnífica Sonata para flauta y piano (1957), con Alberto Harms y Reyes que se mostraron como virtuosos impecables. La Sonata para clarinete y piano (1962) fue interpretada por Jaime Escobedo con gracia, fuego, romanticismo y gran calidad sonora muy bien secundado por Reyes. Trío (1926) fue ejecutado por Enrique Peña, oboe y Emilio Donatucci, fagot, logrando un gran triunfo. Finalizó el concierto con el Sexteto, escrito y transformado en la década del 30. La obra tiene interesantes solos de cada instrumento y muestra la vena juguetona de Poulenc. El Quinteto "Hindemith" y el pianista Ronaldo Reyes realizaron una versión de extraordinaria calidad.

El tercer concierto estuvo a cargo del Cuarteto de Cuerdas "Chile", con el mismo programa de la Temporada Internacional de Conciertos del Teatro Oriente.

Continuando con esta serie de conciertos gratuitos, el domingo 12 de agosto actuó la Agrupación "Pro Música" y el Quinteto "Hindemith", ambos del Instituto de Música.

El programa que interpretaron estuvo dedicado a Beethoven. En primer lugar tocaron Cuarteto con piano Op. 16 y luego el Septimínio Op. 20.

La Agrupación "Pro Música" la integran Frida Conn, piano; el violinista Fernando Ansaldi; el violista Enrique López; el cellista Roberto González y el contrabajista Adolfo Flores. Por su parte, el Quinteto "Hindemith" está compuesto por Alberto Harms, flauta; Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Emilio Donatucci, fagot y Raúl Silva, corno.

El Arte de la Fuga, de J. S. Bach se presentó en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes, el domingo 19 de agosto. La versión que interpretó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica fue realizada por Juan Pablo Izquierdo, maestro que tuvo a su cargo la dirección. Este concierto fue la repetición del estreno de la versión del maestro Izquierdo de *El Arte de la Fuga*, el jueves 16 de agosto, en el Teatro Oriente.

INSTITUTO CHILENO - ALEMÁN DE CULTURA

La Temporada de conciertos del Goethe Institut se inició el 4 de abril, como informamos anteriormente, con el primer concierto coral del Ciclo de Conciertos Corales organizados por el Coro de la Universidad Técnica del Estado.

"Taller de Música".

El 8 de mayo tuvo lugar el primer concierto del "Estudio de Nueva Música", bajo la dirección del maestro alemán Dr. Ernst Huber-Contwig, dedicado a "La voz humana en la Nueva Música".

Actuó la soprano Mary Ann Fones con Virginia Canzonieri, arpa; Guillermo Rifo, percusión y Carlos Vera, percusión, en un programa que consultó: *Sequenza* para una voz (1968), de Luciano Berio; *Aria* (1958), de John Cage y *Circles*, para soprano, arpa y 2 percusionistas (1960), de Luciano Berio.

Duo Mantel-Frieser.

Gerhard Mantel, uno de los mejores cellistas de la generación joven de Alemania, en su tercera gira latinoamericana, actuó el

24 de mayo con la Orquesta Filarmónica Municipal en el Concierto en Re Mayor de Haydn y la pianista Erika Frieser fue invitada como solista por la Orquesta de la Universidad de Concepción.

Desde 1957, ambos artistas forman el Dúo Mantel-Frieser, conocido en todos los centros musicales europeos y americanos.

El 26 de mayo se presentaron en el Teatro Municipal, con un programa que incluyó: *Mendelssohn: Sonata en Re Mayor, Op. 58*; *Bach: Suite en Do menor*, para cello solo; *Beethoven: Variaciones en Fa sobre un tema de "La Flauta Mágica"* de Mozart y *Schostakivich: Sonata Op. 40*.

Panorama de canciones de Brahms escritas entre 1862 y 1889.

Con motivo del 140 aniversario del natalicio de Brahms (1833-1897), se presentó una selección de la obra vocal del maestro compuesta en el lapso de 1859 a 1889, su época de mayor desarrollo artístico. Federico Heinlein, en forma de introducción, resumió las particularidades musicales y literarias de las 26 canciones del programa.

Los intérpretes fueron: Carmen Luisa Letelier, contralto; Federico Heinlein, piano y Manuel Díaz, viola.

El crítico Ernesto Strauss, al comentar este concierto, afirma: Carmen Luisa Letelier, joven cantante nacional de reconocida y vasta cultura, se distingue por su afán notorio de superación. En realidad elevó el recital a un nivel no alcanzado hasta ahora por ella. Supo inferir una intensa gama de temperamento y modulación a cada "Lied", dotándolo con la esencia intrínseca, oculta muchas veces detrás de la poesía y de los símbolos musicales, y puso suficiente énfasis en la pronunciación y comprensión de los textos. En el sentido puramente técnico habría que destacar sus progresos estupendos en la emisión vocal y su perfección en el equilibrio de los registros, fundamentalmente precisos en su discreta luminosidad".

En la parte instrumental, el crítico apunta que Federico Heinlein evidenció una "magnífica labor preparativa, manifiesta en la emanación de seguridad palpable y en la entrega de versiones revestidas de disciplina y sentido emotivo...". En las dos canciones del Op. 91 participó el violista Manuel Díaz, el Sr. Strauss dice: "Su tono cálido y oscuro agregó relieve a la entrega de estas obras hermosas, poco difundidas".

Concierto de Helmuth Obrist y Alfonso Bögeholz.

El flautista Helmuth Obrist con Alfonso Bögeholz al piano, ofrecieron un recital con obras de Blavert, Mozart, Ph. E. Bach y Beethoven, el 12 de mayo, en la Sala de Conciertos del Goethe Institut.

"Estudio de Nueva Música".

Prosiguió el taller del "Estudio de Nueva Música" del maestro Ernst Huber-Contwig, con una sesión dedicada a la Percusión, el 12 de junio. En esta oportunidad el director germano destacó el parámetro de la dinámica y las estructuras de ritmo y color de la música actual. Con los percusionistas Carlos Vera, Jorge Suay y Guillermo Rifo, el maestro hizo ensayos de fragmentos de "Le marteau sans maître" de Pierre Boulez, seguido por "Ciclo" de Karlheinz Stockhausen, para solo de batería a cargo de Guillermo Rifo.

Recital de Edison Quintana.

El pianista uruguayo Edison Quintana, que en 1970 obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional Beethoven de Mendoza, fue invitado por el Goethe Institut para ofrecer un recital en Santiago. Este concierto se realizó en el Teatro Municipal.

El programa incluyó Danza Criolla del compositor uruguayo Héctor Tosar y obras

de Clementi, Brahms, Respighi y Prokofiev.

Recital de Josefina San Martín y Elvira Savi.

La flautista chilena Josefina San Martín, con Elvira Savi al piano, ofrecieron un bellísimo programa en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Tocaron: Bach: Sonata; Mozart: Sonata en Do Mayor; Reinecke: Sonata "Undine", Op. 167; Honegger: Danse de la chèvre y la Sonata para flauta y piano de 1953 del compositor chileno Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte 1971.

"Juegos de música y escena".

La Asociación Nacional de Compositores, en colaboración con el Goethe Institut, presentó "Juegos de música y escena" con el Grupo Teatro-Taller de la Universidad Católica de Valparaíso.

Del compositor Jorge Urrutia Blondel se tocó "Pastoral de Alhué" y de Juan Amenábar, las obras electrónicas: "Klesis", "Amacatá", "Divertimento Cordovés" y "Ludus vocalis".

Primer concierto coral del Coro de la Universidad Técnica del Estado.

Del ciclo de seis conciertos que en el Goethe Institut ofrecerá este año el Coro de la Universidad Técnica del Estado que dirige Mario Baeza, el 27 de junio se realizó el primero, con obras francesas e italianas. Este concierto se realizó con la colaboración de los Institutos Chileno-Francés y Chileno-Italiano de Cultura.

El concierto se inició con música renacentista italiana que incluyó Madrigales, Balletti, Frottole y un concierto eclesiástico de Gastoldi y obras de Vecchi, Monteverdi y Luca Marenzio, acompañados por el grupo instrumental del mismo coro.

En la segunda parte se estrenó "Noel de los Niños que no tienen hogar", para piano y coro femenino, de Debussy, y las célebres "Trois Chanson de Charles D'Orleans" que, por primera vez se cantan en Chile en forma completa. Canciones francesas del siglo XVI de Costeley, Claude Le Jeune y Jannequin completaron el programa. De este último compositor se ejecutó la "Batalla de Margnan" escrita para celebrar esta victoria de Francisco I.

Recital de Mina Dresser y Federico Heinlein.

Bajo el auspicio del Instituto Chileno-Británico de Cultura, la mezzosoprano británica Mina Dresser y Federico Heinlein al piano, ofrecieron un recital de canciones inglesas. Los méritos de la cantante se revelaron a través de la diversidad de tempe-

ramento de las obras elegidas y su aptitud para comunicar el contenido poético de éstas.

Recital de la pianista peruana Alicia Arce.

La joven pianista peruana Alicia Arce, becada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, se perfeccionó en la Nordwestdeutsche Akademie de Detmold con el profesor Klaus Schilde. El 17 de julio ofreció un recital en el Goethe Institut con obras de Scarlatti, Beethoven, Klebe, Schumann y Mendelssohn.

"Le Marteau sans maître", de Boulez.

Dentro del marco del Tercer Taller de Música, del "Estudio de Nueva Música", que dirige el maestro Dr. Ernst Huber-Contwig, el 24 de julio, en el Goethe Institut, se realizó un interesante ensayo de "Le Marteau sans Maître", de Boulez. Trabajaron con el Dr. Huber-Contwig los percusionistas Guillermo Rifo, Carlos Vera y Jorge Suay; Fernando Harms. flauta; Manuel Díaz, viola; Miguel Angel Cherubito, guitarra y Oscar Gacitúa, clavecín.

Visita del Coro de Niños de Hannover y Collegium Vocale de Colonia.

