



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

Año XXXIV Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1980 Nº 151

SUMARIO

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
JOSE VICENTE ASUAR. Un Sistema para hacer Música con un Microcomputador	5
MALENA KUSS. Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica	29
JOHN M. SCHECHTER. El Cantar Histórico Incaico	38
Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos	61
Informe de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación	71

Es propiedad
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 51.599
Alfabeta Impresores, Lira 140, Santiago de Chile

Colaboran en este número

JOSÉ VICENTE ASUAR. Ingeniero Civil y Compositor, ha sido uno de los pioneros de la tecnología musical en nuestro continente. En 1958 construyó el primer Estudio de Música Electrónica de Chile, Latinoamérica y la primera composición de ese género "Variaciones Espectrales", obra estrenada en 1959. Posteriormente, en 1961, construyó un Estudio de Música Electrónica en Karlsruhe (Alemania Federal) y en 1966 fue el creador y Director del Estudio de Fonología Musical en Caracas (Venezuela).

Varias de sus obras han sido premiadas en concursos internacionales y entrenadas en distintos festivales y países. Además ha editado varios discos, tanto en Chile como en el extranjero.

MALENA KUSS. Musicóloga argentina, en la actualidad Profesor Ayudante de Música en la Universidad de North Texas en Denton, Texas. Especialista en música de Latinoamérica, ha contribuido con colaboraciones en Diccionarios de Música y revistas especializadas internacionales. Actualmente prepara la primera biografía autorizada del compositor argentino Alberto Ginastera.

JOHN M. SCHECHTER. Prepara su tesis para Ph. D en etnomusicología en la Universidad de Texas, Austin, Texas. Obtuvo el Master en Música en la Universidad de Indiana, Bloomington, en 1970, especializándose en dirección coral e Historia de la Música.

Ha editado artículos sobre instrumentos musicales de Latinoamérica y sobre compositores del continente. En 1978 presentó a la XXIII Sesión de la Sociedad de Etnomusicología el estudio titulado: "The Inca *cantar* histórico: A Lexico-Historical Elaboration on Two Cultural Themes", trabajo que obtuvo el Premio Charles Seeger, considerado "el aporte de mayor relevancia presentado por un estudiante de postgrado de los Estados Unidos a una reunión anual de la Sociedad de Etnomusicología". Para su disertación doctoral prepara un estudio sobre la música vocal de los quechuahablantes de la sierra ecuatoriana.

Revista Musical Chilena

Agradece el apoyo de



Un sistema para hacer música con un Microcomputador

por José Vicente Asuar

SUMARIO. En este artículo se exponen los aspectos más relevantes de un instrumento musical, único en su género, construido en 1978 por el autor de este artículo.

Este instrumento, llamado Computador Musical Digital Analógico Asuar o COMDASUAR, está basado en el microprocesador INTEL 8080, y tiene como principales rasgos musicales, el que puede reproducir cualquier partitura musical en forma automática, sin necesidad de una ejecución humana. También es polifónico (6 voces), absolutamente afinado y sincronizado, con elección libre de colores o timbre para cada voz. Además, el instrumento puede desarrollar programas heurísticos y proponer ideas musicales, basadas en probabilidades sonoras o en juegos musicales.

Los datos musicales (partitura) se introducen en la memoria del computador por medio de un teclado similar al de una máquina de escribir y se proyectan en la pantalla de un televisor corriente para poder hacer los cambios y correcciones que se deseen. A raíz de la construcción de este instrumento se editó, en 1979, un disco L.P. titulado Así habló el Computador, el que ilustra sus características y posibilidades.

ANTECEDENTES

A partir de mediados de la década de 1950 se han desarrollado distintos proyectos de investigación y producción en el campo de la música hecha con computadores. A continuación daremos una breve síntesis de las experiencias que nos parecen más notables.

1955. Lejaren Hiller y Leonard Isaacson crean un programa para calcular partituras musicales por medio de fórmulas matemáticas (algoritmos, método de Montecarlo). Como resultado, el computador entrega una partitura, la que, para ser materializada en sonido, debe ser ejecutada por instrumentos musicales. Este programa es desarrollado en la Universidad de Illinois con el computador Illiac y da lugar a la realización de varias composiciones, siendo la más conocida la *Suite Illiac* para cuarteto de cuerdas¹. Además, los autores editan el libro *Experimental Music*², donde explican en detalle las características de esta investigación.

¹ L. A. Hiller and L. M. Isaacson, *Illiatic Suite for String Quartet*, New Music Edition, Vol. 30, Nº 3, Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Pa. 1957.

² L. A. Hiller and L. M. Isaacson, *Experimental Music*, McGraw-Hill Book Company, Inc., New York, 1959.

1960. Iannis Xenakis realiza distintas experiencias en música basada en distribuciones probabilísticas, la que titula *Música Estocástica*. Para el cálculo de esta "música formal", Xenakis utiliza un computador IBM-7090, previo acuerdo con la IBM de París, propietaria de esta máquina. El procedimiento que sigue Xenakis es similar al anteriormente descrito, en el sentido que el computador entrega una partitura, la que es posteriormente ejecutada por instrumentos musicales. Sin embargo, se diferencia del anterior en la libertad con que utiliza Xenakis los resultados que entrega el computador, corrigiéndolos o combinándolos con ideas propias al servicio de una mejor expresión musical. Algunas obras realizadas con este procedimiento son: *Achorripsis*, *Atrées*, *Eonta*, *Strategie*, etc. Publicaciones sobre el sistema utilizado aparecen en "Musiques Formelles"³, y en una serie de artículos publicados en el *Gravesaner Blätter*⁴.

1958. M. V. Mathews, junto con otros, en los laboratorios de la Bell Telephone, crea la serie de programas de *Music I a Music V*. Estos programas utilizan el sistema de transmisión digital de información por modulación de impulsos codificados (Sistema MIC)⁵, para obtener sonidos generados por el propio computador. Con este procedimiento se puede obtener, al menos teóricamente, cualquier tipo de sonidos con un total control sobre su frecuencia, forma de onda, duración y envolvente dinámica. El sistema tiene como inconveniente que requiere una gran memoria y tiempo de computación, obteniéndose los sonidos en forma diferida. Este proyecto fue ilustrado por discos⁶ y por el libro *The technology of Computer Music*⁷.

1968. En la Universidad de Toronto y otros lugares (entre otros, Universidad de Chile, 1972) se introduce una nueva tecnología, que consiste en la conexión de un computador digital con un terminal analógico tipo sintetizador. Aprovechando que estos equipos analógicos responden a variaciones de un voltaje control, el computador proporciona los voltajes control nece-

³ Y. Xenakis, "Musiques Formelles", *La Revue Musicale*, 253-254, Editions Richard Masse, Paris, 1963.

⁴ Y. Xenakis, "In Search of a Stochastic Music", *Gravesaner Blätter*, 11/12:112, 1958; "Elements of a Stochastic Music", I to IV, *ibid.*, 18:84, 1960; 19/20:140, 1960; 21:113, 1961; 22:144, 1961; "Stochastic Music", *ibid.*, 23/24:156, 1962; "Free Stochastic Music from the Computer", *ibid.*, 28:79, 1965.

⁵ En inglés: P.C.M. (*Pulse Code Modulation*).

⁶ *Music from Mathematics*, 10" L.P., Bell Telephone Laboratories, Record 122227, 1960. *Voice of the Computer*, DECCA, DL 710180, 1970.

⁷ M. V. Mathews, *The Technology of Computer Music*, The M.I.T. Press (Massachusetts Institute of Technology), 1969.

sarios para accionar osciladores, filtros, amplificadores, etc. El computador en este caso actúa como un intérprete frente al sintetizador, que es el instrumento que efectivamente produce los sonidos. A través de este procedimiento se obtienen los resultados musicales en tiempo real, o sea, se pueden modificar mientras se escuchan. Un ejemplo de estas posibilidades es el disco *El Computador Virtuoso*, editado en Chile en 1973.

1972. John Chowning, del Centro de Computación para la Investigación en Música y Acústica, de la Universidad de Stanford, desarrolla un nuevo procedimiento para generar sonidos de cualquier naturaleza por medio de un computador. Es la llamada "Síntesis de Espectros Complejos de Audio por medio de Modulación de Frecuencia"⁸, la que sólo puede obtenerse con el concurso de un computador. Desde un punto de vista práctico, este procedimiento ha demostrado ser mejor que el programa *Music V* para obtener una gran riqueza y variedad de sonidos. Además, significa una economía en memoria y tiempo de computación. Es por ello que la mayoría de los centros de investigación y producción de música con computadores han adoptado últimamente este sistema.

Los trabajos de investigación que se han señalado comenzaron siendo realizados por computadores de gran capacidad. Sin embargo, en los últimos años, se han efectuado trabajos musicales interesantes, aprovechando la generación de minicomputadores. Actualmente hay muchos centros de investigación que trabajan en base a minicomputadores, que tienen como ventaja su menor costo y mayor accesibilidad para conectarlos a equipos periféricos.

A partir de 1973 se inicia en la tecnología electrónica una nueva generación de computadores, basados en circuitos con gran escala de integración. El módulo principal es el llamado *microprocesador*, que equivale a la Unidad Central de Procesamiento (CPU) de un computador. Este módulo se fabrica en la forma de una pastilla monolítica de tamaño y costo muy reducido. Otra innovación importante es la introducción de memorias hechas con semiconductores, las que también presentan ventajas en relación a su tamaño y precio. Esto ha dado lugar al nacimiento del *Microcomputador*, el que puede desarrollar prácticamente las mismas funciones de un computador de gran capacidad, aun cuando con una menor velocidad de procesamiento y

⁸ John Chowning, "The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation", *Journal of the Audio Engineering Society*, Vol. 21, Nº 7, 528-534, septiembre, 1973.

algunas limitaciones en la capacidad de memoria. Sin embargo, estas limitaciones se minimizan considerando su bajo costo y la gran flexibilidad en su aplicación.

El proyecto que se describe consiste en la construcción de un instrumento musical en base a un microcomputador y puede considerarse como uno de los primeros realizados en este campo. El autor no tiene referencia de proyectos semejantes hechos con anterioridad.

Al instrumento lo llamaremos COMDASUAR (Computador Musical Digital Analógico Asuar) y tiene las siguientes características:

1. Es económico (costo de componentes menor que US\$ 1.000.—) y apropiado para uso privado y público. Puede cumplir una función semejante a la del piano en un hogar, siendo programable según el gusto y la utilidad que le dé cada usuario, y también puede ser empleado en conciertos y representaciones musicales.
2. Los sonidos son producidos en tiempo real por el microcomputador. Esto permite modificar o actuar sobre los resultados musicales mientras se escuchan. El rango de frecuencia de los sonidos cubre el rango audible (ocho octavas), y el ritmo y secuencia de los sonidos puede reproducir cualquier forma musical conocida.
3. El microcomputador produce varios sonidos o voces reales simultáneamente. En la versión actual el COMDASUAR ha sido programado para producir hasta seis voces reales simultáneas.
4. El órgano de entrada al microcomputador es un teclado tipo máquina de escribir acompañado de una pantalla de televisión para controlar los datos que se introducen y el contenido de la memoria.
5. Los sonidos que se obtienen del microcomputador (ondas cuadradas), pasan a unidades analógicas que los transforman en sonidos de distintas propiedades colorísticas. Finalmente, el instrumento debe entregar una mezcla ecualizada y balanceada de las seis voces, apta para su grabación y/o difusión.
6. Además de ser capaz de reproducir cualquier partitura musical, el instrumento actúa también en un plano heurístico, entregando ideas musicales para que un compositor las desarrolle o realizando juegos con las partituras que se le hayan introducido.

DETALLES CONSTRUCTIVOS

A. *Programa* (Software)

El programa está escrito en lenguaje de máquina y ocupa 5 Kbytes de memoria. Consta de 26 subprogramas, titulados con las letras del abecedario, desde la A hasta la Z. Los subprogramas se dividen en:

A1. *Comandos para el computador*

- Despliega en pantalla el contenido de la memoria
- Borra pantalla (dos páginas)
- Graba en la memoria
- Cambia datos en la memoria
- Traslada sectores de memoria
- Ejecuta programas (2 subprogramas)

A2. *Operaciones con datos musicales*

- Introduce datos (3 subprogramas)
- Cambia datos
- Saca datos
- Interpola datos
- Transporta altura de tonos
- Transporta duración de tonos

A3. *Heurísticos*

- Canon
- Retrogradación
- Transmuta tonos
- Transmuta duraciones
- Probabilidad
- Inserta grupo de duraciones

A4. *Conversión a sonido*

- Sin sincronismo
- Con sincronismo (2 subprogramas)

A5. *Control de periféricos*

- Graba cassettes
- Lee cassettes

Estos programas están grabados en memoria permanente (EPROM) y, por lo tanto, se puede acudir en cualquier momento a ellos. Adicionalmente se han desarrollado otros programas, especialmente de tipo heurístico, que es-

tán grabados en cassette y se pueden utilizar a partir de una cierta locación de memoria RAM (memoria volátil destinada a los datos musicales). En estos casos es necesario, evidentemente, traspasar el programa que se desea, de la cassette a la locación de memoria prevista. De esta manera se extiende virtualmente la capacidad de memoria a una cantidad indefinida de programas.

B. Códigos musicales

Cada tono se expresa por su altura y duración:

B1. Altura

La altura se indica con tres datos:

Octava. Un número de 0 a 7. Es posible, por lo tanto, expresar 8 octavas.

Grado de la escala. Se expresa según la convención:

A = La	C = Do	E = Mi	G = Sol
B = Si	D = Re	F = Fa	R = Silencio

Cromatismo. Se usa la convención:

S = sostenido	W = bemol	Q = becuadro
---------------	-----------	--------------

Además, las alteraciones de cuarto de tono:

U = cuarto de tono ascendente
T = tres cuartos del tono ascendente
V = cuarto de tono descendente
R = tres cuartos de tono descendente

B2. Duración

La duración se expresa según la terminología:

M = semifusa	C = corchea	R = redonda
F = fusa	N = negra	L = lunga
S = semicorchea	B = blanca	P = punto (multiplica por 1,5 el valor ante- rior)

Cualquier valor de duración se puede obtener por suma de los valores anteriores:



Además, se definen las cifras:

0 = normal 5 = quintola
3 = tresillo 7 = septola

B3. Nomenclatura final

Para la lectura en la pantalla, el computador numera automáticamente cada tono. Cuando se ha terminado de escribir la altura o duración de un tono se oprime el espaciador, lo cual aparece en la pantalla, como un signo /.

Ejemplo 1



0001 5BW/ 0NF/
0002 3BQ/ 3C/
0003 R/ 0S/
0004 6E/ C/
0005 2DU/ 7B/

B4. Redundancia

Para simplificar y acelerar la introducción de datos, se aprovecha la gran cantidad de redundancia que contiene la información musical. Es así que se indica al computador sólo aquellos elementos que varían de un tono a otro. Si hay algún elemento de notación: octava, grado, cromatismo, duración, que se mantenga constante, no es necesario indicarlo, sino el computador le asigna el valor que tenía en el tono anterior.

Ejemplo 2



0001 3C/ C/
0002 / /
0003 E/ /
0004 / /
0005 G/ /
0006 / /
0007 E/ N/

También se aprovecha la redundancia definiendo distintos modos de introducir los datos musicales:

Modo 0 (J0): Es el modo normal visto en los ejemplos anteriores. Para cada tono se indica su altura y duración.

Modo 1 (J1): *Duración constante.* Se indica al comienzo el valor de la duración común que tiene una serie de tonos. A continuación se indica sólo la altura de cada tono.

Ejemplo 3



J1 3S	0005 G	J0
0001 3C	0006 4A	0010 E/ 0B/
0002 D	0007 B	
0003 E	0008 C	
0004 F	0009 D	

Modo 2 (J2): *Altura constante.* Se indica al comienzo el valor del tono que se repite, siguiendo una secuencia rítmica. Después se indica el valor de cada duración.

Ejemplo 4



J2 4C	0005 S	0010 5/
0001 CP	0006 3	0011 7/
0002	0007	J0
0003 S	0008	0012 3G/ 0B/
0004 NS	0009 0C	

Modo 4 (J4): *Reiteración.* Este modo se utiliza cuando una sucesión de tonos se repite varias veces. Se indica primero el número de veces que se repite, y después, la sucesión de tonos, la que es delimitada por otro indicador de modo.

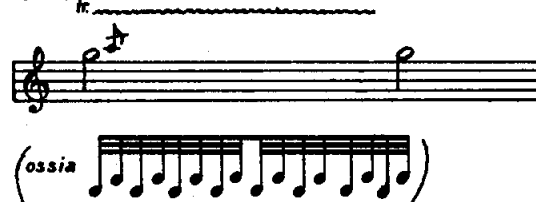
Ejemplo 6



J1 S/
J4 4/
0001 2C/
0002 E/
J1 S/
0003 G/
0004 3C/

Este modo sirve especialmente para obtener trinos, trémolos, etc.

Ejemplo 6



J4 8/
0001 4G/ F/
0002 5A/ /
J0
0003 4G/ B/

Modo 5 (J5): Repite pasaje. Este modo inserta una lista de tonos que ya ha sido escrita en otra locación. Se indican los números del primero y último de los tonos del pasaje que se repetirá.

Ejemplo 7



0001 3C/ N/	0004 4C/	J0
J1 C/	0005 B/	0008 C/ B/
0002 E/	0006 A/	0009 3G/ /
0003 G/	0007 B/	J5 1/ 7/
		0010 4C/ R/

Obviamente el Modo 5 se utiliza para repetición de pasajes de mayor extensión que el indicado en el ejemplo. Es especialmente apto para reexposiciones temáticas, rondó o estribillos, etc.

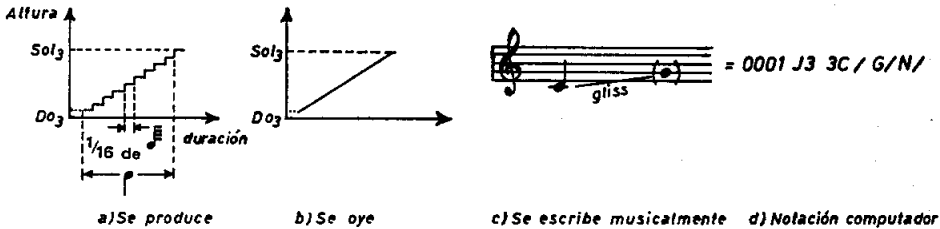
B5. Textura

Se define como textura de un tono su variación como glissando o vibrato.

Glissando. Se expresa como Modo 3 (J3) y se define indicando las alturas del comienzo y fin del glissando y su duración. El glissando se obtiene como una sucesión muy rápida de tonos cuya diferencia de frecuencia es muy pequeña y sigue la dirección del glissando. El computador calcula el número de tonos que debe entregar y la frecuencia de cada uno, teniendo como base que la velocidad de los tonos es de un dieciseisavo de semifusa.

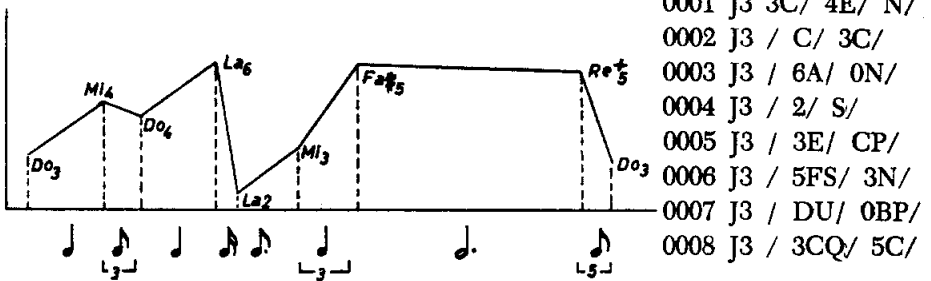
El oído no capta esta forma discreta y escalonada en la formación del glissando, sino la asocia a un fenómeno lineal.

Ejemplo 8



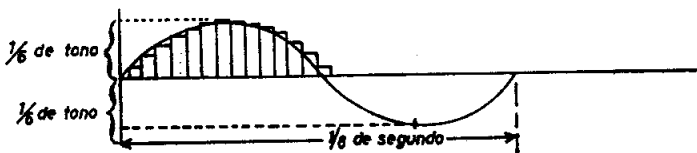
Con este procedimiento es posible obtener cualquier dibujo de variación de frecuencia en el tiempo:

Ejemplo 9



Vibrato. El vibrato se calcula por puntos de una senoide cuyo eje es el tono central y su amplitud un dieciseisavo de tono. La frecuencia de repetición depende de la posición del regulador del Tempo. Para un Tempo $N = 60$, es de 8 ciclos por segundo.

Ejemplo 10



El computador calcula 32 puntos de esta senoide según una tabla. Por la velocidad con que se emiten estos sonidos, sucede un fenómeno auditivo semejante al de los glissandos y se escucha un vibrato continuo.

El comienzo de un vibrato se indica como Modo 6 (J6) y su finalización como Modo 7 (J7). Entre las dos indicaciones puede haber la cantidad de tonos que se desee.

Ejemplo 11



J1	N	J6
0001	4C/	0003 E/
0002	D/	J7
		0004 F/

C. Programas heurísticos

Definimos como programas heurísticos aquellos en que el computador tiene una intervención creativa (origina una partitura en la memoria) o recreativa (manipula una partitura grabada en la memoria). Se encuentran grabados en la memoria permanente del COMDASUAR los siguientes programas:

C1. Canon

Este programa copia una lista de tonos existente en una voz, a partir de un cierto tono de otra voz. Por ejemplo, la indicación:

K2 7/ 49/
5 18/

significa que en la voz N° 2 se toma la lista de tonos del N° 7 al N° 49, ambos inclusive, y se copia en la voz N° 5 a partir del tono N° 18.

Este programa permite ahorrar tiempo en la introducción de partituras donde existan imitaciones, repeticiones de sujetos, contrapuntos entre voces. También se usa con frecuencia para duplicaciones de voces. Obviamente, una vez que el canon ha sido ingresado en la memoria, puede transportarse a la tonalidad u octava que se desee utilizando el programa transporta tonos.

C2. Retrogradación

Este programa retrograda una voz completa o, si se desea, sólo un sector de ella. En este caso, es necesario indicar el tono inicial y el final del sector que se retrograda.