El Goethe Institut invitó a estos dos importantes conjuntos vocales a visitar Chile. El Coro de los Niños de Hannover actuó en el Teatro Municipal, concierto que comentamos en esta crónica dentro del marco de las actividades en el Teatro Municipal. En cuanto al Collegium Vocale de Colonia que actuó en la Temporada Internacional de Conciertos del Teatro Oriente, el comentario respectivo se hace en la sección dedicada a los conciertos del Instituto de Música de la Universidad Católica.

Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso.

El Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, fundado hace poco más de un año por Jaime Donoso, ofreció un recital en el Goethe Institut el 2 de agosto.

La primera parte del programa estuvo dedicado a obras del romanticismo germano, iniciándose con una magnífica interpretación del "Canto de la alondra", de Mendelssohn. Luego se escuchó una selección de aires gitanos de Brahms, canciones para coro masculino, de Schubert y cinco extractos de los Valses Op. 52, de Brahms.

En la segunda parte cantaron una serie de obras contemporáneas, entre ellas la triste historia de la pequeña Nicolette, de Ravel; dos canciones de Britten, un par de Catulli Carmina, de Orff y tres fragmentos de la ópera "Porgy and Bess", de Gershwin.

Jaime Donoso es un músico que cuida los detalles y en líneas generales el coro hizo gala de sólida cohesión.

Recital de Pauline Jenkin, Manuel Díaz y Jaime Escobedo.

De gran altura artística fue el concierto de cámara ofrecido por tres excepcionales instrumentistas chilenos, la pianista Pauline Jenkin, el violista Manuel Díaz y el clarinetista Jaime Escobedo.

El concierto se inició con *Chaconne* para viola y piano de *Vitali* en una versión en la que ambos artistas demostraron gran cohesión y musicalidad. *Tres Estudios para viola, clarinete y piano*, de *Bruch* reveló la compenetración de los ejecutantes con esta partitura y el amor con que hacen música de cámara. Enseguida, ofrecieron la primera audición de *Talagante 73*, de *Darwin Vargas*, obra dedicada al Goethe Institut, en la que el compositor chileno canta la naturaleza a través de un enfoque metafísico. Terminó este concierto con *Trio para viola, clarinete y piano K. V. 498*, de *Mozart*.

Quinteto de Bronce de Chile.

El Quinteto de Bronces de Chile que integran Miguel Buller y Pastor Gutiérrez, trompetas; Jorge Castillo, corno; Enrique Pino, trombón y Julio Quinteros, tuba, actuó el 14 de agosto en el Goethe Institut.

Miguel Buller dio a conocer la técnica de los distintos instrumentos de bronce y luego se inició el concierto con un programa que incluyó: *Pezel: Suite*; *Boccherini: Minuetto*; *Luna: Cantar Indio* y *Aires Criollos*; *Arnold: Quinteto*; *End: Three Salutations* y *Walters: Fair and Warmer*.

El piano en la Nueva Música.

El maestro Dr. Ernst Huber-Contwig, en el cuarto Taller de Música del "Estudio de Nueva Música", dedicó el concierto-ensayo del 21 de agosto al piano en la música contemporánea. Los pianistas chilenos Elvira Savi y Oscar Gacitúa, tocaron: *Zimmermann: Monólogo para dos pianos*; *Linke: Varim 1 para un piano de cola y dos intérpretes* y *Boulez: Structures 1*.

BIBLIOTECA NACIONAL

Bicentenario de Quantz.

El 12 de julio de 1773 murió Johan Joachim Quantz, flautista y compositor de la corte de Federico el Grande de Prusia. Un grupo de ejecutantes chilenos tuvo la feliz idea de recordar el bicentenario de su muerte con un concierto en la Biblioteca Nacional. El programa agrupó obras de autores e intérpretes quienes, durante veintitrés años, hicieron música juntos en los salones del castillo de Potsdam. Entre ellos figuran Felipe M. Bach, el creador de mayor importancia, el rey Federico y Quantz el forjador de un estilo que reuniría la ornamentación a la italiana, los moldes y ritmos franceses, con el contrapunto alemán.

Fernando Silva, flauta traversa barroca; viola da gamba y flauta dulce; Millapol Gajardo, flauta traversa barroca y moderna; Gastón Lafourcade, clavecín y Pedro Pinto, violín, tocaron diversas páginas de los músicos ya mencionados, comenzando por la Sonata en Re menor, para flauta traversa y continuo, de Federico II; Cuatro Sonatas para distintas combinaciones instrumentales de Quantz y una Sonata para teclado de Felipe M. Bach.

Conciertos en conmemoración de los 160 años de la Biblioteca Nacional.

El Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional conmemorará su 160 aniversario de vida con un ciclo de conciertos que se inició el 30 de julio y continuará hasta septiembre.

El primer concierto estuvo dedicado a composiciones chilenas contemporáneas. Encabezó el programa "Palma sola", sobre un texto de Nicolás Guillén, con música de Fernando Silva, para contralto y flauta. La soprano Mireya Pizarro bien secundada por Millapol Gajardo, realizó una encomiable labor que transmitió el clima expresivo de la obra.

La "Tocata para vibráfono", de Hernán Ramírez, ejecutada por Guillermo Rifo, de-

mostró la imaginación y grandes dotes de compositor de su autor que sabe manejar los instrumentos con eficacia y sentido virtuosístico.

"Dilema", de Roberto Escobar fue la tercera obra del programa, ejecutada por Gajardo y Rifo. "Tres Preludios", de Darwin Vargas fueron tocados con mucha propiedad por Jorge Rojas.

Un juego de improvisación dirigido por Roberto Escobar, puso término a este concierto.

Pola Baytelman, ganadora del Concurso Orrego Carvallo en 1966 y Master en Piano del New England Conservatory de Boston, ganadora del Artist Diploma en 1971 en especialización para ejecutantes, ofreció un hermoso recital el 13 de agosto en la Biblioteca Nacional.

Inició su recital con una vigorosa versión de la Sonata Op. 53 en Do Mayor, "Waldstein" de Beethoven. La Suite para piano Op. 50 de Schönberg, tuvo en la pianista a una artista profundamente familiarizada con el idioma contemporáneo. Las cuatro pequeñas piezas para piano, de Alfonso Letelier, estrenadas en París por Herminia Raccagni, tuvieron en esta ocasión su primera audición en Chile. Pola Baytelman comunicó la frescura imaginativa y poética del autor. Puso fin a este programa con una versión de la Sonata en Do Mayor D. V. 968, de Schubert, obra rara vez ejecutada. A través de todo el programa, Pola Baytelman demostró su estupenda técnica, limpieza, memoria perfecta y gran musicalidad.

El Quinteto "Hindemith" en el programa dedicado a compositores de Latinoamérica, ejecutó del compositor chileno Roberto Escobar: Quinteto Nº 1; "Jarahuy" para flauta sola del peruano Guevara Ochoa; Choro Nº 2, de Heitor Villa-Lobos; "Versi" para clarinete solo del venezolano Yannis Ioannidis y Suite Op. 37 para Quinteto, de Oscar Lorenzo Fernández, de Brasil.

ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE

Sala de Conciertos Juan Sebastián Bach.

Los jóvenes músicos que integran la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile obtuvo, a través de las diligencias realizadas principalmente por Miguel Castillo y Carmen Rojas, que el Gobierno aceptara que se dejara en pie la Capilla del Liceo Alemán, a fin de transformarla en sala de conciertos.

La idea de salvar de la demolición la

Capilla del Liceo Alemán, cuyo edificio estaba destinado a desaparecer con motivo de la construcción de una carretera, ha quedado superada gracias a que el Ministerio de Obras Públicas aceptó el planteamiento de los miembros de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.

Esta será la única sala de conciertos propiamente tal que tendrá Santiago, y llevará el nombre de *Juan Sebastián Bach*.

El órgano Walcker que posee el templo será restaurado, lo que permitirá la ejecución de toda la vasta y riquísima literatura organística. Dada la estrecha colaboración de la Asociación con la Cátedra de órgano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, se estudiará, también, la posibilidad de instalar en la nueva "Sala Juan Sebastián Bach", uno de los órganos desmontados que posee la Facultad de Música, con lo cual se podrá ejecutar por primera vez en el país las obras que exigen dos coros separados y doble órgano. La Asociación espera, además, poder instalar un clavecín y un clavocordio.

Simultáneamente con estas gestiones, la Asociación ha continuado su actividad musical en distintas iglesias de la ciudad.

Capilla del Liceo Alemán.

El 30 de mayo, el organista Helmuth Arias y el Conjunto Vocal que dirige Guido Minoletti, actuó en la Capilla del Liceo Alemán.

Se inició la velada con el Preludio Coral "Crist lag in Todesbanden", de J. S. Bach y la Cantata Nº 4 "Crist lag in Todesbanden" cantada por el Conjunto Coral acompañado de órgano. Helmuth Arias tocó, enseguida, el Ricercare "Dopo il Credo", de Frescobaldi. Se puso término al concierto con Magnificat a seis voces, de Monteverdi, a cargo del Conjunto Coral acompañado por órgano.

Iglesias de las Agustinas.

El Coro del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, que dirige Ruth Godoy, el Conjunto de Cuerdas de la Cátedra del profesor Tapia Caballero y Carmen Rojas, en órgano, dieron un concierto en la Iglesia de las Agustinas el 30 de julio. El programa incluyó obras de Palestrina, Victoria, Juan de Encina, Cancionero de Upsala, Monteverdi, Buxtehude, Vecchi, Banchieri, Casella, Nin, y el chileno Alfonso Letelier.

Homenaje a Francia en la Iglesia Evangélica Luterana.

El 13 de julio la Asociación de Organistas y Clavecinistas conmemoró la fiesta nacional de Francia, con un concierto.

En esta oportunidad actuaron los cantantes: Mariana Ureta y Elena Correa, sopranos y flauta dulce; José Quilapi, tenor; Gregorio Cruz, bajo; y los instrumentistas: Nora Guillén, flauta dulce; Guido Minoletti y Fernando Silva, viola da gamba; Cecilia Plaza y Guillermo Marchant, clavecín y percusión; Millapol Gajardo, flauta tra-

versa y Gastón Lafourcade, órgano y clavecín.