C3. Transmuta Tonos

Para utilizar este programa se requiere haber introducido por lo menos dos voces en la memoria. Supongamos que en la voz 1 y en la voz 2 existan los siguientes temas:

Ejemplo 12

Después de la acción de este programa, en la voz 1 y la voz 2 existirán los siguientes temas:

Ejemplo 13



O sea, se han permutado las alturas de los tonos correspondientes a las dos voces y han permanecido constantes las duraciones. En realidad este programa es un poco más sofisticado, ya que se debe indicar a partir de qué tonos de ambas voces se realiza la transmutación. De esta manera es posible probar auditivamente y en corto tiempo muchas transmutaciones distintas. En el ejemplo anterior hemos visto una transmutación a partir del primer tono de ambas voces, pero podríamos tener transmutaciones a partir del tono N° 2 o del tono N° 3, etc., de la segunda voz:

Ejemplo 14



C4. *Transmuta Duraciones*

Este programa es similar al anterior. Todo lo dicho es válido, pero referido a las duraciones, quedando las alturas de los tonos siempre constantes*.

A partir de estos 4 programas: Canon - Retrogradación - Transmutación (alturas - duraciones), se pueden imaginar muchas combinaciones. Por ejemplo, hagamos la siguiente combinación:

- Grabar en voz N° 1 un determinado tema.
- Canon de ese tema en la voz N° 2.
- Retrogradación voz N° 1.
- Transmutar alturas de tonos entre voces 1 y 2.

* Estos programas de transmutación los hice recordando algunas ideas de mi antiguo profesor Boris Blacher, quien en sus clases comenzaba pidiendo a sus alumnos que compusieran series rítmicas sin especificar alturas de tonos y, por otro lado, series de tonos sin especificar el ritmo. Después de trabajar y perfeccionar por separado cada uno de estos elementos, sus ejercicios siguientes consistían en juntarlos. Estos programas permiten ensayar un esquema rítmico con innumerables series melódicas y viceversa.

esos tonos y la duración constante se calculan también por probabilidades.

C7. *Otros programas heurísticos*

Durante el tiempo que he trabajado con el COMDASUAR he desarrollado otros programas heurísticos, cada uno de ellos apropiado para algún trozo musical en especial. Por ejemplo, la composición llamada *Así habló el Computador*, que aparece en el disco del mismo nombre, fue hecha en base a una serie numérica y varios juegos aritméticos que determinaron el ritmo de algunas de sus voces. Posteriormente he utilizado este mismo programa aplicado a otro tipo de música, de carácter más experimental, con resultados aceptables.

Otras composiciones que he hecho, aún inéditas, se han basado en mezclas aleatorias de grupos. Por ejemplo, definamos algunos grupos de duraciones, sin especificar altura de tonos:

Ejemplo 16

y, ahora, grupos de tonos sin especificar duraciones:

Ejemplo 17

El programa combina al azar grupos de duraciones con grupos de tonos. De esta manera se originan temas que pueden tener distintos caracteres (modal, tonal, atonal, etc.), según el tipo de agrupaciones que se hayan definido. También se pueden obtener mezclas extrañas: series modales de tonos con ritmos propios del serialismo, por ejemplo.

Este programa lo he mencionado en especial, porque me ha dado resultados bastante curiosos. Un subproducto de este programa aparece en el lado explicativo del disco *Así habló el Computador*, en los tonos cantábiles de una vidalita argentina. Otra experiencia curiosa ha sido al definir grupos de tonos y duraciones propios de la técnica de música serial. En este caso, en dos o tres horas de trabajo he conseguido com-

posiciones en este estilo, con una gran riqueza de sonidos y combinaciones. Creo que no sería raro si un auditor no avisado las confundiera con obras de alguno de los compositores de esa línea musical.

D. Obtención de los tonos

Todos los tonos se obtienen a partir de un solo oscilador de cuarzo. Este oscilador resuena a la frecuencia de 2.048 kilociclos, y los distintos tonos se obtienen por divisiones o subarmónicos de esta frecuencia generadora.

Para ilustrar este principio supongamos un oscilador que resuena a 28.160 ciclos por segundo. Esta es una frecuencia inaudible, pero si la dividimos por 64 (el subarmónico de orden 64), obtendremos un La 440 cps. Si la dividimos por 128 (subarmónico de orden 128), obtendremos un La 220 cps., que es la octava inferior. Entre 64 y 128 tenemos 64 posibilidades de división o subarmónicos. Si entre estos 64 subarmónicos elegimos aquellos que están más cerca de los valores de la escala temperada, podremos obtener una escala musical con una afinación aproximada.

En el COMDASUAR se obtienen las escalas de tonos dividiendo la frecuencia generadora por los siguientes valores:

Tono	Factor interválico	Frecuencia c.p.s.	Divisor con respecto a 2.048.000	Divisor aproxim. 16 bits en hexadecimal
La	1,00000	55,00000	37.236,363	2383
(+ ¼ tono)	1,02930	56,59500	36.186,942	2283
La sostenido	1,05946	58,27030	35.146,549	2185
	1,09051	59,97805	34.145,825	2090
Si	1,12246	61,73530	33.173,889	1FA3
	1,15535	63,54425	32.229,509	1EBD
Do	1,18921	65,40655	31.311,848	1DDC
	1,22405	67,32275	30.420,623	1D03
Do sostenido	1,25992	69,29560	29.554,546	1C2F
	1,29684	71,32620	28.713,151	1B62
Re	1,33484	73,41620	27.895,750	1A9A
	1,37395	75,56725	27.101,687	19D9
Re sostenido	1,41421	77,78155	26.330,151	191C
	1,45565	80,06075	25.580,574	1865
Mi	1,49831	82,40705	24.852,242	17B3
	1,54221	84,82155	24.144,807	1707
Fa	1,58740	87,30700	23.457,454	165F
	1,63392	89,86560	22.789,588	15DC
Fa sostenido	1,68179	92,49845	22.140,911	151D
	1,73107	95,20885	21.510,605	1484
Sol	1,78180	97,99900	20.898,172	13EE
	1,83401	100,87055	20.303,250	135D
Sol sostenido	1,88775	103,82625	19.752,262	12D0
	1,94306	106,86830	19.163,774	1247
La	2,00000	110,00000	18.618,181	11C1

Debido a que en las etapas posteriores se ha diseñado un formador de onda que divide al tono por 8, los valores subarmónicos reales con que se obtienen las distintas octavas son los siguientes:

Octava	Subarmónico
La ₀	9.309
La ₁	4.654
La ₂	2.327
La ₃	1.163
La ₄	582
La ₅	291
La ₆	145
La ₇	73

De esta manera, la peor afinación, que es la que corresponde a los tonos más agudos, tiene una definición del orden del subarmónico 70, lo que equivale a intervalos de aproximadamente un octavo de tono. La precisión en la afinación mejora a medida que la altura de los tonos desciende. Por ejemplo, en la octava 6 la precisión es del orden del dieciseisavo de tono y así sucesivamente.

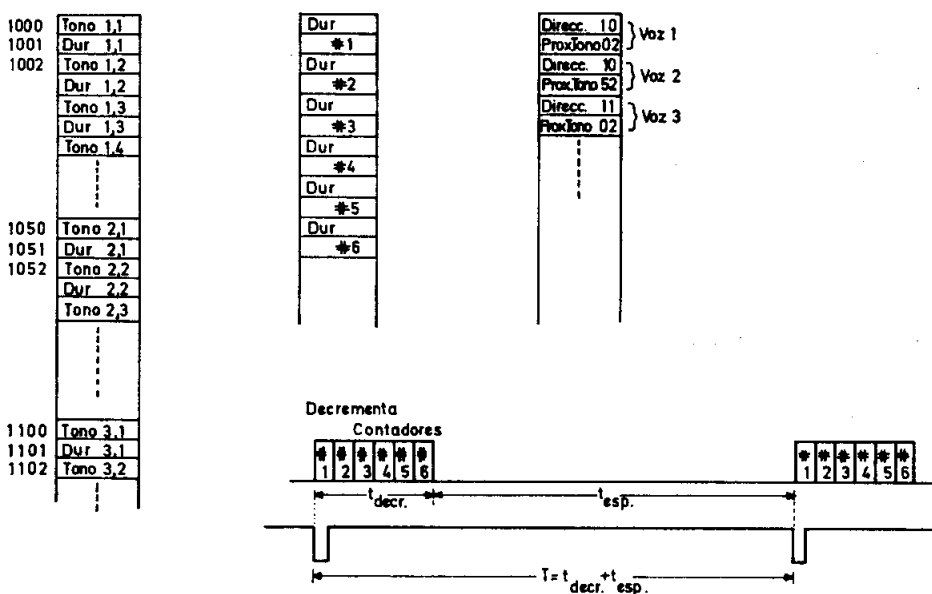
En la práctica los tonos se obtienen por un sistema de división de frecuencia proporcionado por el Timer 8253 de INTEL. Este Timer puede obtener simultáneamente tres subarmónicos distintos de una misma frecuencia generadora. Para ello, el microprocesador entrega la cifra divisora, con definición de 16 bits, a cada uno de los tres divisores del Timer, obteniéndose los tres tonos como subarmónicos del mismo oscilador, o sea con relaciones interválicas entre ellos absolutamente estables. En el COMDASUAR se puede trabajar con un oscilador de cuarzo que entrega una frecuencia fija de 2.048 kilociclos, o bien, con un oscilador de frecuencia variable, sea manualmente o por medio de un voltaje control. Existen, por lo tanto, dos maneras de obtener los tonos: *Afinación fija*, la que, debido a la precisión y estabilidad de los osciladores de cuarzo, no sufre alteraciones con el tiempo ni con la temperatura y podría servir de padrón de afinación para otros instrumentos. Y *afinación variable*, la que puede ser controlada manualmente o programada con un voltaje control. Cabe destacar que en la operación con afinación variable, todos los tonos varían paralelamente según las variaciones del oscilador común, manteniendo las relaciones interválicas entre ellos.

E. Obtención del ritmo

Para la obtención del ritmo se utiliza una propiedad de los microprocesadores que es la de poder ser activados por medio de interrupciones provenientes del medio externo. Una interrupción ocasiona que el microprocesador cesa

en la ejecución del programa que sirve en ese momento y salta a ejecutar otro programa previamente establecido. La lógica del instrumento consta de un programa de espera de interrupciones. Cuando llega una interrupción, el microprocesador salta a ejecutar el programa principal, el que consiste en decrementar los contadores que llevan la cuenta de la duración de cada tono. Una vez que estos contadores son decrementados, el microprocesador pasa nuevamente al programa de espera de las interrupciones para repetir el ciclo. Cuando el valor de algún contador llega a cero, se inspecciona en la memoria de los datos musicales el valor de la altura y duración del tono siguiente. Estos valores se envían al Timer y contador correspondiente, iniciándose la vida de un nuevo tono.

FIGURA 1



El Tempo musical depende del largo de la espera para la próxima interrupción, lo cual depende de la frecuencia de las interrupciones. El COMDASUAR utiliza un multivibrador de frecuencia variable para generar los pulsos de interrupción. De esta manera se pueden obtener manualmente acelerandos y retardandos de la pieza musical que se ejecuta. Cabe señalar que este multivibrador es también controlable por un voltaje externo, de manera que utilizando voltajes control de tipo sinusoidal, logarítmico u otras combinaciones, pueden obtenerse acelerandos y retardandos que sigan esas funciones y muchos otros interesantes efectos agógicos.

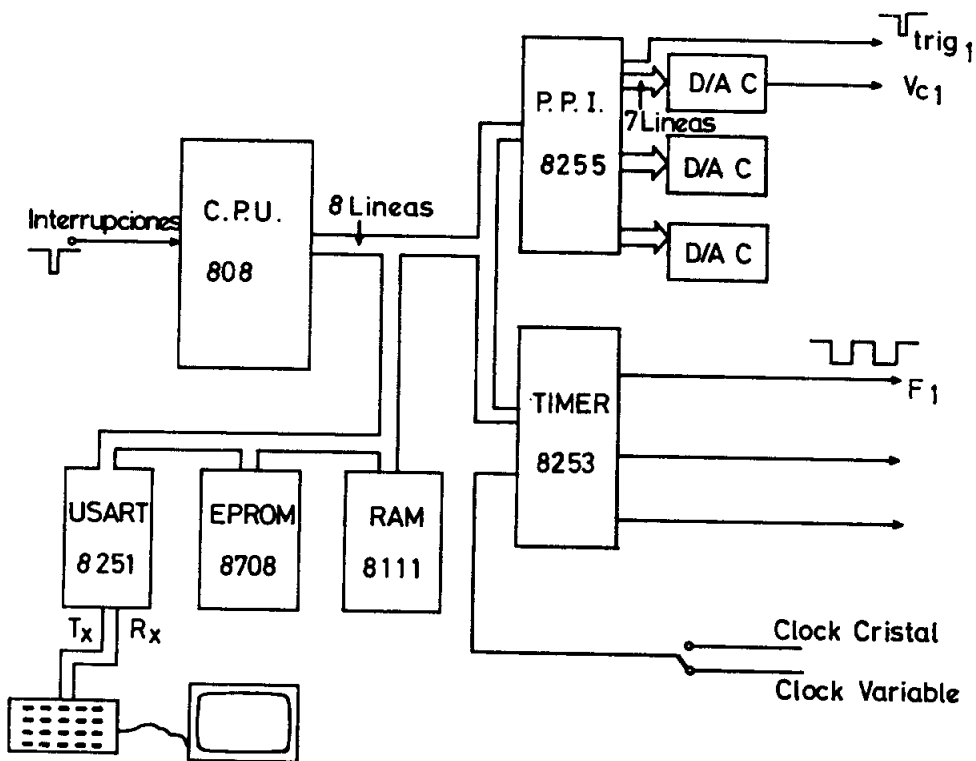
El rango de variación que se puede obtener en los Tempos depende del rango de variación de frecuencia del multivibrador, con la sola limitación de no llegar a frecuencias muy altas que hagan que las interrupciones sean más breves que el tiempo que el microprocesador necesita para decrementar los seis contadores. La velocidad máxima que se podría obtener es del orden de unos 300 tonos por segundo simultáneamente en cada voz. Sin embargo, el COMDASUAR no puede llegar a tal velocidad porque la duración más breve que está definida, la semifusa, requiere de 16 decrementos del contador. Esto reduce la velocidad máxima a unos 19 ó 20 tonos por segundo y por voz. El motivo de esta reducción es obtener una mayor precisión rítmica en duraciones que no son múltiplos de dos, como es el caso de tresillos, quintolas y septolas. Para explicar mejor este problema, veamos un ejemplo: si una semifusa son 16 decrementos del contador, una fusa corresponderá a 32 decrementos y un tresillo de fusas a 21,33 decrementos, ya que tres fusas en tresillo tienen que sumar 64 decrementos, que es lo mismo que dos fusas normales. Como el número de decrementos es un número entero, el tresillo de fusas tendrá que ser irregular, con las duraciones de 21, 21 y 22 decrementos. Esta irregularidad es, en este caso, imperceptible, pero si, por ejemplo, hubiésemos definido la duración de la semifusa como de 2 decrementos, la fusa tendría, entonces, 4 decrementos y el tresillo de fusas tendría que descomponerse en $3 + 3 + 2$, lo que es evidentemente una irregularidad perceptible (véase fig. 2).

F. *Equipo analógico*

Para cada voz se construyó un filtro con control de voltaje, un generador de envolvente y un amplificador con control de voltaje. Los voltajes control para los filtros se obtienen de seis convertidores digital-analógicos conectados a siete bits de cada puerto de salida de dos interfaces paralelo (Programmable Peripheral Interface, INTEL 8255). El octavo bit es utilizado como gatillo (trigger) para disparar el generador de envolvente.

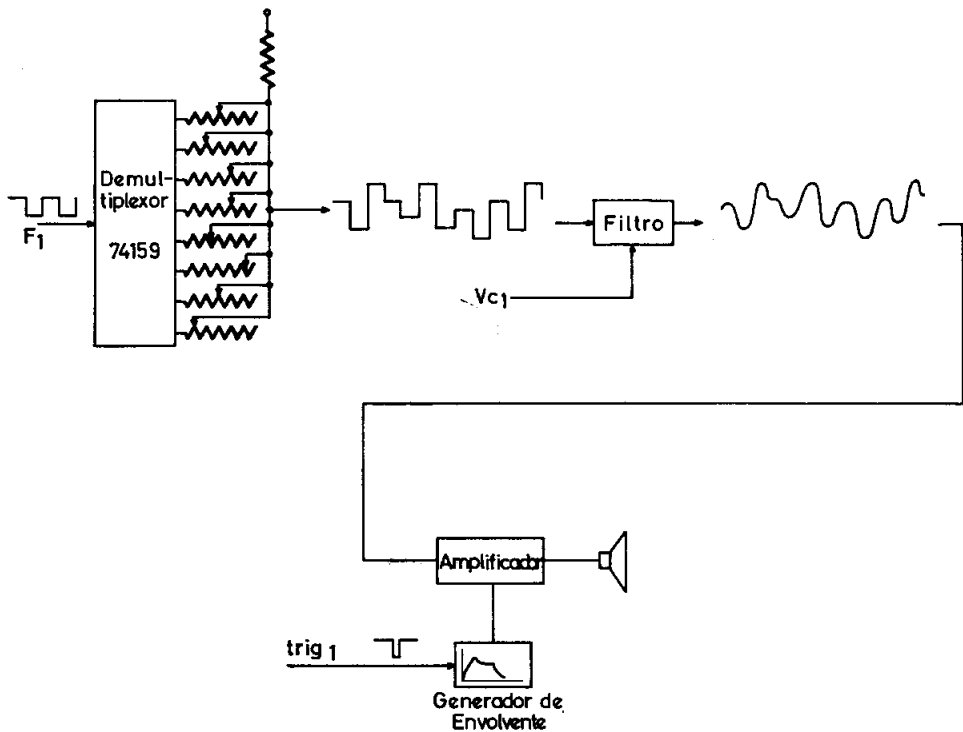
Tres de las voces disponen de un generador de forma de onda, el que consiste en un demultiplexor que divide la onda cuadrada en una onda de ocho segmentos. La frecuencia original queda también dividida por ocho, o sea, baja la altura del tono en tres octavas. Pasando esta onda de tipo escalonado a través del filtro, se pueden obtener distintos espectros en los que se puede jugar con las magnitudes relativas de los primeros ocho armónicos variando la posición de los potenciómetros de control. Con este procedimiento y un poco de paciencia, se puede lograr una síntesis bastante convincente de muchos sonidos armónicos conocidos, como, por ejemplo, los de algunos instrumentos musicales.

FIGURA 2



El COMDASUAR incluye, además, equipo analógico complementario para la generación de efectos: un generador de ruido blanco y de ruido rosado, dos moduladores de anillo, utilizados para obtener espectros inarmónicos tipo sonido de campanas, dos generadores de trémolo, dos generadores de funciones oscilando a baja frecuencia con el objeto de generar voltajes sinusoidales, triangulares y cuadrados, que controlen filtros y amplificadores para obtener distintos efectos (vibrato, trémolo, etc.). Un desfasador, con el que se obtienen efectos tipo música del espacio, y otras unidades complementarias como sumadores, inversores, multiplicadores, mezcladores, reverberador, etc. Cabe destacar que se eligió un sistema abierto de conexiones de modo de permitir muchas combinaciones y manipulaciones de los voltajes control y modificaciones en el color y sonoridad de los tonos en su paso a través de distintos moduladores.

FIGURA 3



G. Archivo de partituras

La memoria donde se archivan los datos musicales tiene una extensión de 2 Kbytes memoria RAM. Debido a la simplicidad de los códigos y a las reducciones de información por redundancia, esta capacidad de memoria puede alcanzar, a veces, para más de dos mil tonos repartidos en las seis voces. Sin embargo, esta es una memoria volátil. Esto significa que si se interrumpe el suministro de electricidad, de inmediato se borra toda la información almacenada, lo que obligaría a introducir la partitura cada vez que se enciende el instrumento. Hacerlo a mano puede ser bastante demoroso en partituras largas o complicadas. Para eliminar este problema, se construyó un modem a grabador de cinta magnetofónica (cassette), de modo de grabar el contenido de la memoria volátil en un archivo permanente como es la cassette. Es necesario, entonces, introducir la partitura a través del teclado sólo una vez. A continuación se graba el contenido de la memoria en una cassette, la que queda disponible para cualquier otra ocasión en

que se quiere escuchar o trabajar con esa partitura. El traspaso de la cassette a la memoria es muy rápido y en el caso de partituras no muy largas, toma sólo algunos segundos⁹.

H. Sincronismo

Como ya se ha dicho, el COMDASUAR puede generar hasta seis voces reales simultáneamente. En muchos casos, especialmente cuando se desea hacer una pieza con carácter orquestal, seis voces no son suficientes. Se podría haber diseñado este instrumento para un número mayor de voces; sin embargo, consideraciones económicas y operativas redujeron esta cantidad. Desde un punto de vista operativo, un instrumento que proporcione simultáneamente 12 voces, por ejemplo, es bastante difícil de ser operado por una sola persona, ya que con frecuencia se requiere alguna operación manual en el momento en que se escucha la música, con fines de influir en el resultado final. Según mi experiencia, incluso seis voces son a veces difíciles de ser operadas por una sola persona.

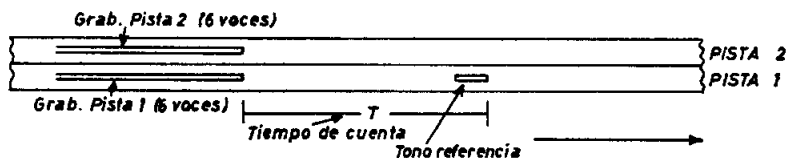
Es por esto que parece atinado dimensionar el instrumento para un número relativamente pequeño de voces y conseguir la brillantez orquestal por medio de distintas grabaciones en un equipo multipista. Trabajar con computadores permite obtener una excelente sincronización en grabaciones sucesivas. Un procedimiento sería, en el caso de utilizar un grabador de cuatro pistas, destinar una pista a la grabación de un pulso que dé lugar a las interrupciones. En las otras tres pistas se podrían grabar seis voces en cada una de ellas, dando un total de 18 voces perfectamente sincronizadas, lo que es suficiente para obtener una adecuada brillantez y variedad colorística en la mayoría de los casos.

Para la grabación del disco *Así habló el Computador*, se trabajó con una grabadora REVOX A77 de dos pistas, por lo que no se pudo utilizar el sistema descrito anteriormente. En este caso, el sincronismo en las dos pistas se obtuvo mediante la grabación de un tono de referencia al comienzo de la pista que contiene la primera grabación. Después de emitido ese tono, el COMDASUAR cuenta una cierta cantidad de tiempo y comienza a ejecutar la partitura. Para sincronizar la segunda grabación, es necesario leer la pista grabada con el tono de referencia, a partir del cual, y después de una cuenta similar a la anterior, el computador comienza a reproducir la nueva partitura.

⁹ Es interesante señalar que si se normalizaran instrumentos de esta naturaleza y existieran muchos usuarios, podría crearse una biblioteca de cassettes que proporcionarían a cada usuario piezas musicales aptas para reproducirlas en forma creativa. O sea, el usuario podría asignarle los colores, los tempos, la afinación que desee y hacer modificaciones y juegos con ella.

Este procedimiento requiere que el grabador sea estable en su velocidad, ya que el sincronismo está dado sólo en la partida.

Ejemplo 18



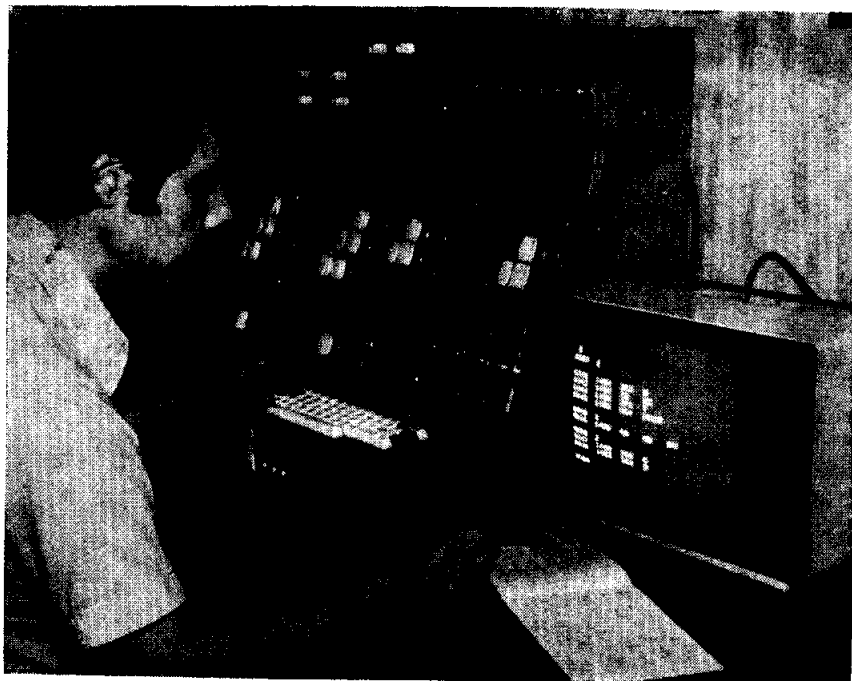
CONCLUSIONES:

El sistema ha demostrado ser operativo y de una gran potencialidad para la creación y reproducción musical. También podría ser un excelente medio de solaz para aquellos aficionados que deseen crear o recrear música, obteniendo resultados en corto tiempo. También para estudiantes de música y profesionales, quienes podrán probar cómo suenan algunas partituras complejas, a veces de muy difícil o imposible reproducción en piano. Por otro lado, instrumentos de este tipo podrán evitar muchas frustraciones y materializar tantas obras instrumentales que jamás han tenido su oportunidad de subir a un escenario. Otros modelos de sistemas musicales más adelantados deberían tener algunos complementos y facilidades que no posee el COMDASUAR en su versión actual:

1. *Teclado*: Para una generalización en sus aplicaciones, es importante dotar al instrumento de un teclado tipo piano. Hay varias alternativas:
 - a) *Teclado monofónico*. Se sumaría a la partitura grabada en la memoria, equivaliendo a la parte de solista frente a una orquesta. La orquesta tendría una ejecución de tipo mecánico, pero sincronizándose automáticamente con los rubatos y matices que ejecutara el solista en el teclado;
 - b) *Varios teclados monofónicos*. Se podría formar algo parecido a una pequeña orquesta compuesta por varios instrumentistas, cada uno con su propio teclado. A todos ellos se sumaría la partitura grabada en la memoria;
 - c) *Teclado polifónico*. Es posible agregar un teclado polifónico en condiciones semejantes a las vistas para el teclado monofónico, aún

cuando con la restricción de que todos los tonos del teclado tendrían un color homogéneo. Sería conveniente comparar la otra solución, cual es considerar el teclado polifónico como un órgano o instrumento independiente del sistema.

2. *Otros elementos de entrada:* Hay una amplia gama de sensores que responden al tacto, a la temperatura, a la luz, al sonido, etc. y que podrían servir para introducir partituras o ideas musicales al computador. Sería largo entrar en el detalle de estas posibilidades, sólo deseo mencionar el campo de la Optoelectrónica, que permitirá controlar al computador por medio de luces, movimientos, gestos, mímica o danza, etc. Es posible concebir un nuevo tipo de concierto o representación musical en la que los resultados sonoros dependan en gran medida de informaciones enviadas por estos medios al computador.
3. *Conexiones:* El sistema de conexiones abiertas que se usa en el COMDA-SUAR tiene como inconveniente que es necesario buscar y elegir el color sonoro para cada una de las voces, lo cual a veces es tedioso y demoroso. Posiblemente en la mayor parte de las aplicaciones se podrán distinguir



voces solistas y voces de relleno, pudiendo estas últimas ser normalizadas en algún número pequeño de opciones colorísticas y dejando el sistema de conexión abierta para las voces solistas. Consideraciones semejantes pueden hacerse para distinguir voces que queden destinadas a simular instrumentos de percusión o fondos armónicos. De esta manera se tendrán criterios para dimensionar el número óptimo de voces reales que debe producir el instrumento, y también la cantidad de memoria RAM. Evidentemente, estos criterios dependerán del uso a que se le destine: música clásica, música popular, música experimental, etc.

Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica

por Malena Kuss

El gran musicólogo norteamericano, Charles Seeger, nacido en Ciudad de México el 14 de diciembre de 1886, falleció en Bridgewater, Connecticut, el 7 de febrero de 1979 *.

Latinoamérica, su música y sus compositores estuvieron siempre en el corazón de Charles Seeger. Su padre, Charles Louis, fue un hombre de negocios norteamericano, de sólida formación intelectual, que creó en Ciudad de México el primer periódico financiero del país, junto a su socio. Charles Louis trajo a México a su nueva esposa, Elsie Adams Seeger, y allí nació el mayor de sus tres hijos, Charles. Una eficiente campaña publicitaria en esta versión mexicana del *The Wall Street Journal*, pronto transformó a Charles Louis en importador de productos norteamericanos, inclusive de los primeros autos que recorrieron las calles de Ciudad de México. Su hijo Charles ayudó a formar a los instructores que enseñaron a conducir.

La música era una rutina en el hogar de los Seeger. El padre de Charles fue un pianista lo suficientemente bien formado musicalmente como para poder tocar transcripciones de las obras de Beethoven, Brahms y Wagner, lo que el hijo siempre recordaba. La sofisticación musical abarcó, además, el conocimiento y amor por la música folklórica, la que Seeger transfirió a sus propios siete hijos; tres de los cuales son músicos profesionales. Recordando al México que conoció en su juventud, en una de sus más recientes cartas, Charles Seeger seguía rememorando, e inclusive podía transcribir las cantinelas de los vendedores callejeros de alimentos. Dominaba el castellano no como un extranjero, sino que como si fuera su propia lengua.

No sólo absorbió la cultura latinoamericana durante sus primeros años de vida, sino que ella se transformó en una de las muchas áreas del campo de la música a la que dedicó una preocupación constante durante toda su vida. Otros rubros fueron: (1) una definición integradora del campo de la musicología; (2) las limitaciones que para esta disciplina tiene su enfoque en términos del lenguaje, y (3) la necesidad de relacionar los estudios descriptivos de hechos musicales con el contexto humano de los que ellos emergen y hacia el sistema de valorización, del que estos hechos forman parte (lo que él denominaba continuum sociocultural). Estos eran los leitmotive teóricos de Seeger, las *Hauptstimmen* de sus composiciones lingüísticas perfectamente diseñados. Como participan de la abstracción de lo

* *Revista Musical Chilena*, en Vol. N° 146-147, 1979, pp. 93-94, rindió su homenaje a este gran amigo de la música latinoamericana.

musical, durante un período de cincuenta y cinco años, desde el primero: "On the Principles of Musicology", editado en 1924¹, hasta *Principia musicologica* que dejó sin terminar al morir, sometió estas composiciones lingüísticas a un constante desenherrar y retejer.

Subrayó incansablemente la necesidad de categorizar toda la información musicológica dentro de un marco teórico ordenado y sin ayuda alguna asumió la tarea de proporcionar este marco. Durante cuatro décadas buscó la forma de refinar la organización del discurso para que se adaptara a la labor musicológica, la que él definió como:

"la presentación en lenguaje de un relato (1) de la naturaleza del proceso técnico-musical" [el estudio de la música en términos propios]; (2) "de la relación entre el universo de la música y el universo del lenguaje" [una disciplina: música explicada por las leyes de otra distinta, el lenguaje], y (3) "la función de todo el campo de la música dentro del campo total de la cultura"².

En 1965 el lenguaje ya era su preocupación primordial³. Ese año su enfoque no se concentraba tanto en la tarea de crear el marco para el estudio de la música en términos propios, o dentro del contexto de la cultura, sino que aquél de la música frente al lenguaje. Lo que él llamaba el predicamento linguocéntrico de la musicología, que para él era enmarcar una disciplina —la música— en otra, el lenguaje.

No obstante la complejidad de sus escritos teóricos, la imagen de Seeger, como hombre que se movía exclusivamente en el dominio de la abstracción, es engañadora. A pesar de poseer la mente más aristocrática, adoptó las causas más populistas. Con humor irreverente dividió "al pueblo de los Estados Unidos musicalmente... en dos clases: una mayoría que no sabe que pertenece al folk y una minoría que cree que no pertenece"⁴. Luchó contra el punto de vista elitista y estrecho de la musicología que excluía lo folk, lo tribal y las músicas populares, subrayando el valor de la tradición oral en que se transmiten estos géneros.

[porque] "el contenido del idioma folk nos llega directamente, sin la intervención sensora de manipuleo sofisticado [con lo que quería decir del lenguaje]⁵. "La tradición oral es, ante todo, la voz de grandes masas humanas, no sólo de idiomas, sino que específicamente de la música... Expresa una cantidad de cosas no expresables en idioma escrito... [y representa] la continuidad de cosas grandes, pero sencillas"⁶. [La música folk] "aporta al panorama total un criterio cuantitativo para compensar el énfasis del criterio cualitativo" [la 'teoría-del-hombre-superior' del europeo occidental]; "el anonimato del idioma folk... [expresa] más que la multiplicidad de las experiencias individuales, las normas de expresión social; las formas folk no demuestran cambios

rápidos a la moda, como es el caso de los lenguajes artístico y popular..., sino que más bien [expresan] las características más permanentes de la cultura⁷.

Además de sus estudios sobre música folk norteamericana y su participación en el desarrollo de herramientas etnomusicológicas como el melógrafo, Latinoamérica seguramente fue el campo que más se benefició con su tan comprensivo enfoque —“de arriba hacia abajo” [marco estructural basado en el valor] y de “desde abajo hacia arriba” [análisis funcional basado en los hechos]— para usar una de sus oposiciones favoritas. También se benefició del talento administrativo de Seeger. En 1941 fue el primer Director Jefe de la recién creada División de Música de la Unión Panamericana, cargo que ocupó hasta 1953.

Se enfrentó a esta tarea con su percepción característica de que el todo debe tener prioridad sobre las partes:

“El campo total de la música no debe considerarse apartado del concepto de la cultura total”⁸.

“¿Cuál es el campo de la música como una totalidad en los Estados Unidos? ¿Cuál es la relación de la música con los demás elementos de nuestra cultura y con la cultura en su integridad?”.

“¿Cuál es la naturaleza de todo el campo de la música dentro del cual planificamos un intercambio de música intercultural?”⁹.

Dada su maestría en la planificación cultural, abogó por la cooperación más que por la competencia en las políticas de intercambio panamericanas. Bajo su égida, la División de Música inició: (1) una serie de folletos para distribuir información sobre la música de Latinoamérica enfocada de manera comprensible¹⁰ y por países¹¹; (2) encargó bibliografías de las fuentes de referencia latinoamericanas escritas en inglés¹²; (3) editó listas de partituras y de discos que podían encontrarse en los Estados Unidos¹³; (4) inició en 1950 el *Boletín de Música y Artes Visuales*¹⁴; (5) promovió desde 1950 los programas radiales de música popular latinoamericana; (6) respaldó la proposición de la Unión Panamericana para que se crearan bibliotecas “que incluyeran e hicieran circular partituras y partes de las obras de los compositores contemporáneos de las Américas¹⁵; (7) se enfrentó con decisión al problema de la protección del copyright y a la recolección de derechos de autoría de las ejecuciones de la música latinoamericana y la de los compositores norteamericanos¹⁶ y patrocinó los proyectos de educación musical para que se incluyera en los currícula de los colegios de educación primaria música folklórica¹⁷. Además de encargar publicaciones, él mismo editó la Sección Musical del *Handbook of Latin American Studies*, desde 1943 a 1950. Sus ensayos introductorios incluían balances anuales de las con-

tribuciones de la investigación musical latinoamericana y listas de las revistas musicales en existencia. En estos prefacios¹⁸ también subraya: (a) la importancia de abarcar una bibliografía de la tradición folk y de la música popular; (b) presentaba un punto de vista dinámico y comprensivo sobre las publicaciones que podían obtenerse de Latinoamérica a pesar de las restricciones producidas por la guerra y (c) informaba sobre los esfuerzos para aplicar las leyes del copyright.

Entre los 83 trabajos publicados, que figuran en la bibliografía que él mismo preparó para el volumen de 1977 de su recopilación de ensayos¹⁹, tres monografías de proyecciones sobre Latinoamérica, abarcan un período de quince años (1946-1961)²⁰, y condensan lo que él consideraba temas centrales. Sus ideas consistentemente desarrolladas en "Music and Musicology in the New World 1946" y en "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", figuran totalmente articuladas en "The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World".

Este último artículo es el panorama más profundo, escrito hasta la fecha, sobre cómo la música europea estableció su dominio en América sobre la tradición musical aborígen, la amerindia y la africana importada. Seeger establece cuatro contextos dentro de los cuales puede estudiarse este proceso: dinámica cultural, trasplatación, verbalización y aculturación. Al referirse a cada uno de estos contextos, trata el caso de Latinoamérica dentro de variados niveles y perspectivas. Por ejemplo, la verbalización y aculturación son enfocados como conceptos generales, aplicables a cualquier cultura. En cambio, la dinámica cultural y la trasplatación se relacionan más directamente con la música de las Américas.

El análisis de la dinámica cultural se basa prioritariamente en conceptos ya introducidos en su visión anterior, en "Music and Society". Seeger consideraba a Latinoamérica diferente a cualquiera otra cultura, porque en ella los tres componentes aculturales que se interpenetraron para crear su tradición musical (amerindia, africana y europea) se pusieron en contacto en lugares conocidos y específicos y en fechas determinadas y precisas. Nos recuerda que en Europa, por el contrario, se pierden en la prehistoria los puntos y lugares donde se encuentran las tradiciones musicales. Es así como sostiene que Latinoamérica es un laboratorio único para el estudio de la aculturación musical que abarca 450 años²¹. Seeger cree que este proceso de aculturación continúa en la actualidad en Latinoamérica²².

El contexto que analiza más específicamente, en relación a Latinoamérica, es la trasplatación. Seeger divide la trasplatación de música europea en tres etapas, la importación de (a) tradiciones, (b) individuos y (c) lo que él llama el proceso de re-inseminación. Provocativo, pero refutable, es su punto de vista sobre la llegada de tradiciones musicales europeas durante

la primera centuria de la Conquista y que después, según Seeger, no sobrevivió. Se refiere a los repertorios eclesiásticos que fructificaron cuando fueron implantados por los misioneros, pero no lograron arraigar entre los nativos o establecer una continuidad de la tradición entre la nueva población criolla²³. La evidencia corrobora el punto de vista de Seeger de que después de las guerras y la independencia política, la dependencia cultural de Europa se intensificó, específicamente en los centros urbanos, en los que el sector criollo más rico emuló los símbolos sociales y las instituciones de los países colonizadores²⁴. Seeger llama "re-inseminación" al proceso con que los nativos buscaron la europeización como el valor cultural más anhelado. Esta situación se invirtió parcialmente al irrumpir los movimientos nacionalistas, en forma diacrónica, en toda Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del XX²⁵. Seeger consideró la adopción del lenguaje folk en la música artística, que caracterizó a los movimientos nacionalistas en cada país, como otra manifestación de la verbalización de la música²⁶, extensión de su concepto de que en la tradición folklórica, música y palabra son inseparables.

Dos afirmaciones que Seeger llama "factores desconcertantes en el estudio de la música de las Américas"²⁷ han quedado anuladas por la investigación aparecida con posterioridad, desde que Seeger estudió este campo en 1961. Ellos son la falta de fuentes secundarias sobre la música latinoamericana anterior a 1900, cuando se les compara con la investigación desarrollada por la musicología europea²⁸; los escasos estudios técnicos sobre el folk vivo y sobre las tradiciones populares tribales, cuando se les compara con la preocupación que estas tradiciones han recibido en otras culturas, desde comienzos de 1900²⁹.

El enfático enunciado de Seeger de que la música de Latinoamérica es eminentemente apropiada al enfoque etnomusicológico y al estudio:

"de todos sus lenguajes como unidad única, porque viven en íntima asociación con el contexto de su cultura"³⁰

se basa en la premisa incuestionable de que la música de Latinoamérica, antes de 1900, no contó con el aporte de personalidades relevantes y que las muchas pequeñas contribuciones de los portadores de la tradición creó un "inmenso anonimato" que justifica un estudio de los valores colectivos de la sociedad (el criterio cuantitativo que se aplica en etnomusicología), más bien que un estudio de los portadores de la tradición (el criterio cualitativo de la musicología histórica)³¹. Como él consideraba que los valores colectivos tenían mayor impacto sobre la música creada en Latinoamérica antes de 1900 que la contribución de los individuos, Seeger llegó a la conclusión, en

el campo de las relaciones entre música y sociedad, que Latinoamérica refleja principalmente la “presión” del medio ambiente sobre la música ³².

No cabe duda que el estudio de cualquier música se beneficiaría con el amplio enfoque de orientación cultural que Seeger preconizó para Latinoamérica. Pero su argumento no toma en cuenta la posibilidad de que un enfoque de la musicología histórica, similar al que desembrolló del anonimato a la música europea antes de la publicación de las historias de la música de Burney y Hawkins de 1776, también, en un futuro, puede sacar a la música latinoamericana de un anonimato similar. Ambos puntos de vista son deseables e inclusive necesarios y Seeger, de todo corazón, concordaba en que ambos deben considerarse como musicología. Seeger siempre subraya la necesidad de relacionar la obra de los individuos con la tradición de la que surgieron, era la finalidad que consideraba fundamental, aunque todavía no se ha resuelto en ninguna crítica musicológica, o sea, el punto de encuentro entre el hecho y el valor. Pero traicionaba su propio vínculo con la formación tradicional europea de la “teoría del gran hombre” —teoría a la que se oponía, inclusive, en los estudios de la música europea—, al darle tanto énfasis al individualismo como factor determinante y crucial en su propia visión de la dinámica cultural latinoamericana.

Visualizaba para Latinoamérica una inclinación hacia el individualismo:

“Porque el número y la competencia de los compositores americanos ha crecido al punto de que puede visualizarse el comienzo de una rivalidad con los europeos” ³³.

Predijo, además, que:

“un liderazgo de la música artística de occidente [sería] compartido por iguales partes entre Europa y América antes de fines del siglo, como si fuera una gran comunidad musical con una rica diversidad de variaciones regionales” ³⁴.

La colosal percepción de Seeger en el campo de la música, sus límites, problemas y sus reciprocidades, sólo puede ser comparado con la percepción de personalidades sobresalientes que promovieron interrogantes fundamentales en sus disciplinas y concibieron —como Einstein— la posibilidad de la unidad de la naturaleza. La búsqueda de Seeger de una teoría unificadora de la musicología podría estar más allá de las posibilidades de la metodología, pero logró presentar una síntesis sin paralelo de la disciplina ³⁵. La valoración de sus conocimientos significa la discusión de sus ideas. Celebró su 90º cumpleaños haciendo eso precisamente en una reunión memorable de amigos-colegas y familiares, organizado por Bonnie Wade y Ann Pesca-

tello en la Universidad de California en Berkeley. Fue Director de su Departamento de Música entre 1912 y 1919. Sus ideas eran concebidas para producir reacciones y no una aceptación reverente. Incitaba a la discrepancia y gozaba al enfrentarse con un adversario ilustre. No volveremos a ver su figura elevada en los encuentros musicológicos, ni escucharemos sus observaciones mordaces y recuerdos maravillosos que alivianaban estas reuniones, pero podemos continuar afinando los argumentos. Charles Seeger estará entre nosotros mientras sintamos que sus ideas son un desafío.