El programa con música de compositores franceses incluyó: Phalèse: Suite de Danzas del siglo xvi; Costeley: "Allons gay, gay bergères" y "Il est bel et bon", de Passerau; Gervaise: Suite de Danzas del siglo xvi; Jannequin: "Au joly Jeu", "Fyez vous" y "Si vous voulez"; Clerambault, Capricho para órgano; Couperin: Troisième leçon de Tenèbres, dos sopranos y órgano; Couperin: Concert Royal, para solistas instrumentales.

Recital de Carmen Rojas en Valdivia.

En la Iglesia Luterana, dentro del marco de la XXI Temporada 1973 de Conciertos de la Sociedad Amigos del Arte de Valdivia, la organista Carmen Rojas ofreció un recital el 30 de julio.

Carmen Rojas, egresada del Conservatorio Nacional de Música en el que estudió con los maestros organistas Julio Perceval y Pedro Dekners, fue becada a Francia por tres años. Allí obtuvo su licencia de Interpretación de Órgano. Posteriormente el Gobierno de Bélgica la becó por dos años para estudiar en el Conservatorio Real de Bruselas.

Al regresar a Chile se hizo cargo de la Cátedra de Órgano, Armonía y Contrapunto, en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Ha tenido, además, una activa participación en la creación y la labor realizada por la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.

En el concierto de Valdivia, Carmen Rojas tocó: Jean Langlais: Dialogue sur les mixtures; Franck: Pastoral; J. S. Bach: Preludio y triple fuga en Mi bemol Mayor; Nicolás de Grigny: Recit des tierce en taille; J. S. Bach: Trío Sonata en Do menor y Franck: Coral Nº 3.

Recital de órgano en la Capilla del Liceo Alemán.

Los organistas Helmuth Arias y Carmen Rojas actuaron en la Capilla del Liceo Alemán en un programa de órgano, cuya primera parte estuvo a cargo del primero de estos intérpretes: J. S. Bach: "Corderos pueden pastar en paz" (transcripción de la Cantata 208); "Aquel que se deja guiar por el buen señor", coral; "Pruébanos por tu Gracia", transcripción de la Cantata 22 y "Señor Jesús vuelve a nosotros", coral.

En la segunda parte, Carmen Rojas tocó: J. S. Bach: Preludio y Fuga en Si menor; Franck: Pastoral; Langlais: Dialogue sur les mixtures; Nicolás de Grigny: Recit de Tierce en Taille y Franck: Coral Nº 3.

CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN URUGUAY

La Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (S.U.M.C.) ha organizado dos "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea". Estos se realizan anualmente en el balneario de Piriápolis en las cercanías de Punta del Este, Uruguay. Los cursos abarcan distintos problemas relacionados con la creación e integración de la música contemporánea, especialmente en su proyección a las necesidades y realidades latinoamericanas.

Para la realización de estos cursos se ha contado con la colaboración de docentes, técnicos e intérpretes de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, todos ellos destacados especialistas en sus materias y que ofrecen a los asistentes a estos cursos una visión general de los problemas y anhelos de la creación musical contemporánea.

Los cursos se realizan en un campamento originalmente destinado para excursionistas amantes de la naturaleza, ubicado en medio de un bosque cerca de la playa. En este paraje de gran tranquilidad y belleza, conviven estrechamente durante dos semanas, profesores y alumnos, produciéndose un clima de confraternidad y comunicación que va mucho más allá de lo que normalmente puede obtenerse en una sala de clase. Diariamente se realizan conciertos y audiciones en los que participan artistas invitados y los participantes al curso.

Para participar en estos cursos, los alumnos interesados pueden hacer uso de becas y obtener precios especiales que faciliten su traslado y asistencia. En los dos cursos realizados hasta la fecha, los alumnos han pertenecido principalmente a Uruguay, Argentina y Brasil. Es necesario señalar la ausencia de participantes chilenos. Como única excepción, debe destacarse, la presencia allí del profesor José Vicente Asuar quien, en 1972, participó como docente.

El Primer "Curso Latinoamericano de Música Contemporánea" tuvo lugar entre el 8 y 22 de diciembre de 1971. Las actividades y docentes que participaron se enumeran a continuación:

Hubo seis Seminarios:

— "Música y sociedad" - Luigi Nono (Italia).

— "Música y función" - Jan Bark y Folke Rabe (Suecia).

— "Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica" - Mariano Etkin (Argentina).

— "Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales" - Mariano Etkin (Argentina), Jan Bark y Folke Rabe (Suecia) y Luigi Nono (Italia).

— "Acústica y técnicas electroacústicas" - Conrado Silva (Uruguay), Eduardo Bértola y Fernando Reichenbarch (Argentina).

— "Teatro musical" - Oscar Bazán (Argentina).

Se realizaron además los siguientes Talleres:

— "Taller de sonidos" - Jan Bark y Folke Rabe.

— "Composición" - Sesiones a cargo de Oscar Bazán, Luigi Nono, Héctor Tosar y Jorge Risi (Uruguay).

— "Análisis e interpretación" - Héctor Tosar y Jorge Risi.

— "Teatro musical" - Oscar Bazán.

— "Improvisación". Trabajo colectivo.

Simposio: Problemas de notación. Sesiones a cargo de Coriún Aharonián (Uruguay), Eduardo Bértola y Conrado Silva.

Hubo también algunas charlas, audiciones y espectáculos.

El segundo "Curso Latinoamericano de Música Contemporánea" se realizó entre el 13 y el 22 de diciembre de 1972. Sus principales actividades y docentes fueron:

— "Acústica musical" - Eduardo Bértola (Argentina).

— "Aspectos de la música contemporánea" - Konrad Boehmer (Alemania), Héctor Tosar y Coriún Aharonián (Uruguay).

— "Introducción al laboratorio electroacústico" - Conrado Silva (Brasil) y Fernando von Reichenbach (Argentina).

— "Problemas actuales de la composición" - Konrad Boehmer.

— "Teatro musical" - Oscar Bazán (Argentina).

— "Técnicas electroacústicas" - José Vicente Asuar (Chile).

— "Taller de creación colectiva". Varios profesores.

— "Tecnología y pensamiento musical" - Konrad Boehmer.

— "Música con computadores" - José Vicente Asuar.

— "Talleres de composición". Varios profesores.

Es necesario destacar que estos cursos pudieron efectuarse gracias al gran esfuerzo y sacrificio personal de sus organizadores, a quienes cabe felicitar por la hermosa y fructífera empresa creada y estimularlos para que continúen desarrollándola. Debemos señalar, además, que es importante y conveniente que alumnos y docentes chilenos participen en estos cursos. Será necesario encontrar fórmulas de ayuda financiera para cubrir los gastos de pasaje y estadía.

JOSÉ VICENTE ASUAR

TERCER CURSO LATINOAMERICANO

El Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se llevará a cabo en el mes de enero próximo. Más exactamente, tendrá lugar entre el 3 y el 17 de enero de 1974, nuevamente en Cerro del Toro, en el Centro Internacional y (Campamento Internacional) de la Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes instalado en ese magnífico lugar (alrededores del balneario Piriápolis) de la costa uruguaya.

Es importante señalar que el curso no está dirigido exclusivamente a un determinado alumnado, sino que ha sido encarado de modo tal que permita una utilidad y un aprovechamiento igualmente serio y profundo para compositores, intérpretes, musicólogos, docentes de música, estudiantes de diversas disciplinas musicales y aún simples "consumidores" interesados en obtener una buena información sobre lo que acontece a su alrededor. Esto se hace posible por la coexistencia de materias simultáneas de destinatarios diferenciados, y a la variedad y amplitud de temas. El compositor puede trabajar en su campo específico mientras el intérprete lo hace en el suyo y el lego asiste a un cursillo introductorio. Unos y otros romperán las barreras respectivas, más tarde, cuando la labor especializada esté colmada, a fin de intercambiar puntos de vista y enfrentar juntos un debate sobre un hecho musical contemporáneo que se acaba de escuchar. Por otra parte, los destacados docentes no se encuentran aislados, sino que se integran en una convivencia con los alumnos en el magnífico local del curso, multiplicándose infinitamente las posibilidades de contactos fructíferos entre quienes pueden dar y quienes desean recibir, en un marco buscado no jerárquico, y por lo tanto no académico.

El Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, que se llevará a cabo entre el 3 y el 17 de enero de 1974 en Cerro del Toro, Uruguay, tendrá su *temario acentuado* en algunos centros de interés, en este caso el *actual proceso de la música popular (o mesomúsica) en Latinoamérica*, y los *problemas pedagógicos de la música nueva en la formación de intérpretes y compositores*.

Sin perjuicio de mantener siempre un criterio comprehensivo de todos los aspectos del quehacer creativo musical contemporáneo, se ha creído conveniente establecer una acentuación en algunos de esos aspectos en cada uno de los sucesivos Cursos anuales. En el Segundo Curso esa acentuación fue puesta sobre el campo de la electroacústica musical y sus ampliaciones. En este Tercer Curso, habrá dos ámbitos temáticos que se desarrollarán más amplia y profundamente en el transcurso de la segunda semana (de

las dos que abarca el Curso): la mesomúsica o música popular y la pedagogía. Ello permitirá un aprovechamiento especializado además del aprovechamiento global ya planteado a través del esquema general.

Ese esquema prevé la continuidad de *cursillos introductorios* a la nueva música en horarios simultáneos con actividades especializadas. Los cursillos introductorios están destinados fundamentalmente a aquellos que se acercan recién a la música de nuestros días o a los que buscan información para su labor docente o musicológica o crítica. Estos cursillos se concentran fundamentalmente en la primera semana del Curso.

Fuera de estos cursillos, la estructura general del Tercer Curso se articula, como en los anteriores, en torno a:

a) *Talleres*, para todas las disciplinas a profundizar:

—*Composición*, en distintos niveles (tres en principio) establecidos en base al juzgamiento por parte del cuerpo docente —al comienzo del Curso— de las obras presentadas por los compositores y estudiantes de composición inscritos.