N O T A S

- 1 *Musical Quarterly* X/2 (abril, 1924), 244-250.
- 2 "Folk Music as a Source of Social History", en Caroline F. Ware, ed., *The Cultural Approach to History* (Nueva York: Columbia University Press, 1940), 320.
- 3 Véase "Tradition and the (North) American Composer", en *Music in the Americas, Inter-American Music Monograph Series, I* (Bloomington, Indiana: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, 1967), 195-212. La monografía editada es una versión revisada del trabajo "Nationalism, Traditional Music and the American Composer", que fue leído en el Primer Seminario de Composición Inter-Americano, durante el Festival del Centro Latinoamericano de Música celebrado en la Universidad de Indiana en 1965, del que poseo una copia a máquina.
- 4 "The Folkness of the Nonfolk and the Nonfolkness of the Folk", en Seeger, *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1977), 343.
- 5 "Folk Music as a Source of Social History", *The Cultural Approach to History*, 321.
- 6 "Music in the Americas: Oral and Written Traditions in the Americas", *Bulletin of the Pan American Union*, 79/6 (junio, 1945), 344.
- 7 *Ibid.*, n. 2, 320-321.
- 8 "Preface to Music Section", *Handbook of Latin American Studies: 1943*, N° 9 (1946), 446.
- 9 "Music and Culture", *MTNA Proceedings, 1940* (Pittsburgh: Music Teachers National Association, 1941), 115.
- 10 *Music in Latin America* (Washington, D.C.: Pan American Union, Club and Study Series, III/3, 1942; 2ª ed., 1945; nuevas ediciones en 1953 y 1960).
- 11 Véase Pan American Union, Music Series: N° 5, A.T. Luper, *The Music of Argentina*, 1942; N° 9, *The Music of Brazil*, 1943; N° 11, V. Salas Viu, *Músicos Modernos de Chile*, 1944; N° 15, J.M. Coopersmith, *Music and Musicians of the Dominican Republic*, 1949.
- 12 Gilbert Chase, *Partial List of Latin American Music obtainable in the United States with a supplementary list of books and a selective list of phonograph records*, 1941 (2ª ed. como Music Series, N° 2, 1942); N° 13, Leila Fern Thompson, *Selected Reference in English on Latin American Music*, 1944.

13. Véase Music Series, N° 3, Gustavo Durán, *Recordings of Latin American Songs and Dances*, 1942 (rev. y ampliado por G. Chase, 1950); N° 4, Durán, *14 Traditional Spanish Songs from Texas*, 1942. También en, Leila Fern Thompson, *Selected List of Latin American Song Books and references for guidance in planning fiestas*, 3ª ed., 1943.
- 14 Reemplazado en septiembre de 1957 por el *Boletín interamericano de música* y por su contraparte en lengua inglesa, *Inter-American Music Bulletin* (dejó de editarse después de 1973).
- 15 "Preface to Music Section", *Handbook of Latin American Studies*: 1944, N° 10 (1947), 377.
- 16 "Notes on Music of the Americas. Property rights in music works", *Bulletin of the Pan American Union*, 79/3 (marzo, 1945).
- 17 Véase Vanett Lawer, *Educación musical en 14 repúblicas americanas*, 1945 (Music Series, N° 12).
- 18 *Handbook of Latin American Studies*, Nos. 9 (1943) hasta el 16 (1950).
- 19 "Bibliography", en *Studies in Musicology 1935-1975*, 345-349.
- 20 "Music and Musicology in the New World 1946", *Studies*, 211-221; "Music and society: Some New World Evidence of Their Relationship", *Studies*, 182-194; y "The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World", *Studies*, 195-210.
- 21 "Music and Society", *Studies*, 184-185.
- 22 "The Cultivation of Various European Traditions", *Studies*, 207-208.
- 23 Véase bibliografías en "Music Section", *Handbook of Latin American Studies*, Nos. 26 (1964), 28 (1966), 30 (1968), 32 (1970), 34 (1972), 36 (1974) y 38 (1976). Destacadísimas son las publicaciones de Robert Stevenson, de las que figura una lista anotada en Samuel Claro Valdés, "Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson", *Revista Musical Chilena* XXXI/139-140 (julio-diciembre, 1977), 122-134. En esta lista no se destaca suficientemente "Acculturation: The Colonia Phase" y "Music Teaching in the Inca Area Before and After the Conquest", en *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1968), 154-220, 274-292. Véase también "Music Instruction in Inca Land", *Journal of Research in Music Education* VIII/2 (otoño, 1960); "Colonial Music in Colombia", *The Americas* XIX/2 (octubre, 1962); ["La música en Quito", *RMCh.* XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), 153-171]; ["La música colonial en Colombia", *RMCh.* XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), 153-171]; y "Music in Quito: Four Centuries", *Hispanic American Historical Review* XLIII/2 (mayo, 1963). Especial atención merece la literatura incluida en revistas: en *Yearbook for Inter-American Musical Research*, Ayestarán, I (1965); Brothers, IX (1973); Catalyne, II (1966); Orbino y Duprat, IV (1968); Stevenson, II (1966) y IV (1968). En *Revista Musical Chilena*, Claro Valdés, Nos. 99, 108, 110, 117. En el *Inter-American Music Bulletin*, Stevenson, N° 27. En *Inter-American Music Review* Stevenson I/1 (otoño, 1978). Véase también, Carl W. Deal, *Latin America and the Caribbean. A Dissertation Bibliography* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1978). Una importante antología de música colonial es la de Samuel Claro Valdés, *Antología de la música colonial en América del Sur* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974).
- 24 Véanse historias de la música de Argentina (V. Gesualdo; M. García Acevedo); Brasil (R. Almeida; L. H. Corrêa de Azevedo); el Caribe (R. Stevenson, *A Guide to Caribbean Music History*); América Central (Ronald Sider, "The Art Music of Central America; Its Development and Present State", disertación para el Ph. D., Eastman School of Music, University of Rochester, 1967 [Ann Arbor: University Microfilm International]; y R. Cordero. "La música en Centroamérica y Panamá", *Journal of Inter-American Studies* VIII/3 [julio, 1966], 411-418); Chile (E. Pereira Salas; S. Claro); Colombia (J. I. Perdomo Escobar);

México (O. Mayer-Serra; R. Stevenson); Perú (C. Raygada; R. Stevenson); Uruguay (L. Ayestarán; S. Salgado) y Venezuela (J. A. Calcaño).

²⁵ G. Béhague, "The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil", *Detroit Monographs in Musicology*, N° 1 (Detroit: Information Coordinators, 1971; M. Kuss, "Nativistic Strains in Argentina Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)", disertación para el Ph. D., Universidad de California en Los Angeles, 1976 (Ann Arbor: University Microfilms International).

²⁶ *Ibid.*, n. 22, 205-206. Sobre el estudio más extenso de la verbalización en música, véase también "Tradition and the (North) American Composers", n. 3.

²⁷ *Ibid.*, n. 22, 196, 198.

²⁸ *Ibid.*, n. 23. Véase también, Juan A. Orrego-Salas, ed. "Dissertations, Doctoral Documents, Master Theses and Term Papers on Latin American Music Topics sponsored up to the present date by the Latin American Music Center" (pueden obtenerse copias a máquina a través del LAMC, Universidad de Indiana, Bloomington, Indiana). Son de importancia también, de Francisco Curt Lange, "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, Siglo XVIII)", *Revista Musical Chilena*, XXI/102 (octubre-diciembre, 1967), 8-55 y XXII/103 (enero-marzo, 1968) 77-149 y Cleofe Person de Mattos, *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* (Río de Janeiro: Ministerio de Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970).

²⁹ Véanse bibliografías, "Music Section", *Handbook of Latin American Studies* Nos. ídem n. 23. Bibliografía seleccionada en G. Behague, "Latin American Folk Music", en *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, de Bruno Nettl, 2ª ed. (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1973), 205-206, las secciones de "Etnomusicología y Folklore" y "Organografía vernácula" en el número índice de *RMCh*, XXIX/129-130 enero-junio, 1975), 58-62. Véanse bibliografías sobre folklore en *Southern Folklore Quarterly* de 1961, XXVI/1 (marzo, 1962), hasta 1972, XXXVI/3 (septiembre, 1973); el número sobre Latinoamérica de *Ethnomusicology* X/1 (enero, 1966), y "Current Bibliography" en esa revista y en el número índice de *Inter-American Music Bulletin*, N° 73 (septiembre, 1969).

³⁰ *Ibid.*, n. 22, 199.

³¹ Sobre estos mismos conceptos véase "The Cultivation of Various European Traditions", *Studies*, 196-197 y "Folk Music as a Source of Social History", *The Cultural Approach to History*, 320-321.

³² "Music and Society", *Studies*, 191-192: "Hasta el momento me parece —como el análisis anterior debiera demostrarlo claramente— que una explicación a la vasta proporción de los fenómenos de aculturación puede encontrarse en el conocimiento de la presión del medio ambiente sobre la música del Nuevo Mundo, mayor que el de nuestro propio conocimiento del impulso creador de la actividad vital de la música misma".

³³ *Ibid.*, n. 22, 198.

³⁴ "Music and Society", *Studies*, 190.

³⁵ "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", *Studies*, 102-138.

El cantar histórico incaico

por John M. Schechter

INTRODUCCIÓN

En el ámbito musical incaico, el canto, a menudo acompañado por la danza, tuvo papel predominante en todas las festividades y conmemoraciones. El primer diccionario Quechua que se conoce, el *Lexicon o Vocabulario de la lengua General del Perú*, de Fray Domingo de Santo Tomás, escrito sólo 28 años después de la matanza de Cajamarca, incluye cinco formas de *taqui*, que traduce como "canción"¹. El *arawi* (o *arabice*, *arabi*), término que *per se* define a una canción, por lo general de carácter alegre, figura con frecuencia en las crónicas de los siglos XVI y XVII. Otro tipo de canto, llamado a veces *arabi* (Cobo: XIV, 17), por lo general no especificado con un determinado nombre en las crónicas, documentaba la historia de un Inca difunto, de los Incas o de la nobleza de provincia. El investigador de la lengua Quechua, Jesús Lara, define esta canción como *taki* (*cantar histórico*)². Otros escritores también diferencian este género de otros tipos de canciones incaicas³. Usaré el término de Lara, entre paréntesis, puesto que *taki* o *taqui* puede significar en la cultura incaica una canción con o sin danza⁴. El *cantar histórico* se realizaba, por lo tanto, en las grandes festividades, celebración de las victorias y específicamente en las ceremonias funerarias.

La finalidad de este artículo es documentar el *cantar histórico* como una tradición establecida de la cultura inca. A través de los relatos de las crónicas y de los diccionarios, demostraré la relación existente entre el *cantar histórico* y los dos atributos principales de la cultura incaica, la memoria, particularmente la ancestral⁵, y la lamentación por la muerte de un jefe⁶, elaborada y sostenida.

Los cronistas españoles destacan que este inventario verbal y cantando de las hazañas de los ancestros incas es la contrapartida de la memorización de los datos numéricos mediante el *quipus*, o sea las cuerdas anudadas de diversos colores. Cieza de León (XI, XII), Garcilaso de la Vega (VI, 9) y Antonio de la Calancha (I, 14) describen la subdivisión del trabajo que se realizaba para transmitir el recuerdo ancestral; los *quipucamayocs*, "almanaques" del Imperio Inca, recopilaban todo tipo de información numérica: los diversos tributos anuales; número de hombres que iban a la guerra y aquellos que morían en la batalla; nacimientos y muertes anuales, número de los mensajes y discursos más importantes pronunciados por el Inca. Los *quipus* se usaban exclusivamente para recopilación numérica⁷. Los *quipucamayocs* también hacían sinopsis breves de los discursos y de otras materias, los memorizaban,

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, N° 151, pp. 38-60.

y esa información la pasaban a sus descendientes. Los *amautas*, filósofos o ancianos sabios, creaban breves relatos históricos emparentados con el mito, los que debían ser transmitidos verbalmente y de manera informal a las generaciones futuras. Los *harauicus* o poetas, seleccionados por su habilidad retórica (Cieza: XI), componían breves versos sinópticos sobre la historia inca, los que le cantaban al Inca durante las festividades de gran regocijo, dolor, o bien cuando moría algún miembro de la familia real inca (Cieza: XII).

Prolongadas eran las lamentaciones a la muerte de un Inca o de algún importante *curaca* (miembro de la nobleza de provincia). Se le permitía a sus servidores favoritos, a los oficiales y a sus más amadas esposas morir con él para poder servirlo en la otra vida. Garcilaso describe cómo, durante el primer mes después de la muerte de un Inca, los indios provincianos salían, por barrios, a recorrer diariamente las calles del Cuzco lamentando su deceso. A grandes voces recitaban sus proezas en la guerra y los favores que le había otorgado a la provincia de la que ellos provenían (Garcilaso: VI, 5). Después del primer mes, repetían esta ceremonia funeraria cada quince días y durante el lapso de un año. El aniversario de la muerte era recordado con gran solemnidad, con "inimaginable"⁸ cantidad de sacrificios y lamentaciones. Garcilaso agrega que dolientes, *endechederas*⁹, hombres y mujeres adiestrados, eran elegidos para que en endechas relataran la grandeza del monarca desaparecido. La aflicción no se limitaba al Cuzco. En las provincias los dolientes vagaban deteniéndose en aquellos lugares que el Inca había visitado, sitios que desde ese momento se convertían en santuarios.

La médula de este trabajo se basa en la información proporcionada por las crónicas y los diccionarios y las interrogantes que se plantean en relación con el *cantar histórico*. Estas son: ¿En qué ocasiones se ejecutaban los *cantares históricos*? ¿Se cantaban sólo en el Cuzco o también en las provincias? ¿Qué evidencias existen sobre su ejecución? ¿Perteneían los rapsodistas, ("rapsodistas" en el sentido de recitadores de poemas épicos) a un *panaca* especial, (eran miembros de "la familia del monarca muerto o de sus descendientes"¹⁰), era gente especializada? ¿Cuál era su condición social en el Cuzco o en la sociedad provinciana, y era su posición hereditaria? ¿Cuál es la relación del *arawi* con el *cantar histórico*? Con respecto a esta interrogante, ¿cuál es el significado de *alawi*, *çitua*, *airihua*, *haylli (ni)* y *puru ccaya*? ¿Qué información tenemos con respecto al carácter específicamente músico-poético del *cantar*? Y finalmente, ¿ha desaparecido totalmente hoy día el *cantar histórico* incaico?

Ocasionalidad, Fiestas

Cieza de León, que visitó el Cuzco en tan temprana fecha como 1550, nos dice que sólo en días de gran regocijo o tristeza (al morir un miembro de la fami-

lia real del Inca) podían cantarse las vidas de los incas anteriores. (Cieza: XII). *Inti Raymí*, la Fiesta del Sol —llamada también *Hatun Raymí*, Gran Fiesta— era ocasión de gran dicha. Se realizaba después del solsticio de invierno —en el hemisferio sur a fines de junio o comienzos de julio— y era la más importante festividad del calendario incaico. Se daba las gracias al dios de la Creación, Ticiviracocha, al sol, la luna y otras deidades por haber donado una cosecha generosa que acababa de recogerse. Después de un período de 10 a 12 días de abstinencia de alimentos y de trato sexual, seguían, como era la costumbre típica de toda fiesta incaica, los festejos, sacrificios de llamas y otros animales y la bebida. Como punto culminante de este alegre festejo “. . . comenzaban los hombres á cantar con voz alta los villancicos y romances que para semejantes días por sus mayores fue inventado . . .” (Cieza: XXX), en esta ocasión se unían al canto las *mamacona*¹¹ y el acompañamiento lo realizaban mujeres que tocaban tambores de oro adornados con joyas. Las crónicas proporcionan amplia documentación sobre la costumbre de que los tambores eran tocados por mujeres¹². En página 51 ofrecemos una descripción de la *alauí çitua taquí* que se realizaba en *Colla Raymí Killa* (septiembre).

Funerales

En las crónicas abundan las descripciones de los preparativos específicos de los funerales, de los relatos mortuorios en general, y de las ceremonias fúnebres. Juan de Betanzos, al describir las ceremonias fúnebres del Inca Viracocha, organizadas por su hijo (Pachacuti) el Inca Yupanqui, dice que el joven monarca confió el cuidado de las momias de sus predecesores a los *yanacona*¹³ y *mamacona*. Un mayordomo, cuya principal responsabilidad eran las momias, componía canciones que cantaban los *yanacona* y *mamacona*. Las canciones alababan las proezas de cada uno de los incas del pasado y rutinariamente se ejecutaban en todas las festividades. Las canciones debían ser cantadas dentro de un orden cronológico estricto, comenzando con la canción de las hazañas del primer Inca, Manco Cápac (Betanzos: 127–128).

Sarmiento de Gamboa ofrece un relato vívido de la muerte en el Cuzco de Pachacuti¹⁴. En su lecho de muerte, Pachacuti le dio instrucciones a su hijo, Topa Inga, de que acrecentara el tamaño del Imperio, se hiciera aconsejar por sus familiares, hiciera hacer su estatua en oro para colocarla en el Templo del Sol, se preocupara de que a su muerte se hicieran sacrificios en las provincias y se celebrara el *puru ccaya*¹⁵ en su honor. Justo antes de morir, según Sarmiento de Gamboa, Pachacuti cantó un breve epitafio lírico de sí mismo que, en síntesis, decía que había nacido como un iris en el jardín, había crecido, llegado a edad madura, envejeció, estaba a punto de morir y se había

secado y muerto (Sarmiento de Gamboa: 109). Garcilaso (II, 27) describe el *cantar histórico* (término que he elegido yo), como de pocas líneas, para que pudiese memorizarse, era de carácter sinóptico, conciso (“compendiosos, como cifras”). Es posible que Sarmiento de Gamboa nos haya dejado un fragmento textual de un *cantar histórico* autobiográfico, o por lo menos un trozo de texto en el estilo del *cantar*¹⁶. Pedro Pizarro nos cuenta que a la muerte de Atahualpa, una de sus hermanas y algunas mujeres indias fueron colgadas para que lo sirvieran en el otro mundo (ver *supra*, p. 39), sus otras dos hermanas deambulaban lamentándose, cantando y tocando tambores mientras relataban sus proezas (Pizarro: 251).

Durante su reinado, el Inca —siguiendo la costumbre establecida en el Cuzco— seleccionaba a tres o cuatro ancianos considerados rapsodistas capaces para que memorizaran todos los acontecimientos relevantes de su reinado en todo el Imperio, fueran éstos buenos o malos, y crearan canciones ordenadas, basadas en estos hechos, para que cuando se les cantara al futuro Inca y al pueblo pudieran conocer su pasado. Estos cánticos no debían ser ejecutados durante la vida del rey, sino que más bien cuando moría, el bardo debía darle su “informe cantado” al sucesor del Inca, relatando todo lo ocurrido en el régimen anterior. Después de escuchar el informe, el Inca ordenaba a otros ancianos aprender lo que los rapsodistas habían comunicado, para informarle a otros todo lo ocurrido, incluyendo los gastos y las contribuciones pagadas por las provincias, a fin de que la nueva administración pudiera evaluar el monto de los tributos que el nuevo Inca recibiría (Cieza: XII).

En otro lugar (Cieza: XI), Cieza describe los acontecimientos postmortuorios en el Cuzco de manera algo distinta. Al morir el Inca, los más venerables ancianos se reunían para evaluar sus realizaciones. Cuando determinaban que sus hazañas merecían ser preservadas, ellos llamaban a los grandes *quipucamayocs*, estos hombres debían elegir entre ellos a aquellos con mayores dotes retóricas, quienes desde ese momento debían ocuparse exclusivamente de aprender estos acontecimientos y preparar canciones sobre ellos. Las canciones debían relatar los acontecimientos ordenadamente y tenían que ser altamente alabatorios del monarca muerto a fin de que el pueblo, al escucharlas, supiese admirar sus grandes proezas. Estas canciones sólo podían ser ejecutadas cuando hubiese grandes concentraciones populares de todo el reino, o bien cuando el Inca y la familia real se reunían para relajarse, hacer música o beber. Continúa Cieza: “En estos lugares, los que sabían los romances, a voces grandes, mirando contra el Inca, le cantaban lo que por sus pasados había sido hecho” (Cieza: XI). Si un Inca había sido cobarde, entregado a los vicios o no hubiese acrecentado el Imperio, los cantores recibían la orden de recordar poco o nada sobre él, con excepción quizá, de su nombre. El recuerdo de los Incas del pasado era considerado de tal importancia, que la for-

tuna y el oropel real del gobernante muerto no era concedido a su descendiente, sino que eran guardados en el *panaca* del muerto y rememorado en los *cantares históricos*. Tampoco debe olvidarse que las momias mismas, asiduamente cuidadas, eran exhibidas en la plaza *Haucaypata* del Cuzco durante las festividades máximas.

La lamentación generalizada, característica de las observancias funerarias, en las descripciones de Pizarro, relata la costumbre del *puru ccaya* (véase Nota 15). Afirma que las esposas y parientes [*panaca*] del noble muerto lo lloraban anualmente, éstos últimos llevando sus vestimentas y sus armas, y las primeras atrás, cargando con la chicha. Agrega que había otras mujeres indias "con tambores, tañendo y cantando, contando las hazañas de sus muertos" (Pizarro: 251), quienes deambulaban por todos los lugares por los que en vida había estado el muerto. Bernabé Cobo concuerda con esta descripción, agregando que los dolientes itinerantes eran acompañados por un grupo de bailarines que llevaban tambores y flautas (Cobo: XIV, 19). Las descripciones de Pizarro y Cobo sobre la observancia del *panaca*, concuerdan con las definiciones de González Holguín (ver Nota 15) del *puru ccaya*, y agrega a la información general de la procesión, el detalle de que el *panaca* llevando las vestimentas y armas del muerto, visitaba los lugares que éste había frecuentado durante su vida, mientras cantaba endechas sobre sus proezas, hábitos, virtudes y liberalidades (Cobo: XIV, 19).

Localidad

Con respecto a las provincias, queda en claro que el "informal" o "ambulante *puru ccaya*", tipos de *cantar histórico* que se realizaba tanto en el interior (hinterland) como en el Cuzco, era observado tanto por los indios residentes de la provincia como por el *panaca* del gobernante muerto. Puede que éstos no fueran cantados por rapsodistas cuidadosamente seleccionados, tampoco cuando actuaban frente al Inca mismo en *Haucaypata*, o en ocasiones festivas, como el *Inti Raymi*, pero estas actuaciones conmemorativas del *cantar histórico* compartían dos características con el tipo más formal, pertenecen al mismo tipo de canción. En primer lugar, por lo menos en los aniversarios de la muerte de un Inca y en el Cuzco, eran elegidos cantantes profesionales, *endechederas*, lo que indica que el aniversario era una ocasión tan especial que se nominaba a un cantante profesional del *cantar*. Además, la función cantada del *Haucaypata* frente al Inca, como el lamento funerario ambulante, eran muy similares, servían para recordar al pueblo la grandeza militar, bondad personal y las palabras del monarca fallecido. En ambos casos, el efecto que se producía correspondía al deseo de la dinastía incaica de que el nuevo Inca y la población mantuviesen un recuerdo vivo y comprendieran a los señores

ancestrales. Como no poseían la comunicación escrita, los incas necesitaban una fuerte tradición oral de historia y narraciones cantadas para poder mantener la continuidad del imperio.

Martín de Morúa informa sobre un tercer tipo de *cantar histórico* que él llama *arabice*. Su relato corresponde, sin duda, a una celebración en la provincia (Morúa: 176), crónica de la que ofrecemos un fragmento:

Estos indios no tenían letras ni leyes ni estatutos ni ordenanzas en este tiempo, mas solamente en los cantares y bailes, que ellos llamaban y hoy en día llaman *arabice*, memoraban y recontaban las cosas pasadas y antiguas, desta manera: juntábanse muchos de ellos así indios como indias, y trabábanse de las manos o por los brazos, y uno de ellos guiaba, y así iban cantando en coro; la guía comenzaba, y todos los otros respondían; y esto les duraba tres o cuatro horas, hasta que la guía acababa su historia; y algunas veces juntamente en el canto mezclaban un tambor, y así decían sus historias y memorias pasadas; cómo murieron sus Ingas y cuántos y cuáles fueron, y qué cosas hicieron, y otras cosas desta manera, que ellos quieren que no se olviden y que se comuniquen a chicos y a grandes.

Este largo extracto sugiere que el *cantar histórico* podía ser realizado por grupos que reemplazaban al cantor solista, entonado en forma responsorial en vez del solo, como en el *harauicu*, o el coro informal de los grupos funerarios ambulantes. El uso ocasional de un tambor, concide con los relatos de Pizarro y Cobo. Muy importante es la afirmación de Morúa sobre la razón de este cántico-danzado, era para que no se olvidara el pasado incaico.

Antonio de la Calancha, que escribía en 1638, afirma explícitamente que los versos *harauicus* eran cantados en las provincias: “. . . Arabicus que eran sus Poëtas, componían versos breves i compendiosos, en los quales encerravan la istoria, el suceso, ó la enbajada, i se cantavan en los pueblos ó Provincias donde pasaven, enseñandoselos el padre al ijo, i este al suyo. . . (Antonio de la Calancha: I, 14) ¹⁷.

Manera de ejecución

Al reunir varios de los comentarios de los cronistas y las expresiones quechuas que ofrece y define el completo *Vocabulario* (1608), de González Holguín, es posible crear un panorama aproximado tanto de la manera en que se ejecutaba el *cantar histórico* como de las prácticas musicales incaicas en general. El relato de principios de siglo XVII de Morúa, que describe la práctica responsorial de la canción-danza *arabice* o *cantar histórico*, lo refuerza Arriaga. Al describir la participación de las mujeres en las grandes festividades, afirma que todas tocaban tambores y “unas cantan, y otras responden. . .” (Arriaga:

53), lo que sin duda corresponde ya sea al canto antifonal o responsorial. Para el *cantar histórico*, Cobo usa el término *arabi* y al ejecutarlo una persona entona y otros contestan (Cobo: XIV, 17). En otro acápite del mismo capítulo, Cobo afirma que casi nunca había baile sin canto, tanto es así que la palabra *taqui*, que para él significa danza, en realidad expresa danza y canto en conjunto. Tanto Cobo como Morúa, por lo tanto, coinciden en el nombre (*arabi/arabice*), en su significado (de valor del *cantar histórico*) y su manera de ejecutarlo. En F (H)oja 319, titulada “Fiesta uaricza arauí del ynga las fiestas cantar y baylar uaricza qu’ cantan con pucallama”, Poma de Ayala describe la práctica responsorial¹⁸ para la fiesta *Inca Raymi Killa* que se celebra en abril. La ejecución musical de este *arauí*, aunque no se trate de un *cantar histórico*, es importante porque es el Inca mismo el que actúa, lo que significa que él mismo aprobaba este tipo de actuación. Confirma estos relatos de las crónicas, González Holguín, quien define a los músicos llamados *Taquieta hucarik* de la siguiente manera: “El que entona el canto o comienza primero o al que siguen todos”. (González Holguín: 338). Queda en claro, por lo tanto, que los quechuas hacían uso de la práctica responsorial en varias formas cantadas¹⁹.

Muy interesante también es otra entrada del *Vocabulario*: “*Huacancui runa, o machu* = Los cantores que entonan en las danzas y saben los tonos y cantares y fabulas antiguas *taquiyachak huacancui o hahuaricuy yachak*”. (Gonz. Holg.: 166). *Huacancui runa* (*runa* = hombre, *machu* = anciano) tiene el mismo significado de *Huacancuiyocruna*, que González Holguín define (166), como “hombre amado o querido que atrae así a todos”. Un *taquiyachak* correspondería a uno que sabía o tenía formación musical, por lo tanto, *taquiyachak huacancui*, sugiere a un músico experimentado capaz de retener el interés de un auditorio. Los cronistas²⁰ nos cuentan, por lo demás, que el criterio que primaba en la elección de un *harahuicu* (es la palabra que usa Garcilaso) fuera una persona dotada retóricamente. En cuanto a *hahuaricuy yachak*, el verbo “*Hahuarini o hahuariccuni*” (G. H.: 144: “*Hahua*=Fuera”; 145: “*Hahua rikuyisimi*=Quentos de admiración fabulosos”) en (145) se define como: “Contar maravillas fabulosas de antepasados...” (Por lo tanto, el *hahuaricuy yachak* es aquel que sabe contar las fabulosas maravillas de los antepasados). El uso de “contar” en vez de cantar refleja la división tripartita que hace (Garcilaso: VI, 9) de la transmisión de la historia, en la que los *amautas* sintetizaban el material histórico en prosa concisa, casi mítica.

Al decir González Holguín *harahuicu* (= *taquiyachak huacancui*) y *amauta* (= *hahuaricuy yachak*), es muy posible que nos haya transmitido sinónimos o quizá palabras quechuas más precisas, seguramente en uso en la época incaica. En todo caso queda en claro que *taquiyachak huacancui* significaba

que la persona debía tener conocimientos musicales, de canto, y de los mitos antiguos y cuentos.

En cuanto al acompañamiento instrumental o su carencia de éste, Cieza menciona el uso de tambores para los “villancicos y romances”, (*cantares históricos*) de *Inti Raymi*. Garcilazo no está de acuerdo y afirma rotundamente que las canciones sobre batallas y hazañas no eran acompañados porque allí las mujeres no cantaban, y ni siquiera se “pensaba” en ellas para tocar flautas²¹ (Garcilazo: II, 26). Ya hemos aludido al uso de tambores y posiblemente de flautas durante el *puru ccaya* en el Cuzco. Los tambores seguramente separaban las secciones de los *cantares históricos* responsoriales (“*arabice*”) que se realizaban en las provincias. Parece bastante probable que los *cantares* fueran en la mayoría de los casos acompañados por tambores, lo que implica que el *cantar* era entonado en un ritmo regular —sin duda alguna cuando también había danza, como era el caso en su versión provinciana— y en un movimiento sostenido.

El *Vocabulario* de González Holguín es una rica fuente de información sobre las prácticas musicales incaicas, sobre los instrumentos y sobre las metáforas en los que se hace uso de instrumentos, además de descripciones sobre las maneras de hablar. Con respecto a los registros vocales y sus características, la mayoría de las frases hacen uso de la raíz *cunc(c)a* que significa cuello, garganta, y en el caso que nos interesa, voz. Por lo tanto, “*racu-cunca* = voz del contra bajo gruesa; *ñañu* (o *llañu*) *cunca* = tiple”²². No cabe duda que los quechuas tenían un concepto claro sobre la corrección que debía tener el canto, lo que se refleja en la siguiente expresión: *hancuctani taquini* (*hancu* = cosa cruda, imperfecta o no cumplida como *matu*²³) = cantar mal y errar el canto”²⁴. Entre la gran variedad de expresiones relacionadas con el hablar fuerte, se encuentra “*kacssarcuni rimayta* = hablar o cantar rezio o alto”²⁵.

Cieza, en dos capítulos distintos (XI, XXX), dice que el *cantar histórico* se proclamaba con voz fuerte. El término preciso para la música era “*ñauraycuna taqui* = la música”²⁶ y para los músicos, en cambio era “*ñauraycuna taquikcuna* = los músicos”²⁷, pero en ambos casos, *ñauraycuna* significa “toda diversidad de cosas, o todo género”²⁸.

Los términos usados para los instrumentos y sus ejecutantes-fabricantes, como también para el uso metafórico de los nombres de instrumentos, se dan los siguientes: *cuyuyuna*, *uichichichina* (silbato, chifle)²⁹; *çakapa*, *chamrarara* (cascavel o un instrumento similar)³⁰; *huancar*, *tinya* (atambores, grandes y chicos)³¹; *pincullu*, *pirutu* o *piruru* (flautas)³²; *qqeupa* (trompeta)³³. Ejemplos del uso metafórico de los instrumentos se encuentran en Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*, p. 260.

Para designar las diversas maneras de hablar tenían múltiples expresiones, lo que nos comprueba la admiración de los quechuas por el hombre que habla

con convicción y autoridad y su desprecio por aquel que lo hace en forma mentirosa u ofensiva. Un ejemplo del primer caso es: “*kaçurcumuni* = hablar con autoridad para poner miedo, o *hatun rimni kaçurccumuk* o *hatun rimak* = el que habla con autoridad, o con boz alta y brío para que le respeten”³⁴. Tómese nota que hablar con autoridad se asocia a una voz fuerte y briosa. En cambio otra expresión, la que denota desprecio, es: “*hayaycuchini*, o *hayac-tam ñipuni* = dar desgusto o pena con palabras ásperas”³⁵. De especial interés para nosotros es la palabra *huccarini*, que significa elevar: “*huccaripuni* = contar o referir o relatar lo que ha pasado y contar ejemplos en alta voz a muchos”³⁶. Esto es precisamente lo que el *taquiyachak huacanqui* hacía cuando entonaba el *cantar histórico* ante el Inca y los *panacas* que le rodeaban, además de otras personalidades, en *Haucaypata*, durante el *Inti Raymi*.

Para terminar el examen de la información que nos proporciona el diccionario sobre las prácticas de ejecución, recordaremos dos grupos de expresiones que son de especial interés para este trabajo. Los quechuas se preocupaban tanto de la memoria, que tienen por lo menos cinco fórmulas para expresarla (véase Nota 5), tres de las cuales gradúan las posibilidades de memorizar de cada individuo. También el quechua revela el interés de sus oradores por la actividad de conjunto o concertada, para expresar esta idea existen por lo menos cuatro raíces quechuas distintas³⁷. Para complementar el énfasis que se le atribuye a la actividad en grupo, existen términos musicales específicos de raíz quechua que incluyen, además de la acción concertante del “grupo”, las alternancias de los diversos grupos, o sea el canto contrapuntístico. De la raíz *chacu*, que significa que una cosa es distinta de la otra³⁸, se nos informa: “*chacu concaycoc* = los de diferentes voces unos triples otros baxos etc.”³⁹, y luego “*qquencu qquencucta taquini*, o *cuncactam qquencuchini* = gargantear, o cantar contrapunto”⁴⁰, y “*taquiyta qquencochini* = gargantear contrapuntear”⁴¹. La raíz *qquencu* significa algo retorcido, contorsionado⁴². Esta evidencia lingüística sugiere con certeza que se trata del canto polifónico, o sea de la combinación de *diferentes* partes —no de distintos grupos cantando al unísono o a la octava— lo que haría el efecto de “*qquencu*”, retorcerse o deambular de un lugar a otro para volver a recomenzar.

La información de la crónica temprana (1553), de Molina “El Almagrista”⁴³, confirma tanto el énfasis de la actividad de grupo como el canto en contrapunto, que González Holguín relata en *Vocabulario*, escrito 55 años más tarde. Molina “El Almagrista” describe la festividad *Aymuray* del Cuzco, en 1535, antes de abandonar esa ciudad el 3 de julio de ese año para iniciar la expedición a Chile bajo el mando de Almagro⁴⁴. Según Molina, en el día de la fiesta; en un amanecer de (abril o mayo), el Inca y la nobleza del Cuzco esperaban la salida del sol sobre una planicie de los alrededores del Cuzco formando dos largas filas, cada una incluía sobre 300 hombres. Esperaban en

silencio. Al salir el sol “comenzaban ellos a entonar con gran orden y concierto un canto, entonándole con menear cada uno de ellos un pie, como cantores de canto de órgano, y como el Sol iba saliendo, más alto entonaban su canto”. (Molina “El Almagrista”: 51). El detalle con que se describe esta ceremonia sugiere que Molina la observó personalmente. Tiene importancia este relato porque sugiere que en una época inmediata a la conquista española, cuando todavía no se había iniciado la aculturación⁴⁵, la nobleza incaica cantaba en contrapunto polifónico apoyado y que se intensificaba a medida que salía el sol. Esta es la más temprana referencia que el autor ha encontrado sobre el contrapunto quechua-incaico, el que confirma González Holguín. La costumbre de cantar en contrapunto puede haberse extendido a todo el pueblo, lo que explicaría en parte la facilidad con que lograron dominar la polifonía europea⁴⁶.

Los d’Harcourt, después de afirmar que la descripción de las batallas ocupaban un importante lugar en estos cantares (*cantares históricos*) —información que probablemente se refiere a Cieza XI—, declaran que “para cada acontecimiento había cantos y melodías apropiadas” (d’Harcourt: 103). Dos frases más adelante citan del capítulo XI de Cieza, la siguiente frase: “. . . cantaban de muchas batallas que en lugares de una y otra parte del reyno se dieron; y por el consiguiente, para cada negocio tenían ordenados sus cantares ó romances. . .”. Es discutible interpretar lo escrito por Cieza como que cada hazaña tenía su propia *melodía-cantada*. Parecería igualmente posible interpretar sus palabras en el sentido de que cada *texto* de las canciones mantenía un orden cronológico de los hechos, pero que el canto mismo podría haber sido una letanía invariable. Basándonos en las afirmaciones de Garcilaso (II, 27) que los versos *haráuek* (= *harauicu*) eran cortos para que fueran memorizados con facilidad, y dado el hecho que el género (*cantar histórico*) tenía por finalidad transmitir información, parece difícil que cada batalla, por ejemplo, tuviese su propia melodía, esto habría complicado tremendamente el trabajo del *harauicu* (o *taquiyachak huacanqui*)⁴⁷. Pero aquí entramos en el campo músico-poético específico del *cantar*, tema que trataremos más adelante.

En sus descripciones de las últimas fases del festival *Çitua*, en el Cuzco⁴⁸, tanto Cobo (XII, 29), como Molina “El Cuzqueño” (Molina “El Cuzqueño”: 56), afirman que los incas permitían que hubiese conjuntos individuales en la provincia para que conservaran sus tradiciones musicales, coreográficas y vestuario, liberalidad por parte de la nobleza gobernante que sugiere que los incas no imponían a las provincias estilos musicales o coreográficos únicos. Es lógico pensar, por lo tanto, que los estilos locales para la celebración del *cantar histórico* de tipo *arabice/arabi*, variaba entre un área y otra del Imperio, así como el contenido de los *cantares* locales era diferente, correspondiendo al contacto y la experiencia que el Inca muerto había tenido con esa área.

Para terminar con esta discusión sobre las prácticas de ejecución del *cantar*, merece citarse un extracto de Pablo Joseph de Arriaga. Aparentemente se refiere a la celebración del festival máximo de *Colla Raymi Killa, Camay Killa* (diciembre-enero) y *Ayrihuamita*, dice Arriaga:

Quando cantan estos cantares, que son de muchos disbarates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca, alzando la voz, diziendo un verso solo, o levantan las manos, o dan una buelta alderredor [sic] conforme al uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de una vez el nombre de la Huaca, sino entre sílaba, y sílaba interpolar la voz sin articular sílaba alguna. (Arriaga: 53).

La utilidad de esta descripción es discutible debido a la falta de información precisa sobre los participantes. De lo que sí podemos estar seguros es que describe un acontecimiento realizado en una provincia. Rowe nos dice que los *huacas* (santuarios o ídolos con poderes sobrenaturales) sólo “tenían importancia local” (Rowe: 295), por lo demás, en la *Extirpación*, Arriaga relata sus visitas a varios lugares del Perú y probablemente generaliza. Para describir los cantares no emplea la terminología *arauí/arabice* como lo hacen Morúa y Cobo, sigue la línea de Cieza.

Los Rápsodas

Con respecto a la posición profesional de los rapsodistas, Morúa (169-170) deja en claro y (Schaedel: 17) concuerda con él, que la enseñanza de cuatro años en el *Yachahuasi* (escuela) del Cuzco, tenía como instructores a miembros de la nobleza y posiblemente también a los *amautas* quienes, según Schaedel, eran seleccionados entre los *yanacona* o la nobleza provinciana. Creada inicialmente para educar a los adolescentes de la nobleza en la época de Pachacutec (1438-1471), asistían también alumnos de la nobleza provinciana especialmente seleccionados. En sus últimos dos años de estudio, la lectura del *quipu* y las tradiciones orales tenían lugar preferencial, o sea, existía la disciplina básica de la transmisión histórica.

El proceso de selección, no obstante, es menos claro. Betanzos sugiere que el canto ritual histórico era función exclusiva del *panaca*, que los cantares eran creados por jefes *panaca*, *mamacona* y *yanacona*. Schaedel concuerda con esta opinión, pero no menciona ningún aspecto específico de la composición. Afirma que “. . . el epicentro para el ritual *panaca* era *Haucaypata*, la plaza principal. La mayoría de las funciones de la corte tenían carácter ritual . . . el número de referencias a los *panacas* se concentra en su función de perpetuadores de la memoria de su extinto fundador el ex-Inca, en funciones rituales diarias y periódicas. . .” (Schaedel: 14). En el caso de que fueran los

(*panacas*) *yanacona/mamacona* de la corte quienes cantaban los cantares, ¿habían ellos sido previamente *quipucamayocs*, seleccionados por su habilidad para memorizar y por sus dotes retóricas para cantar en el Cuzco los *cantares históricos*? Según Cieza, capítulo XI, esta habría sido la fórmula habitual. Por lo que relata Garcilaso (II, 27; VI, 9), Calancha (I, 14) y posteriormente Prescott (793-794), queda en claro que existía una división de la labor que realizaban los tres tipos de especialistas encargados de transmitir la información histórica, los *quipucamayocs*, los *amautas* y los *haraucicus*, cuyas responsabilidades ya hemos sintetizado. Debe agregarse a esta lista los deberes del *amauta*, quien debía inculcar sus breves relatos históricos a los alumnos de los cursos superiores del *Yachahuassi*. Además, los *amautas* debían componer tragedias y comedias que eran representadas frente al Inca y su corte en los días festivos, por miembros de la nobleza provinciana y la del Cuzco (Garcilaso: II, 27). El elenco de ambas formas teatrales lo integraban miembros de la nobleza incaica y provinciana, capitanes e inclusive campesinos. Las *tragedias* eran dramas históricos que en conjunto trataban los mismos temas del *cantar histórico*, pero en grandes grupos. Las *comedias* tenían temas agrícolas y hogareños. Con elocuencia Cobo relata su admiración por la dedicación de los *amauta* por transmitir la tradición histórica, al comentar que como no tenían escritura, reemplazaban su falta de cultura recordando la "religión" y contándola con tanta exactitud que parecía que la tuviesen esculpida en los huesos (Cobo: XIII, 1).

La información que tenemos sugiere que la posición de *haraucicu* no era hereditaria. Métraux (83) informa, no obstante, que muchos de los "servidores" del Inca (por ejemplo mozos, cocineros, arquitectos, cuidadores de los graneros reales, pastores, etc.) eran cargos probablemente hereditarios. Y Rowe (259) observa que los cargadores de la litera del Inca procedían de la provincia de Rucanas, lo que podría significar que en este rubro se transmitía allí la pericia de una generación a la próxima. En el caso de los rapsodistas, Cieza describe un proceso de selección meticuloso (Cieza: XI). Es un problema distinguir entre la transmisión de la función de los *haraucicus* y los *amautas* a sus descendientes a través de la tradición oral misma —lo que en realidad hacían— y el hecho de poder delegar esta posición a sus herederos. En las crónicas no he encontrado hasta el momento ninguna información que asegure que la *posición* de rapsodista fuera hereditaria. En lo que sí concuerdan los escritores, específicamente en sus descripciones de los *quipucamayocs* y también en sus relatos sobre los *amautas* y *haraucicus*, es que estos custodios de la tradición oral eran altamente estimados. Garcilaso dedica un párrafo completo a la descripción de cómo la nobleza provinciana buscaba a los *quipucamayocs* para que les proporcionaran todo tipo de informaciones, agrega que estaban liberados de pagar impuestos y que no

realizaban servicio alguno, con excepción de abocarse a la tarea de sus *quipus* (Garcilaso: VI, 9). Cieza afirma que los cantantes seleccionados eran “honrrados” y “favorecidos” por el Inca y que se ocupaban exclusivamente de sus tareas de composición (Cieza: XI).