—*Interpretación*: 1) dirección orquestal; 2) instrumentos y/o voz, variándose las ramas en cada nuevo Curso.

—*Interrelación de los ámbitos compositivo e interpretativo*, sobre todo a través de sesiones de problemas de interpretación en los talleres de composición.

—*Probablemente, teatro musical*.

—*Medios electroacústicos*, en paralelo y complementación permanente con la práctica en el laboratorio básico instalado en el local del Curso.

b) Un *seminario central* sobre la *problemática del creador contemporáneo*, y posibilidad de realización de otros seminarios si fuere necesario.

c) *Cursillos* eventuales de existir necesidad de planteos expositivos.

ch) *Paneles* en los temas que puedan ser desarrollados con este método de trabajo.

d) *Charlas*, para todo aquello que requiera un breve planteo expositivo, con criterio de información, de descubrimiento de un terreno nuevo, de aguijón, o de complemento para materias planteadas en talleres o seminarios.

El idioma del Tercer Curso será nuevamente el castellano, contemplándose la posibilidad de traducción de y al portugués en los casos en que ello sea necesario. Los docentes de habla no ibérica se expresan en francés o inglés, y cuentan con traducción simultánea.

Inscripciones.

Tal como ha sido anunciado en los informes anteriores, las inscripciones para el Ter-

cer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se reciben hasta el 30 de septiembre de 1973 en la secretaría del mismo, Casilla de Correo 1328, Montevideo, Uruguay. En la misma dirección pueden ser solicitadas informaciones complementarias.

La solicitud de inscripción debe ser acompañada por un cheque bancario a nombre de Miguel Marozzi, por la suma de 20 dólares o 250 pesos argentinos o 150 cruzeiros brasileños o bien 20.000 pesos uruguayos, en calidad de reserva de alojamiento en el Centro Internacional de la Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, en Cerro del Toro. Ninguna inscripción será considerada definitiva de no mediar dicho pago previo, por cuanto la reserva de alojamientos es muy dificultosa habitualmente en el Uruguay durante el mes de enero.

Costo.

El costo del Curso completo (3 al 17 de enero) es de 90 dólares o equivalente en las distintas monedas nacionales. Para los interesados en asistir solamente a medio curso, se trate de la primera o de la segunda semana, el precio es de 60 dólares o equivalente. Tanto en uno como en otro caso, esa suma comprende el derecho a asistir a las distintas actividades programadas, la alimentación, y el alojamiento en las magníficas instalaciones del Centro Internacional de Cerro del Toro.

Obviamente, la suma abonada en el momento de la inscripción se deduce del costo total. El resto (70 dólares si se trata del Curso completo, y 40 dólares si se trata de medio curso) debe ser saldada en el momento de iniciarse el Curso a más tardar.

Becas y transporte.

El inscrito tiene, como es lógico, plena libertad para tramitar por su parte becas parciales o totales ante las instituciones que crea conveniente. Se debe tener en cuenta que existen numerosas posibilidades —poco explotadas en general en los países latinoamericanos— de obtener ayudas económicas de organismos privados y públicos, nacionales e internacionales.

La Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea trata por su parte de financiar determinado número de becas parciales. En razón de ello, y al margen de los trámites que puedan realizar ante otras instituciones, los interesados en obtener becas parciales de la SUMG deberán hacerlo saber en la solicitud de inscripción.

Existen además muchas vías para abaratar los costos de transporte internacional, ya sea programando el viaje por tierra (existen planes especiales a precios muy bajos en las empresas de autobuses y de ferrocarriles para los viajes internacionales), o bien recurriendo a las ventajas que puede brindar un viaje en grupo (en autobús expresamente arrendado, o en avión de tipo "charter" o etcétera).

Importante advertencia.

La experiencia habida nos lleva a recomendar a los interesados en concurrir al Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, la mayor celeridad en sus respectivos trámites, pues tanto la obtención de becas como la de ventajas en medios de transporte requiere a menudo mucho tiempo, y en algunos países se suman a estas diligencias las referentes a permisos para viajar al exterior o autorizaciones bancarias.

HACIENDO MUSICA CON UN COMPUTADOR

En 1971 la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas adquirió un Sintetizador de sonidos como instrumento básico para la formación de un Estudio de Fono-logía Musical. El Sintetizador es un instrumento electrónico que está constituido por algunos módulos de funciones distintas e independientes entre sí. Hay módulos que generan sonidos, módulos que modifican el color o la curva dinámica, módulos que mezclan y amplifican los sonidos, etc. Cada usuario puede fabricar su propio Sintetizador según los módulos que elija y el número de ellos. Es así que existen algunos Sintetizadores de gran dimensión que posibilitan una gran cantidad de generaciones y transformaciones del sonido, y otros, como el de la Facultad de Música, que contienen

los módulos mínimos para realizar algún trabajo de creación o investigación.

Otra característica del Sintetizador es la de poder ser controlado por medio de teclados o numerosas otras formas de control manual. Esto permite que este instrumento sea utilizado en salas de concierto, como solista o junto a otros instrumentos. El Sintetizador de la Facultad de Música no posee teclado, por lo que su utilización está circunscrita a la realización de música electrónica según el procedimiento tradicional o a aplicaciones docentes e investigativas, las que han sido hasta ahora su principal uso.

Durante 1972 se desarrolló un proyecto de investigación consistente en controlar el Sintetizador por medio de un computador. Este proyecto, bastante original no sólo en

Chile sino en el mundo, permite suplir la falta de un teclado, ya que todo lo que se puede ejecutar manualmente es posible realizarlo también por medio del computador. Pero lo que es especialmente interesante y justifica el haber desarrollado este proyecto, es que permite investigar nuevas formas de ejecución imposible de ser realizadas por ejecutantes humanos y abre un camino hacia la obtención de nuevas articulaciones y sonoridades más allá de la técnica instrumental y de la música electrónica tradicional. Algunas de las posibilidades que ofrece este sistema son las siguientes:

—Afinar cualquier escala musical que se desee. Este "sueño dorado" de muchos músicos y acústicos se consigue con la misma facilidad que la afinación de la escala temperada. Se abre la posibilidad de un microtonalismo preciso en cuartos, octavos, dieciseisavos, etc. de tono. Además se pueden elegir módulos de división distintos a la octava y establecer el número de subdivisiones que se desee dentro de este módulo, sea octava o cualquier otro intervalo.

—Precisar cualquier duración rítmica tanto con la nomenclatura usual de valores: redonda, blanca, negra, etc., o en valores numéricos que pueden ser determinados hasta el orden de los milisegundos, o sea la milésima parte de un segundo. Cualquier estructura rítmica aún la más compleja imaginable, podrá ser realizada con toda precisión como también las *nuances* o alteraciones rítmicas que normalmente realiza un ejecutante para una mayor expresión del discurso musical.

—Establecer distintos grados de intensidad en base a escalas físicas o psicoacústicas permitiendo "componer" con intensidades. Una melodía o secuencia musical podrá tener la misma intensidad para cada tono o una intensidad distinta de tono en tono de acuerdo a una partitura de intensidades.

—Diseñar distintos períodos transientes (ataque, régimen, extinción) para cualquier dimensión sonora: intensidad, color, entonación, etc. En este aspecto es posible construir sonidos totalmente nuevos ya que las variaciones transientes pueden tener formas muy diversas y aplicarse simultáneamente a todo tipo de combinaciones entre las distintas dimensiones sonoras.

—Imprimir velocidad de articulación imposibles de ser realizadas en forma manual. Esto permite obtener figuras muy rápidas con cualquier tipo de saltos interválicos y controlando las posibilidades vistas en los puntos anteriores, y también construir sonoridades muy complejas debido a que la rapidez en la sucesión de los tonos puede ser de tal grado que el oído no sea capaz de percibir individualmente los distintos microsonidos, sino la fusión de ellos en una sola masa o continuo sonoro.

Podemos afirmar, entonces, que la utili-

zación del computador como comando del Sintetizador permite no sólo reemolazar al intérprete sino obtener nuevas sonoridades y, en una etapa más avanzada, generar estados aleatorios que podrían conducir a una forma de creación combinacional completamente nueva.

Para la realización de este proyecto se utilizó un computador del tipo PDR-8 existente en el Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Durante los meses de enero a marzo de este año, se desarrollaron una serie de experiencias orientadas a obtener un conjunto de ejemplos didácticos y realizaciones musicales cuyo objetivo fue la publicación de un disco "El Computador Virtuoso" a través del cual se dan a conocer las características y posibilidades de esta moderna técnica del sonido.

El repertorio escogido originó una interesante experiencia musical: las piezas pertenecen principalmente a autores románticos e impresionistas y, por lo tanto, requieren de una especial expresión o interpretación de acuerdo al estilo de la época. Evidentemente si se instruía al computador de ejecutar estrictamente los valores que aparecen en la partitura, surgiría un resultado mecánico, desprovisto de musicalidad y ajeno al espíritu de esta música. Por otro lado, el imitar la técnica o estilo de algún intérprete en particular, desvirtuaba en cierta medida el sentido de este trabajo. Creemos que en algunos casos las variaciones del tempo o libertades con respecto a lo escrito son debidas a dificultades de digitación o rapidez de articulación que obligan a un intérprete a darse ciertos respiros o frenar alguna marcha. Esto es especialmente aplicable a los Estudios de Chopin que aparecen en el disco. En nuestro sistema el computador no tiene estas limitaciones y era una experiencia tentadora realizar pasajes de gran dificultad de ejecución sin respiros ni concesiones, sino que con una precisión rigurosa del tempo. Consideraciones como la anterior fueron conformando una posición frente a los distintos problemas de interpretación que se presentaron y, como resultado, un estilo propio de computador para la interpretación de estas piezas.

Es interesante también destacar la gran rapidez con que se puede realizar una composición utilizando este sistema. Por citar un ejemplo, la realización de la Fuga en Re Mayor de Juan Sebastián Bach que aparece en el disco, tomó aproximadamente cuatro horas de trabajo. Esta rapidez podía haber sido aún mayor en el caso de haber dispuesto de equipos de grabación multicanales. Debido a esta limitación fue necesario completar el trabajo de sincronización y comparación en los estudios de la RTR.