NOMENCLATURA

Es importante distinguir entre *arawi*, para los quechuas la fórmula genérica de “canción”, y el *cantar histórico*, tipo específico de relato histórico musical. Complica aún más esta tarea definiciones tales como: “... *harawi*, canciones para celebrar el poder y conquistas del Inca...” (Métraux: 41) y “... *harawi*, cantico que describe el gobierno antiguo” (Brundage: 46). Cobo y Morúa usan la terminología *arawi/arabice* para describir canciones y danzas-canciones que recuerdan acontecimientos pasados, pero estos hombres escribían en el siglo XVII. Los cronistas anteriores, como Cieza y Betanzos, cuyos relatos datan de 1550, aproximadamente, describen detalladamente la importancia y significado de la actividad del *cantar*, pero no mencionan nunca en sus escritos las palabras *harawi/arawi/arabice*. Poma de Ayala, que escribe hacia fines del siglo XVII, sugiere que, por lo general, *arawi* significa canción de amor, la que era cantada por mujeres jóvenes a quienes acompañaban muchachos con *pingollos* (flauta vertical) o *quenaquenas* (flauta vertical con muesca). El (*arawi*) puede haber sido también la canción que se cantaba en una festividad como la “Fiesta uaricza arawi” (Poma de Ayala: fojas 315-325). Garcilaso, que es más o menos contemporáneo de Poma, usa para describir a los rapsodistas los términos *haráuek* y *harauicu*, pero no usa la palabra *arawi*, inclusive cuando describe las canciones de amor. Volviendo a Morúa, al describir a las residentes de la cuarta casa de *acillacuna* (muchachas seleccionadas), a quienes se llamaba *taquiaclla* (muchachas elegidas para la formación musical), dice: “... con este entrenamiento que tenían [algunas eran cantantes y otras ejecutantes de tambores], eran grandes músicas de *arabice* y de otros cantares que usaban...” (Morúa: 253). Morúa, al utilizar la palabra “*arabice*” en dos contextos musicales absolutamente diferentes (por ejemplo, danzas-canciones de hechos pasados y canciones cantadas por muchachas a las que se estaba formando musicalmente), separa *arabice* del *cantar histórico per se* y lo relega, al igual que su contemporáneo Poma, a *arawi*, o sea al sentido genérico de “canción”. La naturaleza ambigua de *arawi*, a fines de la centuria, se refleja en González Holguín (1608), quien da tres definiciones para *Harawi*: (1) “Cantares de hechos de otros, o (2) memoria de los amados ausentes y de amor y afición, y (3) agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales”. (Gonz. Holg.: 152). La defini-

ción (1) nos hace recordar la entrega por Morúa, *arabice*, que quiere decir *cantar histórico*; la definición (2) es la canción de amor de Poma de Ayala, y (3) probablemente refleja la “reciente” influencia de los misioneros, quienes hacían traducir himnos a lenguaje indígena para impulsar sus esfuerzos de conversión⁴⁹. En suma, el *cantar histórico*, en cuanto a relato cantado de las proezas y anales de incas del pasado —específicamente el tipo de *cantar* en verso de los *harauicus* o *taquiyachak huacanqui* —del período incaico mismo, no se llamaba, por lo visto, *harawi/arauí*. Como sugiere Lara, puede haber sido en aquella época llamado *taki*, o posiblemente no tenía designación específica alguna. Stevenson acepta la ecuación “Arabice=Harauí=canción de gesta, como también canciones de amor” (Stevenson: 275, nota 7), cita la definición de González Holguín con respecto a “*harauí*” en su ya muy confuso significado.

Hay otros términos que requieren ser clarificados. *Alauí citua taquí* es una danza especial que se realiza después del equinoccio de septiembre, cuando se producen las primeras lluvias, durante el *Colla Raymi Killa* (“Mes del Festival de la Reina”), la segunda fiesta máxima del año después de *Inti Raymi* de junio-julio, cuya meta es apartar del Imperio las enfermedades que habitualmente se producen con la llegada de las lluvias (véase nota 48). El día anterior al festival, todos los foráneos aquellos que no tenían las orejas rasgadas, los lisiados y los jorobados eran expulsados del Cuzco, como también los perros, para que no aullaran. Aquella mañana del inicio del festival, un miembro de la familia real incaica bajaba corriendo desde *Sacsahuaman*, la fortaleza ceremonial del Inca y área de reunión de las tropas, en las alturas del Cuzco, hacia *Haucaypata* y allí cruzaba lanzas con otros cuatro nobles, a quienes se les “impartían órdenes”, que éstos ejecutarían por las cuatro rutas del Imperio, persiguiendo y empujando frente a ellos todas las pestilencias. El festival exigía, además, que todos se bañaran en las fuentes o ríos, exigiendo a viva voz que sus enfermedades los abandonaran. El clímax se producía cuando las momias de los Incas eran llevadas al *Haucaypata* por sus *panacas*. Todos los *ayllus* (conjunto de grandes familias que controlaban cierto territorio) aparecían en la plaza y rendían homenaje a las estatuas del Creador, del Sol y a la del Inca. Este era un día en el que se comía, se bebía y había regocijo general. Al anochecer había cantos y danzas, incluyendo el *alauí citua taquí*, presumiblemente un tipo de danza cantada. No tenemos información sobre los bailarines o sobre la naturaleza de esta danza, pero sabemos que aquellos que bailaban llevaban largas túnicas rojas que les llegaban a los pies, diademas en la cabeza y eran acompañados por ejecutantes de *antara* (flautas de pan de caña) que tocaban música “ticática”. Como *t'ika* quiere decir (y también tenía similar significado en la época de González Holguín, *Vocabulario*, 340: “*Ttica* = la flor que es plumaje”), podría

ser una referencia a un estilo florido y ornamental de música ⁵⁰. Parece que el *alauí çitua* era un género diferente del *cantar histórico*; este último es habitualmente descrito en detalle tanto en lo que se refiere a contenido como a sus ejecutantes.

Hernández Príncipe, "visitador contra la idolatría", al describir sus *visitas* a Recuay y Huailas, nos informa que "...las fiestas que hacían a sus *huacas* era al sembrar y coger de los maíces, con el baile que llaman *airihua*" (Hernández Príncipe: 34). Vuelve a repetir este término en página (41) y con idéntico significado. González Holguín (41) define *Ayrihua* como el mes de abril; Molina, "El Cuzqueño", concuerda con él al designar el mes de abril como *AyriGuay* (Molina, "El Cuzqueño": 86). La celebración de la cosecha del maíz, llamada *ayrihuamita* o *aymoray*, por distintos autores, tenía lugar en mayo y se llamaba *Hatun Cuzqui* (*Aymoray*) ⁵¹. En esta ocasión, los muchachos que habían pasado por el rito de la pubertad, *warachikoy*, en el mes de diciembre del año anterior, cosechaban el maíz en un terreno específico y después los nobles lo araban con gran ceremonia. La fiesta de la cosecha era precedida por el ayuno, posteriormente venían los sacrificios y la bebida, como era habitual, para terminar con el baile *ayrihua*. Cada bailarín portaba una rama que en ambos extremos llevaba atadas cuatro tuzas de maíz simbolizando así la fecundidad de la tierra. Parece que no existía relación alguna entre el baile *ayrihua* y la danza-canción *arauí*.

González Holguín define *Haylli* como: "Canto regocijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas" (Gonz. Holg.: 157). *Hayllini* es: "Cantar en las chacras, Cantar la gala de la victoria, o de la chacra; celebrar en bayles con cantares triunfos o victorias" (Gonz. Holg.: 157). *Aucca manhaylli pucuni* es: "festejar la victoria con cantares que les dan en cara o cantarles la gala." (Gonz. Holg.: 38). Es un hecho comprobado que *haylli* era un canto de triunfo en la guerra y en los campos.

Ya nos hemos referido al *puru ccaya* (véase nota 15), y Pizarro informa que el *panaca* ambulante (como los demás dolientes ambulantes que no pertenecían a la nobleza) cantaba *cantares históricos*. Pero la procesión del "llanto común", el verdadero *puro ccaya*, no equivalía al *cantar histórico*.

RASGOS MÚSICO-POÉTICOS

A pesar de la insistencia de Garcilaso (II, 26) que cada canción de (amor) tenía su melodía propia, la analogía no puede extenderse al *cantar* y afirma que cada hazaña guerrera tenía su "melodía apropiada". En el mismo capítulo, por lo demás, Garcilaso admite que estos dos géneros son distintos. Toda otra información sobre el carácter poético-musical del *cantar* es muy frag-

mentaria. Cieza (XI) y Garcilaso (VI, 5) concuerdan que se cantaba a voces, lo que corresponde al ideal de que una voz fuerte y poderosa significaba autoridad y que los *haracuicus-taquiychak huacanqui* fueran figuras tan respetadas. El cantar al Inca era para alabar al muerto y probablemente era muy exuberante, correspondiendo así al espíritu del festival *Inti Raymi* cuando éste se cantaba en *Haucaypata*. Los cánticos “ambulatorios” del funeral informal y el del aniversario eran cantados, por supuesto, con grandes lamentaciones.

Dos ejemplos de versos quechuas escritos por *haráuecs* figuran en Garcilaso II, 27, y a pesar de que su longitud es muy distinta, breve la canción de amor, y el correspondiente al mito bastante más largo, ambos tienen rasgos comunes que podrían sugerir tendencias estilísticas típicas de los *haráuecs*. En primer lugar las líneas son cortas e ilustran claramente el carácter “compendioso” o “breve” que Garcilaso menciona en este capítulo y que hace recordar el epitafio que cantó Pachacuti. Los tersos versos 1-3 y 2-4 de la canción de amor que son para cortejar, tienen una estructura similar que dan a todo el poema un carácter rítmico liviano. Prevalece, en cambio, un estricto ritmo trocaico en el poema del mito (similar a un *cantar histórico*, puesto que relata prioritariamente información). Garcilaso recuerda haber escuchado el mito cuando niño, pero no nos informa sobre sus características musicales. No sería sorprendente (véase nota 47) que esta historia hubiese sido recitada o bien cantada con una melodía sencilla. El ritmo trocaico es una característica que parece haberse proyectado a algunos *yaravis* (considerados generalmente como los sucesores coloniales de la canción de amor *arawi*), especialmente aquellas provenientes de Ecuador⁵². Brundage (47-48) publica lo que según él es parte de un “haravis” (*cantares históricos*) de Pachacuti y Huayna Cápac (quien reinó entre 1493-1525), el grueso de ambos textos gira sobre poemas militares y el de Pachacuti incluye una obra teatral en la que el Inca lucha contra un gran dragón. D’Harcourt nos dice, finalmente (173), que el *harawi* (supuesto sucesor del *arawi*, canción de amor incaica), de principios del siglo XX, tenía a menudo una frase melódica distintiva que hacía las veces de preludio instrumental. Dicen que es una costumbre muy difundida, porque si el indígena no tiene su *quena* o *arpa*, se susurra a sí mismo el preludio antes de iniciar la canción. En el caso de que esta costumbre se originara en la época incaica, es muy posible que estuviese asociada al *arawi*, en cuanto a canción de amor, pero no con el *cantar histórico* formal, porque este último debe haber sido cantado con una melodía sencilla que persistía a lo largo de todo el cantar. Es improbable, por lo tanto, que tuviese un preludio instrumental, con una frase melódica *distintiva*, porque no habría sido una ayuda-memoria para que el cantante mantuviera la melodía de su cantar-narrativo.

VIGENCIA Y DESAPARICIÓN DEL CANTAR HISTÓRICO

¿Habrá ocurrido lo que D'Harcourt⁵³ y Stevenson⁵⁴ sostienen, que el *cantar histórico* de los incas (nobleza) y de los quechuas (indios plebeyos) se extinguió? El hecho de que Cieza y Betanzos lo hubiesen escuchado aproximadamente veinte años después de la Conquista no comprueba que haya podido subsistir después de más de cuatrocientos años de influencia europea. Por falta de otra documentación escrita u oral, debe presumirse que los cantares épicos incaicos desaparecieron.

CONCLUSIÓN

En la época incaica, el *cantar histórico* tuvo tres interpretaciones. Era cantado frente al Inca en *Haucaypata*, en las grandes festividades, por cantantes profesionales cuidadosamente seleccionados; lo era de manera informal por las masas, durante los ritos de lamentaciones ambulantes en funerales y aniversarios del deceso, tanto en el Cuzco como en las provincias, y de manera más formal por *panacas* del Cuzco. Estas peregrinaciones y procesiones conmemorativas eran seguramente acompañadas por tambores y probablemente por flautas, y en las provincias se presentaba como canción-danza responsorial. Las tres formas proyectaban la tradición oral de las pasadas glorias de la dinastía incaica.

La práctica responsorial del canto era común entre los quechuas y también existe la evidencia de que en las provincias lo realizaban en el cantar. Existían términos quechuas específicos equivalentes para *amauta* (= *hahuaricuy yachak*) y *harauicu* (= *taquiyachak huacanqui*), que confirman las diferencias que existían entre los divulgadores de la historia y que mencionan los cronistas. El rico *Vocabulario* de González Holguín ofrece voces específicas que describen los registros vocales, que no son cantos, incluye numerosos términos que se refieren a la voz fuerte y nos informa que éste era un medio de obtener el respeto del auditorio. También enfatiza la importancia de la buena memoria, y finalmente hace claras referencias a la práctica del canto polifónico, costumbre que confirma la muy temprana crónica de Cristóbal Molina, "El Almagrista", sobre el típico "canto de órgano" ejecutado por miembros de la nobleza incaica en 1535, en las afueras del Cuzco, lo que comprueba que cantaban con la aprobación del Inca.

Se le daba gran importancia tanto al estricto orden de los acontecimientos de la vida específica de un Inca muerto como a la sucesión de los incas del pasado en conjunto. El uso del nombre de un *huaca* local servía para identificar el cantar individual de cada provincia. La melodía del cantar era seguramente sencilla, fragmentaria o de tipo letanía.

La educación de la nobleza privilegiada del Cuzco y de las provincias en *Yachahuassi*, en el Cuzco, preparaba a la juventud para la lectura *quipu* y la tradición oral. Los *taquiyachak huacanqui* pueden haber sido *yana* o *mama* de un *panaca*, o bien un *quipucamayoc* reconocido por sus proezas retóricas. Dentro de la división tripartita de los divulgadores de la historia, cada uno tenía que tener dotes especiales y tareas determinadas, y todos ellos eran muy estimados en todo el Imperio.

Es posible que el *cantar histórico* no tuviese un nombre determinado en la época quechua incaica. El *arawi*, durante ese período, significaba canción de amor o canción festiva, pero lo más probable es que no tuviese conexión con el cantar. Pero ya en 1600 el *arawi* era usado de tres maneras distintas, una de las cuales reflejaba la creciente influencia del cristianismo en la cultura postincaica.

Alawi çitua, *ayrihua*, *haylli* y *puru ccaya* podían estar o no relacionados con el *cantar histórico*, pero ninguno de estos términos correspondía a un sinónimo.

Los versos del cantar pueden haber sido cortos, de métrica similar y posiblemente de organización trocaica. La poesía era concentradísima y transmitía gran cantidad de información en pocas palabras, a través de un contorno melódico simple. El texto relatava, en general, las proezas militares y los acontecimientos notables. A pesar de que los instrumentos (*pingollo*, *quena*, *antara* y *tambor*) que se usaban en la época incaica, se siguen tocando en la actualidad, es casi seguro que la tradición de los más delicados cantares históricos ha desaparecido, por lo menos sus características tradicionales y textos originales. Pero durante el reinado de los incas poderosos, los cantares, en todas sus manifestaciones, fueron los que preservaron la imagen de una herencia poderosa y continuada, la que habría perdurado si el decimotercer Inca no se hubiese demostrado tan confiado en Cajamarca.

NOTAS

¹ Taqui - canción
 taquicamayoc - cantar
 taquina - cancionero
 taquic o taquicoc - baylador o dāçador
 taquinqui o taquinicuniqui - cantar, baylar o dāçar.
 Todos aparecen en folio 174.

² Lara, 317-318. Lara cita evidencias de este género en los escritos de Bartolomé de las Casas, Fernando de Santillán y Cieza de León, pero no especifica los documentos en que figuran.

³ El historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, en su "Prólogo a la edición de 1952 del *Vocabulario* (p. xi), de González Holguín, formula diferencias entre *cantares his-*

tóricos, *hayllis* (canciones guerreras) y *haravis* (canciones de amor, canciones bucólicas). Cf. pp. 17-18 sobre *arawi* (*haravi*), p. 20 sobre *haylli*.

⁴ “*Taquini*, o *taquicuni* = cantar solo sin bailar o cantando bailar”, (González Holguín: 338).

⁵ “...*taqui* es un solo bayle con su canto”. (González Holguín: 260).

⁶ González Holguín (330) da los siguientes vocablos y definiciones sobre la memoria y sobre los grados de retención:

- a) “*Soncco* (corazón) *hapik* (retención), o *huma* (cabeza *hapik* = la memoria”.
- b) “*Humayman hapini sonccoypi*, o *soncoyhuan* o *sonccoymán happini* = tomar de memoria”.
- c) “*Ancha sonccoman hapik* = el que tiene buena memoria”.
- d) “*Mana humaman hapik* = el que no tiene memoria”.
- e) “*Pisihappik* = el que tiene poca [memoria]”.

⁶ “*Huañunminispa huaccapayascacac* = el que ha sido llorado por muerto”. (González Holguín: 166). En el *Vocabulario* (e.g. pp. 165-166), de González Holguín, figuran numerosos vocablos y términos quechuas relacionados con el llanto, lo que revela la importancia que tuvo el lamento en la cultura incaica.

⁷ “El nudo dize el número, mas no la palabra”. (Garcilaso: VI, 9).

⁸ Cieza de León XXXII: “... y al cabo del año se hacían unas lamentaciones y sacrificios gentílicos, mucho más de lo que se puede pensar”.

⁹ “*Huacca pucuk* = las endechederas”. (González Holguín: 166). Por lo visto este es el vocablo quechua genérico para el que se lamenta. Las cantantes femeninas podrían haber pertenecido a la cuarta casa de *acllas* del Cuzco (muchachas seleccionadas) para la formación *taquiaclla*, muchachas elegidas para la formación musical.

¹⁰ Schaedel, 14.

¹¹ *Mamacona* (pl.) eran mujeres de las provincias que ocupaban cargos de servidoras de la nobleza incaica del Cuzco, actuaban también como vigilantes del convento o *acllahuasi*, en el Cuzco, y formaban parte del grupo de acompañantes de los *panacas*.

¹² Arriaga (53) menciona que durante la celebración de las grandes festividades todas las mujeres tocaban tambores pequeños. Pedro Pizarro (251) en dos ocasiones describe a las mujeres que tocaban tambores, el primer caso específico es el de la muerte de Atahualpa y el segundo corresponde a las lamentaciones anuales y ceremonias deambulatorias (cf. p. 6). Las descripciones e ilustraciones de Poma demuestran ampliamente la existencia y las técnicas de ejecución de los tamboriles, por parte de las mujeres incaicas, que en varias ocasiones y en muchas regiones del imperio incluían a una reina inca (*coya*). Véase en Poma, Fojas: 130-131 (pequeño tambor); 242-243 (pequeño tambor); 320-321 (pequeño tambor); 324-325 (tambor largo); 326-327 (pequeño tambor); 554-555 (pequeño tambor); 847 (pequeño tambor); 862 (pequeño tambor). Describe a los hombres tocando calaveras de huanaco e instrumentos de viento, pero rara vez tambores.

¹³ *Yanacona* (pl.) eran hombres de las provincias que ocupaban cargos de servidores de la nobleza incaica del Cuzco y también actuaban como ayudantes de los *panacas*.

¹⁴ Stevenson (275) sugiere que fue Pachacuti el primero que ordenó a los *yanacona* y *mamakona* “recopilar” colecciones típicas de los ciclos de canciones que relataban los hechos de los Incas del pasado.

¹⁵ *puru cayan*, González Holguín (297) define este término como: “Un llanto común por la muerte del Inga, llevando su vestido, y su estandarte Real mostrándolo para mover a llanto, ‘*caymi saminchic*, *caymi marcanchic ñispa*’ (que significa aproximada-

mente 'Este es nuestro juez, aquí está nuestro protector')". Brundage (44-48) le da un sentido más amplio a *puru ccaya*, indicando que era un ceremonial correspondiente a los más grandes eventos estatales, en el que las momias reales estaban presentes y "participaban", e incluía procesiones, actuaciones teatrales y el canto del *cantar histórico*, que él designa como *haravi*. Era en parte un drama histórico y en parte un lamento por los muertos, toda la ceremonia era de propiedad exclusiva de los *panacas*.

¹⁶ Lara (400) considera que esta era una versión de un *taki* (o *cantar histórico*).

¹⁷ Antonio de la Calancha se basa aquí en Garcilaso VI:9 y explícitamente se refiere a Garcilaso en I:14.

¹⁸ Práctica responsorial entre el Inca, quien imita el grito de la llama roja, rodeado por nobles *coyas* y *ñustas* que cantan en el intertanto estrofas.

¹⁹ Merece destacarse que Tschudi (492) conserva la definición de hace 250 años de González Holguín exactamente: "*takiykta huakarik* = der Vorsänger, el que entona el canto". Puede que la práctica responsorial continuara entre los quechuas en el siglo XIX o bien que Tschudi eligiera el vocablo de González Holguín y su definición para incluirlo en su diccionario, pero esta es pura especulación.

²⁰ e.g. Cieza XI.

²¹ Esta afirmación viene inmediatamente después del párrafo en el que estudia la asociación entre poemas y melodías específicas, basándose en su tono común característico. El párrafo termina con la insinuación de que los cortejantes "hablaban" a sus amadas con sus flautas.

²² González Holguín, 311.

²³ *Ibid.*, 148.

²⁴ *Ibid.*, 149.

²⁵ *Ibid.*, 130.

²⁶ *Ibid.*, 338.

²⁷ *Ibid.*, 338.

²⁸ *Ibid.*, 260.

²⁹ *Ibid.*, 59.

³⁰ *Ibid.*, 74, 95.

³¹ *Ibid.*, 177, 343.

³² *Ibid.*, 286-287.

³³ *Ibid.*, 123, 305.

³⁴ *Ibid.*, 127.

³⁵ *Ibid.*, 156.

³⁶ *Ibid.*, 198.

³⁷ 1) "*huñuccuy* = congregación o junta de muchos y varios" (GH : 203).

2) "*llapantin* - todos juntos". (GH : 210).

- 3) "*tantanaccuni* = congregarse en uno todos" (GH: 337).
- 4) "*yachachinacuni* - concertarse el uno con otro...". (GH: 361).
- 38 *Ibid.*, 91.
- 39 *Ibid.*, 92.
- 40 *Ibid.*, 304.
- 41 *Ibid.*, 338.
- 42 *Ibid.*, 303. "*Quencuquencu* = cosa de muchas bueltas muy retuerta, o de muchas rebueltas y escondrijos".
- 43 Apodo que se le dio porque acompañó a Almagro en la expedición a Chile en 1535.
- 44 Prólogo para Francisco A. Loayza, ed. *Las Crónicas de los Molinas*, de Carlos A. Romero, p. xvii.
- 45 Stevenson, en este aspecto, menciona 1544 como la fecha más temprana y agrega (288) que en el Cuzco desde 1544 a 1548 se comenzó a formar niños de coro para que cantaran polifonía española. El festival *Aymoray* que presenció Molina en 1535 sugiere una costumbre indígena establecida, sancionada por el Inca.
- 46 Stevenson, 277.
- 47 Lang (105-106) al referirse a las "chansons d'histoire", los poemas cantados épicos de la Edad Media europea, afirma que estos abarcaban desde una a veinte mil líneas, "... el aspecto musical de estos cantos era monótono, porque gran número de los versos, si no todos, se cantaban sobre una frase melódica...".
- 48 Se celebraba en el equinoccio de septiembre, al llegar las primeras lluvias, cuando el Cuzco y todo el Imperio se veía amenazado por enfermedades. El festival tenía por finalidad ahuyentar toda enfermedad del Imperio.
- 49 Según Raúl Porras Barrenechea, en su prólogo de 1952 a la edición del *Vocabulario*, de González Holguín, en p. ix, informa que el Virrey del Perú (1569-1581), Francisco de Toledo, el gran organizador y administrador colonial del Perú del siglo XVI, en 1579 promulgó una ordenanza en la que declaraba que no se podía ordenar a sacerdotes que no conocieran el quechua. Muchos sacerdotes del siglo XVI eran eruditos de la lengua quechua (Prólogo x). Stevenson (278-279), informa que *Symbolo Catholico Indiano*, de Gerónimo de Oré, era un manual de poemas religiosos en quechua que se usaba con fines de conversión.
- 50 Cf. Lara, 313.
- 51 GH, 154: "*Hatun cuzqui aymurayquilla* = mes de mayo *Ccusquiy* es tiempo de barvechar y dar la primera rexa...".
- 52 Schechter, 19.
- 53 D'Harcourt, 180: "Ha desaparecido la transmisión oral de los poemas épicos compuestos por los *haraweks* y los *amautas*".
- 54 Stevenson: 298. Al aludir al cantar frente al inca, Stevenson dice que: "Después de la Conquista, como es lógico, el más frágil fue este tipo de romance y villancico cortesano... La *música reservada* de los poetas reales que celebraban las hazañas de los Incas del pasado debe... haber muerto debido a la falta de continuidad de la dinastía".

BIBLIOGRAFIA

- Albornoz, Cristóbal de, 1584. "Información de Servicios". Ed. Luis Millones, *Sondeos* N° 79, 1971.
- Arriagada, Padre Pablo Joseph de, 1920 (1621). *La Extirpación de la Idolatría en el Perú*. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Ca. *Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*. Tomo I, 2ª Serie.
- Betanzos, Juan de, 1880 (1551). *Suma y Narración de Los Incas...* Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández.
- Brundage, Burr Cartwright, 1967. *Lord of Cuzco: A History and Description of the Inca People in Their Final Days*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Cabello de Balboa, Miguel, 1951 (1586). *Miscelánea Antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Calancha, Antonio de la, 1638. *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona: P. Lacavalleria.
- Cieza de León, Pedro de, 1880 (1553?). *Segunda Parte de la Crónica del Perú*. Publ. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de Manuel Ginés Hernández.
- Cobo, P. Bernabé, 1893 (1653). *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo IV. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Domingo de Santo Tomás, F., 1951 (1560). *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. Edición Facsimilar, Pról. Raúl Porras Barrenechea. Lima: Edición del Instituto de Historia.
- Garcilaso de la Vega, Inca, 1954 (1609). *Comentarios Reales de los Incas*. Ed. Angel Rosenblat. Buenos Aires: Emecé, Editores.
- Conzález Holguín, Diego, 1952 (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Edición del Instituto de Historia. Lima: Imprenta Santa María.
- d'Harcourt, R. y M., 1925. *La Musique des Incas et ses Survivances*. París: Librería Orientalista Paul Geuthner, 2 vols., I, Texto; II, Planchas.
- Hernández Príncipe, Rodrigo, 1923. "Mitología Andina: Idolatría en Recuay (Prov. de Huailas)". En *Inca*, Vol. 1, N° 1, 25 ss.
- Lang, Paul Henry, 1941. *Music in Western Civilization*. Nueva York: W. W. Norton.
- Lara, Jesús, 1967. *La Cultura de los Inkas*. Vol. II. *La Religión, Los Conocimientos, Las Artes*. La Paz: Editorial "Los Amigos del Libro".
- Lira, Jorge A., 1945. *Diccionario Kechuwa-Español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Métraux, Alfred, 1973. *The History of the Incas*. Trad. del francés de George Ordish (orig. *Les Incas*, 1961). Nueva York: Schocken Books.

- Molina, Cristóbal de ("El Almagrista"), 1943 (1553). *Destrucción del Perú*. En Francisco A. Loayza, ed. *Las Crónicas de los Molinas. Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana*. Ser. I, Tomo IV. Lima: D. Miranda.
- Molina, Cristóbal de ("El Cuzqueño"), 1916 (1575?). *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Anot. y Conc. H. Urteaga. C.L.D.R.H.P. Tomo I. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Ca.
- Morúa, Martín de, 1946 (1600?). *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú*. Ed. C. Bayle. Madrid: C. Bermejo.
- Pizarro, Pedro, 1844 (1571). "Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú, y del gobierno y orden que los naturales tenían...". En Martín Fernández Navarrete et al. eds. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Tomo V. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 201-388.
- Poma de Ayala, Felipe Huamán, 1936 (1613?). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. París: Institut D'Ethnologie.
- , 1944 (1584-1614). *El Primer Nueva Corónica i Bue Gobierno*. Publ. Arthur Posnansky. La Paz: Editorial del Instituto "Tihuanacu" de Antropología, Etnografía y Prehistoria.
- Prescott, William H. (1847). *History of the Conquest of Peru*. Nueva York: The Modern Library of Random House.
1940. "Relación de las Fiestas que en la Ciudad del Cuzco se hicieron por la beatificación del Bienaventurado Padre Ignacio de Loyola...". En *Los Orígenes del Periodismo en el Perú*. Ed. Carlos A. Romero. Lima: Librería e Imprenta Gil. 14-21.
- Rowee, John H., 1946. "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest". En Boletín 143. *Handbook of South American Indians*. Vol. II. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 183 ss.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Don Juan de, 1879 (1613?). "Relación de Antigüedades Deste Reyno del Pirú". En *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*. Pról. M. Jiménez de la Espada. Madrid: Ministerio de Fomento de España.
- Santillan, H(F)ernando de, 1879 (1563?). "Relación del Origen, Descendencia, Política y Gobierno de los Incas". En *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*. Pról. M. Jiménez de la Espada. Madrid: Ministerio de Fomento de España.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro, 1942 (1572). "Segunda Parte de la Historia Llamada Indica...". En P. Sarmiento de Gamboa. *Historia Indica*. Pról. R. Levillier. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Schaedel, Richard, 197-. "Formation of the Inca State". Trabajo no editado.
- Schechter, J. M., 1975. "Yaraví: The Musical Ingredients". Trabajo no editado.
- Stevenson, Robert M., 1968. *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- Tschudi, J. J. von, 1853. *Die Kechua-Sprache*. Vol. III. Wörterbuch. Viena: Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei.
- Valera, Blas, 1945 (1590?). *Las Costumbres Antiguas del Perú*. Introducción, Francisco A. Loayza. Lima: Librería e Imprenta D. Miranda.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Gerard Béhague. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979, XI, 369 pp. Prentice Hall History of Music Series, H. Wiley Hitchcock, editor.

El alto nivel de la creación musical latinoamericana y el desarrollo de los estudios monográficos, de investigadores de nuestro continente tanto como de otras regiones, ha hecho necesaria una visión sintética y global que permita establecer una perspectiva general sobre nuestra cultura musical. El Dr. Béhague está calificado para emprender esta tarea dada su fructífera gestión como editor de la sección de música del *Handbook of Latin American Studies*¹, del *Yearbook for Inter-American Musical Research*, por el importante papel que le cupo como autor de artículos sobre música latinoamericana en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (sexta edición), y por su visión general de la música latinoamericana del siglo XX en *The New Oxford History of Music*, vol. X, *The Modern Age*, 1890-1960².

En esta obra el autor nos entrega una visión muy completa de la historia de la música docta latinoamericana, y la divide en tres partes. La primera, abarca el período colonial, subdividido en los siguientes capítulos: Música Sacra de Hispanoamérica (cap. I); Música Secular de Hispanoamérica (cap. II), y Música en Brasil (cap. III). La segunda, abarca el nacimiento del nacionalismo y enfoca los siguientes aspectos: Antecedentes Decimonónicos del Nacionalismo (cap. IV); El Siglo XX: México y el Caribe (cap. V); El Siglo XX: el Area Andina (cap. VI); El Siglo XX: Brasil y el Río de la Plata (cap. VII). Finalmente, en la tercera parte, considera las corrientes opuestas al nacionalismo en las décadas comprendidas entre 1910-1920 (cap. VIII); 1930-1940 (cap. IX) y desde 1950 en adelante (cap. X).

El enfoque metodológico es sintético. En líneas generales, evita la información biográfica de los compositores en detalle y otro tanto ocurre con la historia de las instituciones musicales o las actividades de las asociaciones musicales. Aporta, en cambio, un examen mucho más profundo de algunas de las principales obras y tendencias de los compositores de mayor representatividad en los diversos períodos. Ha equilibrado, dentro de lo posible, la descripción del medio histórico y cultural en que se enmarca un determinado repertorio y ofrece el análisis estilístico correspondiente.

Los tres primeros capítulos constituyen una buena síntesis de los estudios publicados por diferentes investigadores, entre los que descuella el Dr. Robert Stevenson. El tercer capítulo (dedicado al Brasil) es el más extenso, y aporta una interesante visión estilística del compositor José Maurício Nunes

¹ Véase reseña en *R.M.CH.*, XXX/133 (enero-marzo 1976), pp. 71-72.

² Véase reseña en *ibid.*, pp. 72-74.

García, que recoge el aporte de la destacada musicóloga Cleofe Person de Mattos. Tanto en esta sección como en el resto de la obra, incluye notas bibliográficas que orientan al lector para que profundice los temas tratados.

El estudio del nacionalismo y de las corrientes opuestas durante el siglo XX es de gran valor tanto por la documentación que aporta como por el análisis de obras musicales representativas, ilustrado con abundantes ejemplos musicales. De gran calidad son los estudios sobre la música de compositores como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos, Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera, entre otros.

Este amplio enfoque despeja muchas incógnitas, pero a la vez plantea un desafío a la musicología latinoamericana, porque incita a la creación de una metodología capaz de enfocar el amplio espectro estilístico presente en la producción de la gran mayoría de los compositores de nuestro continente. El Dr. Béhague demuestra que el así llamado "nacionalismo" juega un papel muy importante en este espectro y nos entrega la base para una definición operante del término, que debe contemplar el *cómo* y el *por qué* se busca el acervo vernáculo como base de la creación artística; cuál es el contexto socio-cultural de esta búsqueda y cuáles son los otros aspectos que directa o indirectamente inciden en el fenómeno. Del estudio del Dr. Béhague se desprende, además, que existen otros caminos para llegar a una expresión artística genuinamente latinoamericana que guarda poca o ninguna conexión con lo folklórico o lo étnico. Por lo tanto, una metodología para el estudio de la música artística de nuestro continente debe superar la aparente antinomia entre el "nacionalismo" y el "universalismo", abocándose más bien al enfoque de los patrones generales diacrónicos de permanencia y cambio estilístico, sobre la base de preferencias estéticas, motivaciones creativas y el contexto socio-cultural. Cabe recordar, a manera de ejemplo, los iluminadores planteamientos formulados en el número 148 de nuestra Revista por los destacados compositores Marlos Nobre y Jorge Sarmientos. Ambos demuestran fehacientemente que los así llamados "nacionalismo" y "universalismo" de manera alguna resultan antinómicos cuando, individualmente o en conjunto, están al servicio de la intención expresiva del compositor latinoamericano. Este planteamiento resulta muy fecundo para el análisis del presente y del pasado musical de nuestro continente, porque define la empatía como un factor crucial del lenguaje del compositor.

Esto último aflora con gran nitidez en el capítulo X, que cubre la música compuesta desde 1950 en adelante. De gran interés y penetración es el estudio del proceso de asimilación y elaboración de los elementos culturales foráneos usados por los compositores latinoamericanos conforme al medio y a sus necesidades expresivas. Constituyen un acierto los comentarios sobre creadores como el panameño Roque Cordero (pp. 304-308) o el uruguayo José

Serebrier (p. 341). Al finalizar el capítulo, hace referencia a conceptos planteados por Gustavo Becerra, en relación al "sotaque" latinoamericano, el que, en un sentido amplio, constituye el aporte más significativo a la música contemporánea del continente. Puntualiza, el Dr. Béhague, que "si bien es difícil indicar con exactitud dónde y cómo se manifestó el *sotaque* en la considerable producción musical desde 1950, no puede negarse que existe" (p. 354).

A manera de síntesis, esta nueva publicación de la serie Prentice-Hall, sobre la historia de la música, puede considerarse como una contribución fundamental a la docencia y a la investigación en el campo de nuestro valioso legado musical, específicamente el contemporáneo.

L. M.

"Un Homenaje al Centenario de Guillermo Uribe Holguín". Eliana Duque. *Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980, 124 pp.

La autora de esta monografía es una joven y destacada musicóloga colombiana. Realizó sus estudios de musicología en los Estados Unidos y obtuvo el Bachelor of Arts en la Universidad de Indiana (Bloomington) en 1971. Seis años más tarde completó el Master of Arts en la Universidad de California, Los Angeles. Desde que regresó a Colombia, Eliana Duque se ha desempeñado como colaboradora de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, como profesora asistente del Departamento de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y como asesora musical del Instituto Nacional de Cultura. En la actualidad es Directora del Centro de Documentación Musical dependiente de este Instituto.

Esta monografía es una versión revisada de su tesis para el grado de Magister, y constituye uno de los muchos homenajes tributados por Colombia a Guillermo Uribe Holguín, con ocasión del centenario de su nacimiento (1880-1971). El trabajo se divide en tres partes. La primera, es una introducción que incluye una biografía de Guillermo Uribe Holguín, la descripción general de su obra de compositor y una revisión de los escritos que sobre él se han publicado y sobre su obra.

La biografía es un estudio sucinto, pero certero, de la vida de Uribe Holguín. Su permanencia en Nueva York en 1903, sus estudios en la Schola Cantorum de París con Vincent d'Indy, entre 1907 y 1910, gracias a una beca otorgada por el Gobierno de Colombia, y su importante labor como promotor de la cultura musical colombiana entre 1910 y 1935: primero, como Director

de la Academia Nacional de Música, la que elevó al rango de Conservatorio, y como director de su orquesta en seguida, la antecesora de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Después de 1935 se retira de las actividades públicas para dedicarse, prioritariamente, a la creación musical y a los negocios cafeteros. No obstante la importancia de Uribe Holguín en Colombia, y en nuestro continente, no ha podido substraerse a uno de los problemas endémicos del creador latinoamericano: la comunicación insuficiente de su música. Según Eliana Duque, "en su propio país rara vez se interpretan composiciones suyas" y permanece "inédita la mayor parte de su obra". (p. 11).

La intensa dedicación a la composición permitió a Uribe Holguín configurar una producción bastante fecunda, que abarca 120 opus. Eliana Duque entrega (pp. 23-27) un catálogo completo de la obra pianística de Uribe Holguín, complementado en el apéndice A con un catálogo detallado de los 300 trozos. Este último contempla los siguientes rubros: número, opus, fecha de composición, tonalidad, indicación de tiempo y número de compases. Para ello se basa en el estudio acucioso de los manuscritos de los trozos, su contenido, las dedicatorias y la datación, con que inicia el capítulo II (pp. 31-36), segunda parte de la monografía. En seguida, hace un análisis estilístico de los 300 trozos. La autora los considera afines a la pieza de carácter francés del siglo XIX. Entre los rasgos musicales destaca la sutil unidad y variación motívica, la carencia de contrapunto, la escritura tonal tanto como modal, la armonía de raigambre romántica, pero con algunos toques impresionistas y el tratamiento de la forma en base a estructuras cerradas tanto como abiertas.

La tercera parte de la monografía enfoca el manejo de los elementos del folklore en los 300 trozos. Estos provienen fundamentalmente del acervo de raigambre hispánica vigente en la región andina central de Colombia y, en especial, de tres grupos: el bambuco, el pasillo y el joropo. Por lo general, el compositor evita las citas textuales, busca más bien la estilización de ciertos rasgos comunes a todos ellos o bien peculiares de cada uno. Entre los primeros destacan dos rasgos omnipresentes de estos trozos, el predominio del tono mayor y el encuadre de la métrica en los compases de 3/4 y 6/8, manejados de manera simultánea o alternada. El estudio concluye con una bibliografía, el catálogo ya mencionado, y la edición de cuatro de los trozos.

Esta monografía arroja nuevas luces sobre un compositor colombiano de proyección continental. Hacemos votos para que muy pronto se publique un estudio integral de la obra creativa de Guillermo Uribe Holguín, que incluya el catálogo de la totalidad de sus composiciones y que su música sea editada en partitura y en disco, a fin de que su legado sea conocido a través de nuestro continente.

L. M.

Susana de Herz. *Viajes y mutaciones de una danza del Renacimiento*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1976, 132 pp.

Este opúsculo constituye el noveno volumen de una serie publicada por el Colegio Máximo de las Academias de Colombia, que dirige Joaquín Piñeros Corpas, y que recoge selecciones de los programas de cultura general que auspicia el Colegio y que se transmiten por radio, prensa y televisión. La monografía de Susana de Herz es el único trabajo sobre música que se edita dentro de la serie, por lo menos hasta 1976.

La médula de este trabajo es una síntesis sobre el aparecimiento, auge y decadencia de la danza del "canario" en Europa entre los comienzos del siglo XVI y fines del siglo XVIII, concretamente en España, Italia, Austria, Alemania, Francia e Inglaterra. Con gran acuciosidad la autora analiza el canario en sus aspectos musicales, coreográficos y en su interacción con la sociedad europea de ese período, basándose en una amplia gama de referencias literarias y dramáticas, entre otras las de Miguel de Cervantes y William Shakespeare, en diccionarios, edictos religiosos, tratados musicales y coreográficos, en colecciones de música y otras fuentes primarias y secundarias.

No obstante, para el musicólogo latinoamericano, el máximo interés que encierra este trabajo radica en la transcripción de un "Villancico al Nacimiento Negro", seguido de un canario, que se conserva en el Archivo de Música de la Catedral de Bogotá y que en el manuscrito especifica como fecha de composición el año 1704. En "The Bogota Music Archive", el eximio investigador Robert Stevenson descubrió esta obra entre las composiciones anónimas que se encuentran en el archivo (*Journal of the American Musicological Society*, XV/3 [otoño, 1962], p. 311), trabajo en el que destaca el persistente manejo de un *basso ostinato* en el villancico y el canario, conjuntamente con la imitación constante de giros de lenguaje de procedencia africana. Al respecto, Susana de Herz (p. 95) acota lo siguiente: "Este testimonio adicional de las peregrinaciones de una danza renacentista estudiada tan detenidamente en su contexto europeo confirma las numerosas generalizaciones que he hallado sobre la existencia de dicho género en la literatura musical hispanoamericana".

La transcripción del villancico y el canario se realizó con la colaboración de Egberto Bermúdez y la asesoría de Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar, Director del Archivo de la Catedral. Según declara Susana de Herz, la transcripción fue hecha de manera tentativa y agrega (p. 96) que "en lo referente a la notación musical de la época colonial, aun partimos de unas bases bastante limitadas con respecto al lenguaje musical y a la práctica

de interpretación correspondientes a la época y a nuestra situación geográfica y cultural en el Mundo Nuevo”.

A pesar de que no tenemos a la vista un facsímil completo del manuscrito original, con la excepción del tiple II, se advierten en la transcripción algunas disonancias desacostumbradas en el estilo, por ejemplo el tratamiento de las séptimas y novenas (p. 101, último sistema, compás 2; p. 102, primer sistema, compases 1, 3 y 5; p. 102, segundo sistema, compases 2 y 4; p. 102, tercer sistema, compás 2) además de cuartas (p. 102, primer sistema, compases 2 y 4; p. 102, segundo sistema, compases 1, 3 y 5), las que tanto en su preparación como en su resolución se apartan del lenguaje de la época. Parecen ser errores del manuscrito original vertidos literalmente a notación contemporánea. Tampoco nos parece apropiada la reducción de valores en la proporción de 2:1 en relación al original. Sería recomendable, tal vez, una reducción en la proporción de 4:1 a fin de reflejar adecuadamente el ritmo vivaz del villancico y el canario.

Una situación similar se plantea con respecto al canario. Se canta dos veces: la primera por tiple II y bajo (p. 104), y la segunda por tiple I y bajo (p. 106), pero las líneas vocales son idénticas en ambas presentaciones. No obstante, en la transcripción de la primera presentación, el tiple II comienza en la última negra del segundo compás, mientras que en la segunda presentación el tiple I comienza en la última negra del primer compás. La segunda presentación es más eufónica que la primera, desde el punto de vista de la consonancia y la disonancia. En la primera, aflora nuevamente un tratamiento desusado de la cuarta, séptima y novena, por razones similares a las apuntadas anteriormente. Proponemos, de manera tentativa, que el tiple II se inicie en el último tiempo del primer compás de la p. 104, y que la duración del Do (primer tiempo del tercer compás en el último sistema de la misma página), se prolongue a la de blanca con punto ligada a otra blanca.

De esta manera se podrían corregir los aparentes errores del manuscrito original.

El texto del villancico y canario se entrega con notas explicativas sobre los cambios fonéticos del castellano que son tan peculiares de los negros. No obstante, existen algunas discrepancias en el caso de la frase “Pulque flacica senpiese”, transcrita por Robert Stevenson como “Pulque la ficca se enpiese”. Sería deseable buscar la asesoría de un lingüista que pudiera despejar eventuales dudas sobre la transliteración e interpretación del texto. De sumo interés es la alusión a “El Afonxe de Mudarra” (p. 109). Según Susana de Herz, constituye una “importantísima referencia al famoso tratado para la vihuela de Alonso de Mudarra”, o sea, a los *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546). De ser así, atestiguaría la vigencia de su música en Colombia hasta, por lo menos, los comienzos del siglo XVIII,

y constituiría un caso análogo al de otros grandes vihuelistas españoles del Siglo de Oro, cuya música fue transmitida a Iberoamérica, Luis Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Enríquez de Valderrábano (1547), y Esteban Daza (1576), de acuerdo a las referencias citadas por José Torre Revello, en "Algunos Libros de Música Traídos a América en el Siglo XVI", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 2 (noviembre 1957), pp. 9-17.

Esperamos que las instituciones pertinentes de Colombia apoyen y estimulen el interés de Susana de Herz y Egberto Bermúdez por la música colonial latinoamericana. Nuestro continente necesita un cuerpo de investigadores nacionales idóneos que puedan realizar una labor metódica y paciente en los archivos coloniales, siguiendo el ejemplo luminoso del Dr. Robert Stevenson.