Como conclusión podemos decir que el sistema probó ser operativo, de gran versatilidad y flexibilidad, y es especialmente indicado para ser aplicado en la realización de música contemporánea y en investigaciones sobre el sonido y su influencia en el ser humano. Pensamos que es recomenda-

ble continuar desarrollando estas experiencias, orientadas hacia aquellos campos de aplicación que puedan ser más valiosos para la actividad musical y cultural de nuestro país.

JOSÉ VICENTE ASUAR

EL DEPARTAMENTO DEL PEQUEÑO DERECHO DE AUTOR, ACOGE CONCEPTOS DEL COMPOSITOR JUAN AMENABAR

Publicamos la respuesta del compositor chileno Juan Amenábar y Presidente de la Asociación Nacional de Compositores, a la consulta que le hiciera la Comisión Permanente del Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile, sobre el pago de derechos por la música usada por el "Nikolais Dance Theatre". Los miembros de la Comisión, señores Enrique López, Jorge Urrutia, José Góes y Fernando Vivanco, en sesión N° 76, de fecha 23 de julio pasado, acordaron adoptar las opiniones de don Juan Amenábar para solucionar casos similares en el futuro. La reproducción "in extenso" de la carta del músico chileno son de interés general y además rebalsan los límites de una simple norma a fin de solucionar un caso específico. Estimamos que su respuesta será de interés para los compositores chilenos y extranjeros.

Santiago, 8 de julio de 1973.

Sr. Enrique López Lawrence

Director del Departamento del Pequeño Derecho de Autor

Universidad de Chile

Presente.

Señor Director:

Según lo expresado en su nota de fecha 27 de junio ppdo., la Comisión Permanente del Departamento desea conocer mi opinión referente al montaje sonoro ocupado por el Ballet Nikolais ("Nikolais Dance Theatre") en sus actuaciones en Santiago, en mayo del presente año, pues su representante habría solicitado a la Comisión la exención del pago del derecho de autor basándose "en que el espectáculo no se utiliza música sino una sincronización formada por ruidos tales como un vidrio que se quiebra, una puerta que se cierra, un golpe dado sobre madera, etc.". La cita entre comillas corresponde al texto del primer párrafo de su comunicación del 27 de junio.

Pues bien, para dar respuesta a esta consulta, haré previamente un breve análisis del aspecto más general de la cuestión para tratar posteriormente el caso concreto del Ballet Nikolais.

Sonido, ruido, música.

Cuando el cantante popular se acompaña con el rasgueo de su guitarra;

cuando tambores, bombos y platillos militares marcan el ritmo de la marcha;

cuando el compositor indica en la partitura que las cuerdas ejecuten "trascinando" o pide un trémolo sul ponticello o pizzicati en forma de "slap";

cuando el nibelungo Mime martilla rítmicamente, en su fragua, la espada de Sigfrido;

cuando en la segunda década de este siglo irrumpió el jazz en la música occidental;

cuando el bajo ruso canta dificultosamente las últimas palabras del moribundo Boris Godunov;

cuando Stravinsky escandaliza con su atronador "Sacre";

cuando escuchamos la Toccata de Chávez, Ionisation de Varese o alguna obra con percusión de Bartok;

cuando los compositores, que iniciamos experiencias en electroacústica musical en la década del 50, ocupamos en nuestras obras combinaciones sonoras tales como el "ruido blanco" o el "ruido coloreado";

cuando, por ejemplo entre otros muchos análogos, ocurren en la música estos hechos sonoros, entonces puede decirse que en ellos está presente ese complejo fenómeno denominado *ruido*, combinado en mayor o menor proporción con otros sonidos de altura definida.

El ruido, según el profesor Fritz Winkel de la Universidad Técnica de Berlín-Charlottenburg, es un sonido de espectro continuo que contiene todas las frecuencias. Si todas las frecuencias audibles del ruido tienen la misma energía sonora se dice que es un "ruido blanco"; en caso contrario, es decir si hay bandas de frecuencia con diferentes rangos de energía, será "ruido coloreado".

Aunque el concepto de ruido tuvo cierta connotación peyorativa para tratadistas del siglo pasado (o actuales, pero atrasados en un siglo) su importancia como ingredientes

del timbre, del relieve y de la sonoridad de la música de nuestro siglo es de primerísima e innegable importancia. Pero observando este asunto con mayor atención y profundidad se puede establecer que en la música de cualquier región del mundo el uso artístico del ruido es tan antiguo y tan frecuente como el de los sonidos de altura o frecuencia definidas.

A este respecto el profesor Winckel dice que "desde siempre los compositores han comprendido intuitivamente que una cierta proporción de ruido es indispensable en música", y agrega posteriormente esta interesante idea: "desde el punto de vista estético consideramos pues que una obra musical, cualquiera que haya sido la época en que se escribió, es esencialmente una mezcla de sonidos y ruidos cuyo rol respectivo es aproximadamente análogo al de las vocales y consonantes del lenguaje".

Pero resulta que las fronteras entre ruido y sonido musical no están bien definidas. O mejor dicho no son bien definidas, tanto desde el punto de vista acústico, el musical o el psicológico. Más aún, en la rica y compleja expresión sonora actual no interesa esta definición en cuanto a separar "lo malo" de "lo bueno". Al contrario, se trata de trabajar con procedimientos electroacústicos, o simplemente instrumentales, en que sea posible producir modificaciones continuas del espectro desde sonidos muy simples hasta texturas ricamente coloreadas.

Con las ideas anteriormente expuestas podría definirse la música como el arte de ordenar los sonidos en el tiempo, formando estructuras o conjuntos sonoros coherentes e inteligibles. En esta definición debe entenderse que el término "sonido" tiene el amplio significado que se deduce de lo dicho someramente en los párrafos anteriores, significado avalado además por innumerables obras de todos los tiempos y regiones y en especial por la gran mayoría de las creadas en el presente siglo, incluso, desde luego, aquellas realizadas con medios electroacústicos en cinta magnética.

El caso del Ballet Nikolais.

Tuve la posibilidad y el agrado de tomar un abono para tres funciones sucesivas del Nikolais Dance Theatre: los días 2, 3 y 4 de mayo del presente año, a las cuales asistí con el máximo interés que el espectáculo se merecía.

Para los fines del presente informe me referiré a ciertos aspectos más destacados y comunes a las tres funciones a que asistí. Estimo que puntualizando estos aspectos tendrá el Sr. Director y la Comisión Permanente una visión más definida del asunto.

Se trata de un espectáculo "integrado"

por varios medios artísticos de expresión. Nikolais lo denomina "multimedia". Según se lee en el programa impreso, "Nikolais crea el drama moldeando elementos abstractos del sonido, tiempo, forma color, luz y movimiento".

Nikolais agregó un gran significado visual al baile, poniendo de relieve la escultura así como también el color y el sonido como socios iguales en el plan general. "Aunque *Scenario* (se refiere a una obra del programa del 3/5/73) sugiere diferentes niveles de significado, puede ser vista solamente como una musicalización de la multimedia".

1. Espectáculo y programas.

a) 2 de mayo; tres obras o números: *Divertissement I* (4 partes), *Echo*, *Tent*.

b) 3 de mayo; tres obras o números: *Divertissement II* (3 partes), *Scenario*, *Foreplay*.

c) 4 de mayo; tres obras o números: *Somniloquy*, *Grotto*, *Tower*.

2. Sonido, música.

Las obras o números, aparte de los otros elementos, tenían su propia música la cual era entregada por parlantes hacia la sala (Teatro Municipal). La casi totalidad de la música (o montaje sonoro) ha sido efectuada con medios electroacústicos, sea con fonogeneradores mecánicos o electrónicos y elaborada cuidadosamente a fin de producir la combinación, requerida por el autor, con los otros medios expresivos. Se trata pues de obras realizadas en cinta magnética sobre cuyo valor estético independiente no me pronuncio, pero que cumplen la funcionalidad buscada por Nikolais. Algunas de estas obras han sido realizadas parcialmente en el "Columbia-Princeton Electronic Music Center", New York, tales como "Sanctum", "Vaudeville of the elements", "Imago", etc., según aparece en el catálogo de obras de dicho estudio (1972). Bien claro, en el Ballet Nikolais el sonido no es "real" (como término del cine: cuando se ve caer algo, se oye el ruido o sonido de la caída) ni "incidental". Es música, eso sí que funcional o integrada con el resto, como ya lo expresé anteriormente. Y es música diferente, como es lógico, para cada uno de los números o partes que conforman una función.

Con los antecedentes expuestos espero haber dado una respuesta que sea útil al señor Director y a la Comisión Permanente para dilucidar el caso planteado. Saluda Atte. a Ud.

JUAN AMENÁBAR

OBRAS DE JUAN AMENABAR EN LA SEMANA DE MUSICA ELECTRONICA ORGANIZADA POR EL GRUPO ALEA DE MADRID

Entre el 1º y el 8 de junio del presente año, el Grupo ALEA, de Madrid, que dirige Luis de Pablo, organizó una Semana de Música Electrónica para celebrar los veinte años del primer concierto realizado en la Radio de Colonia con medios electroacústicos. El compositor chileno Juan Amenabar fue invitado expresamente por los organizadores a participar en este evento con obras producidas en su propio estudio de Las Condes. Cabe mencionar aquí que Amenabar inició sus investigaciones con medios electroacústicos a fines de 1953. Produjo su primera obra (Los Peces en 1957 y ha sido el introductor y principal realizador en Chile de música para cinta magnética; actualmente es profesor en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, donde promueve el uso de estos nuevos procedimientos musicales en su curso-taller de Desarrollo de la Capacidad Creativa por el Sonido.

El detalle del Programa de la Semana fue el siguiente:

Viernes 1º:

Estudio de Bourges (Francia):

Cristian Clozier: *La Discordatura*.

Françoise Barrière: *Cordes-ci, Cordes-la*.

Estudio de la Mc. Gill University, Montreal (Canadá):

Michel Longtin: *Le reveil de Fedhibo; Au nord du lac supérieur; Embarque, on ira pas vite*.

Sábado 2:

Estudio de la ORTF (Paris, Francia):

François Bayle: *Energie libre, energie liée*.

Guy Reibel: *Ombre*.

Robert Cahen: *Masques 2*.

Bernard Parmegiani: *Faire et defaire*.

Jean Schwartz: *Genorgue*.

Jacques Lejeune: *Resume*.

Alain Savouret: *L'arbre et coetera*.

Domingo 3:

Estudio de Utrecht (Holanda):

Makoto Shinohara: *Visions*.

Ramón Zupko: *Metacycles*.

Konrad Böhmer: *Aspekt*.

Peter Schat: *De Aleph*.

Estudio de Viena (Austria):

Dieter Kaufmann: *Wiener werkel chanson*.

Wilhelm Zobl: *Valihuone*.

Estudio NPS (Padua, Italia):

Tres obras del equipo.

Lunes 4:

Estudio de la Universidad de Helsinki (Finlandia):

Erkki Kurenniemi: *Death*.

Jukka Rouhmäki: *Mika Aika on u, Ack varmeland du skona*.

En colaboración: *Mix master universe*.

Composiciones de:

Aldo Clementi: *Collage*.

Stephen Reeve: *Etude 1*.

Juan Amenabar: *Amacatá*.

Daniel Coren: *Bluegrass*.

Luciano Berio: *Momenti*.

Alfredo del Mónaco: *Synthagma*.

Martes 5:

Estudio de Wallonia (Lieja, Bélgica):

Henri Pousseur: *Psych'art*.

Giuseppe Sinopoli: *Volts*.

Estudio de Tel-Aviv (Israel):

Josef Tal: *Min hameitzar karati yah*.

Una composición de Roland Kayn: *Cybernetics*.

Miércoles 6:

Estudio de la Universidad de S. Fernando Valley (Northridge, USA):

Doug Ordunio: *Hemorroidal tissues, Waiting for the execution*.

Vicent Cole: *Concrete study*.

Peter Davison: *Transgression*.

Michael Matthews: *Sigmoid flexure*.

Estudio de la Universidad de Buffalo (USA):

Ramón Fuller: *Yksi, Karsi, Kolme*.

James Whitman: *Gkg*.

Estudio de Bratislava (Checoslovaquia):

Obras del Equipo.

Jueves 7:

Estudio ALEA, Madrid:

Francisco Guerrero: *Diapsalmata*.

Antonio Agúndez: *Scalo*.

Horacio Vaggione: *Kalino*.

Rafael Senostain: *Bhaja*.

Viernes 8:

Estudio ALEA, Madrid:

Luis de Pablo: *Historia Natural*.

Todas las audiciones se realizaron en el salón del Instituto Alemán. El crítico Fernando Ruiz Coca, de "Nuevo Diario" dijo: "se están escuchando (en la Semana de Música Electrónica) cintas grabadas en gran número de laboratorios de todo el mundo por los primeros compositores espe-

cializados, que nos muestran los diversos caminos que emprenden. Luis de Pablo los comenta con agudeza y total conocimiento. El ciclo, interesantísimo, es seguido con apasionada atención por un público juvenil que reúne a los más avizores universitarios".

DISCOS

Acaba de aparecer "El Computador Virtuoso", un disco de música creada con computador y sintetizador electrónico por el Grupo de Investigaciones en Tecnología del Sonido de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Integran este grupo José Vicente Asuar, profesor de Acústica de dicha Facultad y renombrado compositor chileno de música electrónica, quien ideó y dirigió este trabajo; por Víctor Rivera, alumno de Ingeniería Eléctrica y de Tecnología del Sonido, quien tuvo a su cargo la realización de los dispositivos y sistemas diseñados para el disco y por Cristián Vergara, alumno de Composición, quien participó en la determinación del detalle estilístico de algunas de las piezas del disco. También tomaron parte en distintas etapas del proyecto otros alumnos de la carrera de Tecnología del Sonido.

En este mismo número, José Vicente Asuar, en su artículo "Haciendo música con un computador" describe las características del Sintetizador usado para realizar la experiencia y su control a través del uso del computador.

Todo este esfuerzo ha rendido un fruto de la más alta calidad que marca hitos importantes en nuestra cultura y tendrá, sin lugar a dudas, variadas e importantes repercusiones en la actividad musical chilena y latinoamericana. En los comentarios al disco, José Vicente Asuar indica que "esta es la primera experiencia hecha en Chile sobre la materia y el sistema que hemos creado es totalmente original sin que nos hayamos basado en ninguna experiencia anterior".

La exposición de sonidos electrónicos y música con computadores en el lado uno del disco será de gran utilidad para la actividad docente, tanto escolar como universitaria. Con prístina claridad Asuar presenta los fundamentos de la generación y modulación sonora a partir de medios de emisión electrónicos. Discute primero los sonidos puros, los sonidos armónicos y las bandas de ruido, tanto blanco como de afinación relativa, los que se ilustran con ejemplos de melodías de sonidos puros y de bandas de ruidos, y de imitación por medio de sonidos electrónicos de instrumentos musicales tradicionales. A continuación, Asuar

demuestra la ductilidad del medio electrónico con respecto a duración y calidad sonora, la que excede en gran medida a los medios tradicionales de emisión. Subraya Asuar, finalmente, las ventajas del medio electrónico comparado con el intérprete tradicional: su mayor precisión: (1) en la articulación rítmica; (2) en la emisión de frecuencias, como es la de 1/16 de tono, la que representa el mínimo de nuestra capacidad discernidora musical entre dos tonos; (3) en el ritmo; (4) en la intensidad de los sonidos; (5) en sus posibilidades de rapidez de emisión de cualquier secuencia de sonidos; (6) en su control total del color de cada sonido, y (7) en su gran fluidez de interpretación musical. Todo esto abre posibilidades, hasta ahora insospechadas, a los educadores, creadores e investigadores. En el pre-evasivo terreno de la interpretación musical, por ejemplo, permite conocer cuantitativamente los márgenes para la buena interpretación de un estilo de cualquier período histórico.

La segunda cara contiene seis piezas seleccionadas, realizadas por medio de computador y sintetizador; J. S. Bach: Preludio y Fuga en Re Mayor del primer volumen del "Clavecín Bien Temperado"; Chopin: Estudio Nº 1 en La Mayor y Nº 11 en Mi bemol Mayor; Debussy: Doctor Gradus ad Parnassum del "Children's Corner"; Ravel: La Emperatriz de las Pagodas, de "Ma Mère L'Oye" y Falla: Danza Ritual del Fuego, de "El Amor Brujo". Las partituras musicales se traducen a instrucciones de ejecución para que un computador realice la composición musical que se le encomienda al sintetizador, o sea al instrumento que produce los sonidos. Esto permite apreciar la música tradicional enriquecida con novedosas sonoridades y da una idea de las posibilidades de la electroacústica aplicada a música ampliamente conocida.

Este disco marca la iniciación de una colaboración entre la RMT y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Hagamos votos porque muy pronto se editen más discos en los que se difunda música folklórica y étnica de Chile recopilada por nuestros in-

vestigadores, como asimismo nuestra música docta. Esto significará el cumplimiento de un deber tan fundamental como urgente de la Universidad, su apertura hacia el pueblo

y la difusión masiva de nuestras realizaciones, lo que redundará en un mejor conocimiento de nuestro acervo cultural.

LUIS MERINO

IN MEMORIAM

Jorge Peña Hen
1928 - 1973

Nació en enero de 1928. Inició su preparación musical en Coquimbo, continuándola en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, donde le dio especial importancia a los estudios de composición. Entre sus profesores en Santiago, figuran los importantes creadores chilenos Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz y René Amengual.

Tal como Santa Cruz, sería Jorge Peña un hombre de actividad multifacética, desarrollada alrededor de la docencia, la ejecución musical (en particular la dirección de orquesta), la organización de instituciones y actividades musicales y la creación. Dicha actividad se desarrolló principalmente en la bella ciudad de La Serena, en el Norte de Chile, en la que fue uno de los organizadores más dinámicos, activos y entusiastas.

Siendo aún estudiante, en 1950, organizó las actividades musicales de La Serena, promoviendo la fundación de la Sociedad Juan Sebastián Bach, de la que posteriormente fue su presidente. Dirigió el Coro Polifónico y la Orquesta de Cámara de esta Institución, teniendo como preocupación primordial orientar esta Sociedad hacia la formación y perfeccionamiento de instrumentistas.

En 1952 se radicó en Coquimbo, desempeñándose como profesor de Educación Musical en los Liceos de La Serena, donde dirigió los coros del Liceo de Hombres y Liceo de Niñas. Posteriormente dirigió el Coro de la Escuela Normal.

Gracias a su gestión fue creado en 1956 el Conservatorio Regional de Música de La Serena, dependiente de la Universidad de Chile, del que fue su director por muchos años. En 1959 organizó la Orquesta Filarmónica, financiada con aportes municipales y fiscales. Con esta Orquesta presenta obras tan importantes como *La Pasión según San Mateo*, *El Mesías*, cantatas de Bach, Sinfonías de Beethoven, y otras piezas del repertorio universal, no olvidando el repertorio de la música docta nacional. Así en la Quinta Temporada Sinfónica de Abono de la Sociedad Bach en 1963, estrenó en La Serena, las *Canciones de Cuna*, de Alfonso

Letelier, con la participación de la esposa del creador, Margarita Valdés, en la línea solista.

Dirigió también otras orquestas, chilenas y extranjeras, como las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile, la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Chile de Antofagasta, la Orquesta Interuniversitaria de Valparaíso, la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción y la Orquesta Sinfónica de Tucumán, Argentina.

Su actividad docente cobra nuevos bríos a partir de 1964, cuando comenzó a aplicar un nuevo plan de preparación instrumental en establecimientos educacionales de enseñanza primaria en La Serena, y con la creación de la Escuela Experimental de Música de La Serena, dependiente del Ministerio de Educación.

Se destaca la proyección social de sus actividades como director y maestro. Así la temporada de 1967 de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, en La Serena, de la que fuera director titular, consulta aparte de la Temporada Oficial de abril a septiembre, una temporada de conciertos educacionales dirigida especialmente a los alumnos de la Universidad de Chile y Universidad Técnica y los alumnos de enseñanza media de La Serena y Coquimbo. Incluye además conciertos de primavera y verano, con actuaciones en los centros mineros de Potrerillos y El Salvador, y en sindicatos en La Serena. Su sensibilidad social se evidencia particularmente en la Orquesta Sinfónica Infantil de La Serena, que él fundara en 1964, y la que fuera la primera orquesta de su género en el país. En su gran mayoría, los integrantes provenían de hogares con bajos ingresos económicos. En la crónica de *Revista Musical Chilena* (xix/94, octubre-diciembre, 1965, p. 91), se comenta esto en los siguientes términos: "Desde el punto de vista sociológico el experimento ha sido tan importante como en el musical; estos niños, hijos de obreros en su inmensa mayoría, han logrado enriquecer el bajo nivel educacional de sus padres y es frecuente ver a las madres ir a la escuela a escuchar a su hijo tocar obras de Haendel, Corelli y Vivaldi".

La importancia y la calidad de la Orquesta Sinfónica Infantil puede aquilatarse a través de los comentarios vertidos por el gran musicólogo Vicente Salas Viu en su crítica del concierto ofrecido por estos niños en el Teatro Municipal, el 3 de noviembre de 1965, y el que fuera calificado como "uno de los acontecimientos musicales del año" por *Revista Musical Chilena* en el número ya citado: "Fue particularmente emocionante en este concierto admirar la entrega a la música, la participación en el fenómeno musical de todos y cada uno de los pequeños ejecutantes. Al lado de esto, la seguridad que demostraron acreditada por igual el acierto en la delicada labor pedagógica realizada por sus profesores. Es verdad que los chilenos (los niños chilenos en este caso), poseen excepcionales condiciones para el cultivo de la música. Orientar bien estas condiciones, extraer de ellas lo mucho que se obtuvo en la presentación de esta Orquesta, se debe por supuesto a los que de ello se preocuparon; los profesores Jorge Peña, Nella Camarda, Lautaro Rojas, Osvaldo Urrutia, Pedro Vargas, Edín Hurtado, Rosaura Arriagada y Emilio Matta, quienes merecen los mayores elogios. Un paso de indudable importancia en la educación por la música y para la música de los niños chilenos ha sido dado por las instituciones de enseñanza musical de La Serena. Son amplios los horizontes que abrieron. La presentación de la Orquesta de Niños de La Serena constituye un ejemplo que no debe ser olvidado". Triunfos similares conquistaría esta orquesta en sus diferentes giras, en Chile y en el extranjero, como el "más resonante éxito" que obtuvo, según *Revista Musical Chilena* (xxiv/

112, julio-septiembre, 1970, p. 113) en su gira por Arequipa y Lima en 1970.

Como creador, dejó una variada producción. En *Música Compuesta en Chile, 1900-1968*, de Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval, se menciona un *Concierto* para piano y orquesta, una *Tonada* para orquesta, una *Suite* para orquesta de cuerdas, el *Retablo de Navidad y Reyes de Belén* para coro y orquesta, un *Cuarteto* de cuerdas, el ballet *Coronación*, la ópera *Cenicienta*, *La palomita* para coro mixto a cappella y música incidental para las películas *Río Abajo* y *El Salitre*. El cuarteto consta de tres movimientos, dos vigorosos allegros que enmarcan un lento y casi himnico andante. La escritura es modal, contrapuntística con bastante imitación, de clara articulación y equilibrio formal dentro del tono principal de Re, y vertida en planes estructurales inspirados en el clasicismo vienés del siglo XVIII. Los tres movimientos se unifican por medio de una figura inicial que proyecta en su contorno melódico reminiscencias de canto llano. Esta figura satura el devenir musical de los distintos movimientos, en una forma que recuerda el compacto trabajo temático de los cuartetos de Haydn. Demuestra una segura pluma y una excelente factura, la que fuera reconocida en la Mención Honrosa que obtuvo en los Festivales de Música Chilena de 1962, y la que le asegura un lugar permanente en la creación musical chilena de los últimos 25 años.

La desaparición de este gran músico, maestro, creador y organizador afecta en forma irreparable a la vida musical chilena.

LUIS MERINO

Hans Schmidt - Isserstedt 1900 - 1973

Una semana antes de morir, el pasado 28 de mayo, a la edad de setenta y tres años, Hans Schmidt-Isserstedt dirigió, por última vez, en la Musikhalle de Hamburgo a la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusora del Norte de Alemania, conjunto que él organizó después de la guerra y que dirigió hasta hace dos años. Terminó este concierto dedicado a las obras de Brahms con la Sinfonía en La menor. Brahms había pasado a ser la médula y el astro orientador de su repertorio, encuadrado entre los polos de Mozart y los clásicos contemporáneos, Strawinsky, Hindemith y Bartok.

Schmidt-Isserstedt fue un maestro genuinamente apolínico, de gran precisión y perfección. Fue además un científico de la música, obtuvo su doctorado con un trabajo sobre el "Influjo de los italianos en las óperas de juventud de Mozart".

En 1970, con la Filarmónica de Viena, grabó las nueve sinfonías y los conciertos para piano de Beethoven con Wilhelm Backhaus. Desde sus primeros años hasta su famosa interpretación del "Idomeneo", de Mozart en el festival de Munich, sirvió a la ópera, recorriendo las etapas de Wuppertal, Rostock y Darmstadt. En 1935 fue nombrado director de la Opera del Estado de Hamburgo y posteriormente de la Opera Alemana de Berlín Charlottenburgo.

Después de su retiro de la Radiodifusora del Norte de Alemania en 1971, fue nombrado director honorario de "su orquesta sinfónica". Desde entonces dirigió internacionalmente, particularmente en Londres donde actuó con frecuencia.

M. V.

Otto Klemperer 1885 - 1973

El 7 de julio, en su hogar en Zürich, murió Otto Klemperer, el genial director de orquesta que mereció fama por sus extraordinarias interpretaciones de Beethoven, Mozart, Brahms, Bruckner, Wagner y Mahler.

Hijo de un empresario judío, Klemperer nació en Breslau en 1885. Realizó sus estudios de composición y dirección orquestal en los Conservatorios de Frankfurt y Berlín. En 1907 inició su carrera de director en el Teatro Nacional de Praga, pasando en 1910 a la Opera de Hamburgo y en 1915 a la Opera de Strasburgo. Fue el primer director de la Opera del Estado de Berlín y del Coro Filarmónico. Entre 1933

y 1939 dirigió la Filarmónica de los Angeles, director invitado de las principales orquestas del mundo y desde hace catorce años, director por vida de la Orquesta Filarmónica de Londres.

El año pasado abandonó la dirección de la Filarmónica de Londres porque no podía continuar con el esfuerzo que significaba dirigir. Su despedida tuvo lugar en el Festival Hall con una memorable producción de "Cosi fan tutte", de Mozart.

Su producción como compositor incluye una Missa Sacra, sinfonías, cuartetos y tres óperas.

M. V.

Pau Casals: músico enorme 1876 - 1973

Lo que Casals representa en el mundo del arte no se presta a definiciones. En la música —ya sea como violoncellista, compositor, director o pianista, en la música de cámara o como solista, en conciertos que revelan a los oyentes la grandeza de un alto ideal plenamente alcanzado, y que transportan el mundo de la música al más elevado plano—, la calidad única de este artista, es algo difícil de describir.

Casals comenzó a ser instruido en la música simultáneamente con aprender a hablar. La atmósfera de su hogar era la música y su mundo fue el de la armonía a través de la cual comprendió la vida.

Carles Casals, su padre, músico por vocación y temperamento, fue organista en la iglesia parroquial de Vendrell, en Cataluña, ciudad en la que Pablo nació el 29 de diciembre de 1876. Su padre fue un maestro notabilísimo que poseyó en grado extraordinario el don de comunicar a sus discípulos todo su saber. Con notable entusiasmo fomentó en su pequeña sociedad el amor por la música. Su mejor discípulo fue el pequeño Pau que ya a los seis años cantaba en el coro de su padre y poseía tal destreza para el solfeo que podía transportar cualquier obra musical, por difícil que fuera. Había aprendido a tocar el piano y obligó a su padre a darle lecciones de órgano.

Por esa época llegaron invitados por el Centro Católico de Vendrell, algunos profesores de instrumentos de cuerdas de la Escuela Municipal de Barcelona, entre ellos el cellista José García. Casals pudo escuchar por primera vez el instrumento que más tarde habría de darle fama y fortuna. El muchacho quedó tan impresionado que

rogó a su padre darle lecciones de violoncello y al cumplir once años inició seriamente el estudio del instrumento en Barcelona, con José García. En la Escuela Municipal de Barcelona, Pablo siguió cursos de piano, estudió armonía y contrapunto con Rodoreda, el director, adelantando a pasos agigantados. Obtuvo premios en teoría y composición, y al terminar cada curso de cello le daban un diploma que el padre mostraba orgulloso en Vendrell.

Durante una de las visitas de Carles a su hijo, lo llevó a una antigua tienda de música en la calle Ancha, cerca del puerto, le compró un violoncello de tamaño ordinario y rogó al vendedor que le mostrara partituras. Pablo encontró las Sonatas de Beethoven para cello y piano, y las Suites de Bach para violoncello solo. Quedó absorto ante "aquel misterio". Nadie le había dicho que existiesen obras de este género, y su mismo maestro ignoraba que había unas suites de Bach sin acompañamiento. Casals tenía entonces doce años y medio. Como hipnotizado se llevó su precioso descubrimiento y tan pronto como llegó a su casa comenzó a leer las suites. Durante diez años las estudió a diario, tenía cerca de veinticinco cuando pensó que podía aventurarse a tocar alguna de ellas en público. Casals hasta su muerte, el 22 de octubre de 1973 en Puerto Rico, continuó trabajándolas. Una vida entera de devoto estudio fue lo que hizo posible al gran músico revestir de sonora y sensible belleza, de nobleza y pura inspiración y encanto, las colosales construcciones de Bach para cello solo.

La carrera internacional de Casals tuvo dos padrinos ilustres, el conde de Morphy,

melómano entusiasta, y la reina María Cristina, regente de España durante la minoría de edad de su hijo Alfonso XIII. Casals hizo su debut en París con la Orquesta Lamoureux, bajo la dirección del maestro, en octubre de 1899. El éxito fue sensacional. Un extranjero que nadie conocía, sin renombre, sin influencia, había tocado con Lamoureux. En diciembre volvió a tocar con esta orquesta, superando el éxito obtenido en la primera presentación. Su posición estaba afirmada y desde aquel momento se multiplicaron los contratos, pero él no aspiraba solamente a ser un virtuoso internacional. En Inglaterra donde durante los años posteriores dió centenares de conciertos, una sola vez se presentó en un recital solo.

Harold Bauer y Casals se encontraron cuando ambos iniciaban su carrera, juntos dieron innumerables conciertos en toda Europa y los Estados Unidos. Con los ilustres artistas Alfred Cortot y Jacques Thibaud, Casals formó el magnífico Trío que le dio fama en el mundo entero.

Casals poseyó la energía acumulada de la raza, la que concentró en el quehacer musical. En sus partituras, de concepción y técnica moderna, impera la contención y la serenidad del espíritu clásico. Siempre alimentó la esperanza de ceder a su necesidad de componer según los dictados de su espíritu y es así como nos ha dejado obras para cuarteto de cuerdas, violoncello solo, cello y piano, violín y piano, canciones, motetes y algunas grandes composiciones tales como un *Miserere*, *La visión de Fray Martín*, para coro, órgano y orquesta, y el oratorio *El Pessebre*. Aunque sabía que su carrera sería determinada por el violoncello no fue el solista internacional lo que en él predominaba, sino que el maestro. Casals prescindía de métodos y recursos rutinarios, sintió aversión por la palabra "método", y a propósito de la eficacia de la enseñanza decía: "La mejor manera de enseñar es tocar el instrumento". La interpretación es otro problema. "No hay una interpretación única; como la naturaleza, reviste formas diversas, aunque su fundamento —su sentido— permanezca invariable. Cada vez debe tenerse una nueva percepción; uno cambia constantemente, aunque no se lo haya propuesto; sólo un verdadero artista puede comprender esto y realizarlo. Debe darse siempre al oyente la impresión de que está escuchando por primera vez la obra, y el artista debe sentir de la misma manera, so pena de caer en lo trivial o parecer gastado". Los principios técnicos establecidos por Casals hacen posible el desarrollo claro y aligerado de la mano izquierda del ejecutante, posibilitando una técnica más limpia y depurada. Como dice Dirán Alexanian, que tuvo a su cargo las clases de cello en la Ecole Normale de Musique de París, "mi admiración por su genio innovador,

por su desconcertante magia en el manejo del vocabulario del instrumento y en la expresión musical, se ha añadido una convicción de orden práctico, que se va haciendo más y más profunda: Casals no deja nada al azar. Todo cuanto hace es deseado, razonado, seleccionado entre los diversos procedimientos que conducirían a resultados casi iguales".

La preferencia de Casals por la dirección no fue cosa improvisada, desde niño, en la iglesia parroquial de Vendrell, pensaba que esta era su verdadera vocación. Durante sus años de viaje por el mundo no dejaba de pensar en su patria, "esperando con mucho amor" la oportunidad de poder dedicar parte de sus actividades a su ciudad, Barcelona.

En el Palau de la Música Catalana, hogar del Orfeó Català, sociedad coral fundada en 1891 por Lluís Millet, músico de carácter y calidad excepcionales, surgió el famoso grupo de cantantes, en su mayoría trabajadores modestos, cuyas virtudes y categoría se hizo sentir en todo el mundo. En esta misma sala, el 13 de octubre de 1920, debutó la Orquesta Casals. Su tesón para mantener a toda costa el más alto nivel en el trabajo, su actitud, profundamente humana y comprensiva ante los esfuerzos de los músicos, y el magnetismo de su sencillez, inequívoca y casi infantil amistad, le conquistó el afecto entusiasta, el respeto y la lealtad de todos los músicos de su orquesta. Es interesante conocer algo de los procedimientos de que se valía Casals para establecer el contacto íntimo con la orquesta y transformar a ésta en instrumento perfecto. Les hizo comprender que obligándose a practicar con regularidad y atención algunos ejercicios orquestales, seguramente sabrían apreciar mejor la importancia y el valor de la articulación musical. Para realizar su propósito escogió un día la *Cabalgata de las Walkyrias*, trabajó frase por frase, pasaje por pasaje, despacio y más despacio, con el más meticuloso cuidado del ritmo, la medida y la claridad. Su lema de "honradez hasta el extremo" fue llevado, a través de los dedos, los brazos y el cerebro, hasta el alma misma de cada músico. Casals nunca estuvo más a sus anchas que con los músicos de su orquesta, especialmente en las horas íntimas del ensayo.

Con esta orquesta, el "Mestre" tuvo ocasión de extender su poderosa capacidad de intérprete más allá del repertorio de solista, y puso al alcance de todos los que estuvieron pronto a recibirlo, ricos y pobres, el mensaje de la gran música.

A medida que la organización de su orquesta mejoró, Casals comenzó a planear la manera de poner los conciertos al alcance de la clase trabajadora. Las dificultades fueron grandes, pero no desmayó. Después de ponerse en contacto con el Ateneu Po-

litécnico, institución de enseñanza donde se daban clases nocturnas para trabajadores, Casals logró formar el primer grupo de la Associació Obrera de Concerts, dándole preferencia a los orfeones, sociedades corales formadas por trabajadores, numerosas gracias a la obra realizada por Josep Anselm Clavé. Su orquesta fue la primera "orquesta del pueblo", institución que en 1927 agrupaba a 3.500 miembros y que llegó a tener 35.000. La entrada a los conciertos no era gratuita, los socios pagaban una pequeña suma por temporada.

Esta labor continuó hasta el 18 de julio de 1936, fecha en la que Casals estuvo por última vez con su orquesta, dirigiendo el último ensayo de un concierto que debía tener lugar al día siguiente en el Teatro Griego de Montjuïc. Debía tocar la *Novena Sinfonía*, de Beethoven. En aquel último ensayo, los ejecutantes presintieron la inminencia de la separación. El concierto del día siguiente fue suspendido. Al recibir Casals la noticia, se dirigió al coro y la orquesta: "Acabo de recibir esta comunicación del ministro, pero como no sé cuando podremos reunirnos otra vez, propongo que acabemos la sinfonía para despedirnos todos". Fue un momento inolvidable. La ejecución de la orquesta y los cantantes fue suprema.

Casals abandonó España y se radicó en Prades, la pequeña población del Mediodía de Francia, en los Pirineos Orientales, cerca de Barcelona. El maestro dedicó todos sus esfuerzos morales y financieros a la ayuda de sus compatriotas en desgracia, reponiendo sus fondos con giras internacionales de conciertos.

El 18 de julio de 1946, Casals publicó un artículo en el "News Chronicle", de Londres, en el que decía que no volvería a tocar más. El clamor mundial fue: "¡Venid!", pero Casals no cedió. El concierto que tuvo lugar en la Universidad de Montpellier el 10 de marzo de 1947, fue el último. Su abstenerse tuvo un extraordinario alcance espiritual.

No obstante, al planearse el bicentenario de Bach, los amantes de la música le enviaron apremiantes invitaciones a Pau Casals. No aceptó ninguna. Entonces todos los músicos del mundo fueron hacia Casals. El Festival J. S. Bach se celebró en Prades, entre el 2 y el 20 de junio de 1950 y constituyó también un significativo homenaje al maestro.

Durante los años sucesivos los músicos llegados a Prades por aire, por mar o por tierra fundieron sus talentos bajo la batuta del Maestro. A los setenta y tres años, Casals transfigurado por la música, trabaja con la virilidad del hombre, el frescor del niño y la paciencia de un ángel. Casals era todo amor.

En Prades casó con una de sus alumnas destacadas, la portorriqueña Marta Montañez, y es así como se radica en Puerto Rico. Pero la música y Casals son un todo. Funda el Festival Casals y la Orquesta que lleva su nombre, conjunto que dirige un chileno, Victor Tevah.

Hasta los noventa y siete años, el hombre, Pau Casals, que escapa a la ley común, continuó dando al mundo su mensaje de belleza, de libertad y de amor.

MAGDALENA VICUÑA

John Cranko 1927 - 1973

El último triunfo de John Cranko fue en Nueva York, la capital mundial de la danza, con el ballet de Stuttgart. En el vuelo de regreso, sobre el Atlántico, le sobrevino una falla al corazón.

Cranko nació en la ciudad sudafricana de Rustenburg. Después de sus primeros estudios de danza en Capstadt, en 1946 pasó al Sadlers Wells School. Tenía sólo veintiún años cuando se dedicó de lleno a la coreografía.

En 1961 el Teatro del Estado de Württemberg lo contrató como director del ballet de Stuttgart. Al poco tiempo el conjunto adquirió renombre internacional. Las actuaciones de la compañía en Nueva York en 1969, por primera vez en Moscú y Le-

ningrado en 1972, son testimonios del tributo y reconocimiento a la labor de Cranko.

Fue el director ideal y un genio de la coreografía. Supo crear un espíritu de colaboración y de camaradería que hizo posible "el milagro del ballet de Stuttgart". Su compañía no sólo destacó por su repertorio de ballets clásicos sino que, principalmente, por las creaciones modernas de obras como "Onegin", "La fierecilla domada" o "Carmen". En los ballets de Cranko palpitaba siempre la energía, la pasión de la danza, la riqueza de los movimientos, y cuando el argumento lo permitía, el humor.

M. V.