L. M.

Dale A., Olsen. *Doce Conferencias en Etnomusicología para iniciar el estudio de un Atlas Musical del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Escuela Nacional de Música, 1979, 41 pp.

La publicación incluye un ciclo de charlas ofrecidas por el etnomusicólogo Dr. Olsen entre el 5 de junio y el 12 de julio de 1979, en Lima, Perú, bajo el auspicio del programa Fulbright (Comisión para el Intercambio Educativo entre los Estados Unidos y el Perú). El Dr. Olsen residió en ese país entre mayo y septiembre de 1979.

El proyecto del Atlas Musical del Perú se enmarca dentro de un amplio programa de investigación de la rica y multifacética cultura musical peruana que realiza el Instituto Nacional de Cultura. Como primer e importante fruto de este plan se editó el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Lima: Oficina de Música y Danza, 1978), sobre el que publicamos una reseña en la *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148 (octubre-diciembre 1979), pp. 97-99.

El propósito fundamental de las charlas del Dr. Olsen es analizar los fundamentos de la Etnomusicología, sus premisas, métodos, técnicas, valores y conceptos, para que sean el cimiento del Atlas Musical del Perú. El autor establece la diferencia entre "Atlas" y "Mapa", dentro de un planteamiento similar al realizado por el profesor Manuel Dannemann en su trabajo "Estudio preliminar para el Atlas Folklorico Musical de Chile", *Revista Musical Chilena*, XXIII/106 (enero-marzo 1969), pp. 7-10. El Atlas no se limita al mero registro cartográfico-descriptivo de un conjunto de fenómenos; constituye, en cambio, un instrumento de investigación que aborda en forma flexible e integral un determinado fenómeno como marco de referencia para estudios ulteriores.

Este trabajo del Dr. Olsen consta de dos partes. La inicial abarca desde la primera a la octava conferencia y la segunda desde la novena hasta la duodécima. La primera parte es una síntesis sobre la Etnomusicología, de gran utilidad, que abarca su historia, definición, escuelas de pensamiento, bibliografía, campo de acción, propósitos, métodos musicológicos y antropológicos, procedimientos y técnicas para la recolección de datos y material de terreno, y organología, para terminar con las técnicas de grabación y transcripción.

En seguida, aborda una metodología para la realización del Atlas Musical del Perú, basándose en un enfoque genérico que abarca los diversos estratos musicales, vale decir, la música docta o artística, la popular, la folklórica de raigambre hispana y la indígena. Como punto de partida individualiza los diversos repertorios musicales e instrumentales, basándose en doce criterios:

- 1) El período histórico de vigencia de los diferentes repertorios musicales e instrumentales;
- 2) Los grupos étnicos que los cultivan;
- 3) La región correspondiente;
- 4) La subregión;
- 5) La localidad o tribu a que pertenece cada grupo;
- 6) Su entronque lingüístico;
- 7) La clase, y 8) subclase o género a que pertenecen los diferentes trozos musicales y los instrumentos;
- 9) El origen, 10) el sexo, y 11) el nombre del músico informante, y
- 12) Denominación específica del instrumento o trozo musical en estudio.

Estos doce criterios deben manejarse con flexibilidad y en concordancia con los diversos rubros que conforman la tradición musical del Perú. Por lo tanto, los rubros 9, 10 y 11 no son aplicables a la individualización de instrumentos musicales, pero sí lo son cuando se trata de los repertorios musicales específicos, sean éstos autóctonos del país o el resultado del sincretismo con elementos musicales extranjeros.

La pauta 8ª contempla, además de la subclase o género, el uso u ocasionalidad de un determinado repertorio vocal o instrumental. La información que se obtenga a través de la aplicación consistente de estos criterios servirá de base para el estudio de las características musicales propiamente tales, como ser, el sonido, ritmo, melodía, dinámica, timbre, sistema de afinación, escalas y otros rasgos que definen a los diferentes lenguajes y estilos musicales existentes en el Perú.

Hacemos votos para que la semilla que el Dr. Dale Olsen siembra con este trabajo fructifique y se transforme en un proyecto irrestrictamente apoyado por el Estado peruano, en el que se aúne el esfuerzo de historiadores,

etnólogos, geógrafos, lingüistas, antropólogos y etnomusicólogos, con el objetivo prioritario: el estudio de la Música como elemento determinante de la identidad cultural peruana.

L. M.

Pablo Garrido. *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, 245 pp.

Se le puede decir, y se le ha dicho a menudo a Pablo Garrido, que es disperso, que su inquietud lo ha llevado de aquí para allá, viajando, escribiendo, dictando charlas y cursos, ejecutando y componiendo. Vida plétórica de acción, en la que ha recorrido viejos y nuevos continentes. A veces, reprochándole, se ha dicho que su dispersión le ha impedido llegar en profundidad a la creación musical (sin embargo lleva escritas desde música de cámara hasta sinfonías, ballets y una ópera), o como investigador. No obstante, innumerables conferencias y trabajos publicados en toda América, y sus dos libros sobre la Cueca, afirmarían lo contrario.

Para quienes le miramos con amistad, teñida de admiración por su rica existencia de esfuerzo y pasión artística, hay una constante en todo su quehacer: su amor a Chile, su comprensión y cariño por la expresión popular. De ella, el baile nacional por excelencia, la cueca, es —para él— fruto preciado y deleitoso.

Después de años de su primera contribución al estudio de la cueca *, nos regala ahora, en edición numerada bajo el patrocinio de la Secretaría de Relaciones Culturales y realizada por Ediciones Universitarias de Valparaíso, este "Historial de la Cueca". Documento vital y palpitante de sus búsquedas en torno a las bases raciales, sociales, literarias, musicales y coreográficas del baile nacional, que Portales prefería —según su decir— al ejercicio de la Presidencia. Búsquedas de largo tiempo se asocian en el libro y se entregan no en el estilo frío de un cientista de la investigación folklórica, sino, las más de las veces, como el cálido relato de un testigo de la epopeya coreográfica, en que la cueca va tomando forma desde un origen en que se entrecruzan negros, indígenas, hispanos y criollos, pueblo raso, tanto como damas linajudas, próceres y enjoyados caballeros de salón. Así nos muestra, conformándose, la danza que creció con la República y que en el Chile de hoy alcanzó reconocimiento oficial como Danza Nacional, por decreto ley reciente.

* *Biografía de la Cueca*, 2ª edición corregida. Santiago: Editorial Nascimento, 1976.

Y Pablo Garrido, arrebatado en su pasión por el tema, nos entrega su "Historial". Apoyándose en su vasta y variada bibliografía, recorre los más variados aspectos, siguiendo el rastro de la danza que va y viene entre Argentina, Chile y Perú; entra, sale, vuelve a entrar y vuelve a salir, adoptando variantes locales, pero hermanándonos siempre a los tres países con un lazo tan fuerte como el idioma que hablamos.

El libro, editado con lujo, alterna así el relato histórico con el esquema científico y la crónica sabrosa; pareciera a veces que, trabajando su tema, el compositor que hay en Garrido arriesgara "modulaciones" que nos alejan y hasta hacen olvidar la idea inicial. Pero, para nosotros, este libro es trasunto de un amor sincero por Chile y su pueblo, de un cariño del que Pablo Garrido ha dado pruebas innumerables en una vida entera dedicada a divulgar estas materias que, por otra parte, ha investigado en visitas a las "chinganas" bulliciosas tanto como a las austeras bibliotecas de las capitales sudamericanas. ¡Y qué bello complemento da a su obra la recopilación de una iconografía monumental, donde figuran las primeras zamacuecas editadas, las estampas de los viejos grabadores y viajeros que contemplaban, asombrados, el baile contagioso en lugares de "caramba y zamba"! También están las fotografías del Chile de ayer y los cuadros, como los de Caro y Lobos, en que la pincelada enérgica recoge el ritmo y el clima de la euforia popular.

Lo dijimos; para nosotros, obra de cariño de un hombre cuya inquietud polifacética se vuelca generosa en una bella entrega documental.

Daniel Quiroga

Informe de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile

TEMPORADA ARTÍSTICA DE EXTENSIÓN-DOCENTE

Entre el 2 de junio y el 7 de noviembre de 1980, la Facultad organizó una gran Temporada Artística de Extensión-Docente en su Sala Isidora Zegers. Abarcó esta temporada conciertos, recitales, conferencias ilustradas en vivo, presentación de grandes películas de cine arte, ópera y teatro. Toda esta actividad estuvo a cargo de profesores y de alumnos considerados "jóvenes talentos" de las diversas asignaturas de los dos Departamentos de esta Facultad, Música y Artes de la Representación.

Especialmente invitado, el Dr. Juan Orrego-Salas, compositor chileno residente en los Estados Unidos desde 1961, inició este ciclo con una conferencia titulada: "Dos Décadas: obras, presencias y rumbos", en la que dio a conocer algunas de sus obras escritas durante este período de ausencia del país. En primera audición para Chile se escucharon fragmentos de la *Missa in Tempore Discordiae*, Op. 64; de la *Sonata de Estío*, Op. 71, para flauta y piano, y del Oratorio *The Days of God*, Op. 73.

Jóvenes talentos

Durante el mes de junio se realizaron cuatro recitales a cargo de alumnos destacados. Iniciaron este ciclo Jorge Escobar, barítono, y Carmen Araya, soprano; ambos alumnos de la Asignatura de canto del profesor Fernando Lara, a quienes acompañó la pianista Elba Rojas. El barítono interpretó obras de *Haendel*; *Lieder*, de *Schubert*, y dos arias de "Las Bodas de Fígaro", de *Mozart*: *Aria de Leporello* y *Aria del Conde*. Por su parte, Carmen Araya, cantó de "El Magnificat", de *J. S. Bach*, el Aria "Quia respexit"; *Lieder*, de *Brahms*; "Air Romantique", "Air Champêtre", "Air Vif" y "Air Grave", de *Poulenc*, y del compositor chileno, Federico Heinlein, "Los olivos grises", "La plaza tiene una torre" y "La lluvia", sobre poemas de Antonio y Manuel Machado.

El 9 de junio actuaron los alumnos de instrumentos: Rubén González, clarinete; con Miguel Angel Jiménez, piano; el primero alumno del profesor Rafael del Giudice y el segundo de la Asignatura de piano, del profesor Galvarino Mendoza. Iniciaron el recital con: *Niels Gade: Dos Piezas de Fantasía* y de *Brahms: Sonata N° 1 en Fa menor*. En la segunda parte del programa actuó la cellista María Antonieta Carrasco, alumna de la Asignatura de cello del profesor Eduardo Salgado, acompañada al piano por Maribel Adasme.

Tocaron de *Brahms: Sonata N° 1 en Mi menor*, Op. 38, y de *Camille Saint-Saëns: Allegro Apassionato*, Op. 43.

Tres talentosos alumnos se presentaron el 12 de junio en la Sala Isidora Zegers. El joven violinista de dieciséis años Rodrigo Klimpel, de la Asignatura de la profesora Isis Muñoz, con Aníbal Bañados, piano, alumno de la profesora Margarita Herrera. Tocaron de *Tartini: Sonata en Sol Mayor*, Op. II, N° 12; *Mozart: Sonata N° 6* para violín y piano, y obras de Wieniawski, Kreisler y Falla-Kreisler. El arpista Manuel Jiménez, con una ya amplia trayectoria internacional, alumno de la profesora Teresa Tixier, interpretó, enseguida, obras de J. S. Bach, Dizi, Albéniz, Debussy y Tournier.

El 16 de junio actuó el flautista Max Echaurren, de la Asignatura de instrumentos de viento del profesor Heriberto Bustamante, con el pianista Luis Alberto Latorre, alumno de la profesora Margarita Herrera. Iniciaron el programa con *Sonata en Mi Mayor* para flauta y piano, de J. S. Bach; en seguida Echaurren tocó *Syrinx*, de Debussy y *Cantabile Presto*, de Enescu, para terminar con *Danza del Gaucho Matrero*, de Ginastera, para piano solo. La soprano Patricia Brockman tuvo a su cargo la segunda parte del programa, acompañada por Maribel Adasme al piano. Inició su recital con tres canciones españolas del siglo XVIII, de José Palomino: *Canción Picaresca*, de Fernando Ferandiere: *Alabanza a la música seria*, y de Manuel Plá: *Seguidilla Religiosa*. Continuó el recital con obras de compositores latinoamericanos. De Carlos López Buchardo, compositor argentino, cantó: *Vidala* y *Canción del Carretero*; del brasileño Heitor Villa-Lobos: *Redondilha* y *Desejo*, y de "El Alba del Alhelí", del chileno Juan Orrego-Salas: *Madrigal del peine perdido* y *La Gitana*.

Conciertos de profesionales

Continuó este ciclo de conciertos con la participación del conjunto profesional "Quinteto de Bronces Chile", que dirige el profesor Miguel Buller. El programa incluyó el estreno absoluto del *Quinteto para Bronces* (1980), del compositor chileno Jaime González, licenciado de la Asignatura de composición de esta Facultad y la primera audición del *Divertimento*, de Karel Husa. El programa se inició con *Contrapunctus IX*, del "Arte de la Fuga", de J. S. Bach. Ejecutaron, además, *Suite dans le goût Espagnol*, de Roland Manuel, para trompeta, fagot, oboe y piano.

El "Quinteto de Bronces Chile" lo integran los profesores: Miguel Buller, trompeta; Eugenio King, trompeta; Víctor Loyola, corno; Carlos Herrera, tuba, y Pedro Flores, trombón.

Participaron como artistas invitados los profesores: María A. Castelblanco, piano; Armando Aguilar, fagot, y Alfredo Kirsch, oboe.

Con un concierto de piano con obras de compositores chilenos se presentó la profesora de música de cámara de la Facultad, pianista Elma Miranda. Este recital se inició con una charla del Dr. Luis Merino, quien, además de analizar las obras incluidas en el programa, se refirió a la influencia del "Grupo de los Diez", primer núcleo de avanzada de la cultura chilena, y que integraron poetas, músicos, pintores, ensayistas y arquitectos.

Se inició el programa con la primera audición en Chile de las "Imágenes Infantiles", Op. 13 a y b del compositor *Domingo Santa Cruz*, inspiradas en dibujos de su hijo Domingo Santa Cruz Morla, cuyos ocho trozos se titulan: "Mientras los grandes hablan", "El entierro del pajarito", "El pobre perrito cojo", "Lo que me dijo el enano", "Marcha de los gatitos Mimís", "La toná 'e Ña Pancha", "El niño que hizo una maldad" y "Chaplín triste". Por primera vez, la ejecución de las cuatro *Doloras* para piano, de *Alfonso Leng*, fueron precedidas por los versos que ellas le inspiraron al poeta Pedro Prado, ambos artistas miembros del Grupo de "Los Diez". La artista y profesora del Departamento de Artes de la Representación, Virginia Fischer, recitó el texto que acompaña a cada *Dolora* y luego la pianista Elma Miranda la ejecutaba. Este recital incluyó el estreno absoluto del *Scherzo* (1979), del compositor *Carlos Botto*. Terminó el programa con *Sonata Op. 60* (1967), del compositor *Juan Orrego-Salas*. Los artistas fueron ovacionados por su brillante actuación.

Con una charla-concierto de música Electro-Acústica Latinoamericana, a cargo del profesor y compositor Santiago Vera, el 30 de junio, se puso término al primer mes de esta Temporada Artística de Extensión-Docente. El profesor Vera dio a conocer la trayectoria de cada uno de los compositores incluidos en el programa, además de un breve análisis de las composiciones que se presentaron. Se incluyeron obras escritas entre 1961 y 1978 de: *José Vicente Asuar* (Chile): *Preludio* "La Noche" y "Divertimento"; *Juan Aménabar* (Chile): "Ludus Vocalis" y "Amacatá"; *Jorge Antunes* (Brasil): "Val-sas Siderales"; *César Bolaños* (Perú): "Interpolaciones"; *Juan Lemann* (Chile): "Teorema"; *Santiago Vera* (Chile): "Cirrus"; *Ernesto Holman* (Chile): "Sonorización"; *Conrado Silva* (Uruguay): "Equus" y de *Francisco Kröpfl* (Argentina): "Diálogos II".

Recital del laudista Paul Beier

En su primer recital en Chile, el laudista norteamericano Paul Beier actuó en la Sala Isidora Zegers, el 3 de julio. Beier se graduó en 1977 en el Royal College of Music, de Londres, y además de virtuoso del laúd es un investigador de la historia del laúd y de sus más tempranas formas de ejecución. Es el editor de "Newsletter" de la Lute Society of America.

Para el recital que ofreció en la Facultad, eligió un programa con obras que abarcaron desde fines del siglo XVI a principios del siglo XVII, todas ellas en primera audición para Chile. La primera parte de este recital consultó las siguientes composiciones: *Laurencini Di Romani: Preludio Fantasia (1603)*; *Simone Molinaro: Pass e mezo in quattro modi (1599)* y *Galiarda in tre modi*; *Michelagnolo Galilei: Piezas en La menor (1620)* y *Piezas en Fa menor*, y *Giovanni Girolamo Kapsperger: Piezas en Do menor (1611)*. Como último número de este excelente concierto tocó de *René Mesangeau y François Dufaut: Piezas en Fa menor (1638)*.

Concierto del Conjunto de Percusión "Rythmus"

El Conjunto de Percusión "Rythmus", creado por el profesor Ramón Hurtado en 1968 con alumnos del Departamento de Música de esta Facultad, ha logrado una excelencia absolutamente profesional que el país entero reconoce. En el concierto ofrecido el 14 de julio, en la Sala Isidora Zegers, se presentaron con un programa de gran exigencia que incluía seis obras en primera audición absoluta en Chile: *J. S. Bach: Preludio y Fuga en Do menor* (arreglo del Prof. Hurtado); *H. Eccles: Sonata en Sol menor*, obra que contó con la participación como solista del niño de trece años Ricardo Venegas, miembro del Conjunto Infantil que dirige la profesora Elena Corvalán, quien no sólo demostró sus extraordinarias dotes musicales, sino que, además, se desempeñó en su difícil intervención con un aplomo digno de un profesional. Las otras obras en primera audición de este programa incluyeron: *Jacques Delécluse: Pièces Brèves*, para piano y percusión, con la participación de Cristián Alberti y el profesor Hurtado al piano; *Franz Schubert: Impromptu*; *Frederic Chopin: Estudio en Sol bemol Mayor*, y *George Gershwin: Tres Preludios*. Completaron este programa las siguientes obras de repertorio del "Rythmus": *Chopin: Estudio en La menor*; *Gershwin: Un americano en París*, y *Carlos Chávez: Toccata*.

Integran el Conjunto de Percusión "Rythmus" los ejecutantes: Elena Corvalán, Juan Coderch, Raúl Aliaga, Eugenio Bueno, Miguel Zárate, Cristián Alberti y Raimundo Garrido.

Recital de canto de Verónica Soro y Cristián Carrasco

Los alumnos de la Asignatura de canto de la profesora Clara Oyuela, Verónica Soro, soprano, y Cristián Carrasco, tenor, ofrecieron un recital de *Lieder*, el 17 de julio.

Inició el programa Verónica Soro quien cantó de *Johannes Brahms: "Dein blaues Auge"*, *"Ständchen"*, *"Der Tod das ist die Kühle Nacht"*, *"Das Mädchen spricht"*, *"Die Mainacht"* y *"Botschaft"*, y de *Richard Strauss: "Winterweihe"*,

“Traum durch die Dämmerung”, “Wiegenlied”, “Ich wollt ein Sträuchlein binden”, “Am die Nacht” y “Liebes geschenke”. La joven soprano posee una voz bellísima, de amplio registro en su cuerda, y una musicalidad que le permitió interpretar el sentido profundo de cada una de estas canciones. Su actuación le mereció la entusiasta ovación del público.

En la segunda parte del recital, soprano y tenor cantaron a dúo Lieder de *Robert Schumann*: “Wiegenlied” “Unterm Fenster”, “Ich denke dein”, “Er und Sie”, “In der Nacht” y “Liebhabers Ständchen”. Verónica Soro, una vez más, tuvo un desempeño brillante y Cristián Carrasco, además de lucir su hermosa voz de tenor, supo amalgamarse con fina musicalidad a la voz soprano. La profesora y pianista Elvira Savi inspiró a ambos jóvenes a lo largo de este bellísimo programa con su musicalidad y pericia habitual.

Departamento de Artes de la Representación D.A.R.

Durante el mes de julio el Departamento de Artes de la Representación de esta Facultad, que abarca las áreas de teatro y danza, presentó su Primera Temporada de Extensión Teatral 1980.

Estas Prácticas Curriculares Semestrales corresponden a la presentación a toda la comunidad de la labor realizada por los alumnos-actores, diseñadores teatrales y directores del D.A.R.

Se inició esta temporada con la presentación de “Panorama desde el Puente”, de Arthur Miller, el 1º de julio, obra que fue dirigida por el profesor Oscar Stuardo, con alumnos de tercer nivel de actuación.

El segundo estreno correspondió a “Jacob o el Sometimiento”, de Eugenio Ionesco, dirigida por Pedro Mortheiru, Premio Nacional de Arte 1978, con alumnos de quinto nivel. La escenografía la realizó el alumno Carlos Cabezas Venegas, iluminación del alumno Guillermo Soto, vestuario de la alumna Cecilia Jaramillo. La obra se presentó en la Sala Isidora Zegers, desde el 8 al 13 de julio, con gran afluencia de público, y muy buena acogida por parte de la crítica especializada.

Como tercer estreno se presentó “Todos son mis Hijos”, de Arthur Miller, dirigido por la profesora Liliana Ross, con alumnos de actuación de tercer nivel. Destacados alumnos de la carrera de Diseño Teatral tuvieron a su cargo la escenografía, vestuario, iluminación y utilería de las dos obras de Arthur Miller.

Recital de Bertrand Molia

Con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura, y especialmente invitado a la Temporada Artística de Extensión-Docente, el 31 de julio, tocó en la Sala Isidora Zegers el pianista francés Bertrand Molia.

La primera parte del programa incluyó obras de compositores franceses contemporáneos, comenzando con *Noel* "Regards sur l'Enfant Jésus", de *Olivier Messiaen*; de *Maurice Ravel* ejecutó *Valses Nobles et Sentimentales*, y de *Claude A. Debussy*: *Estudio N° 3 para las Cuartas* y *Estudio N° 5 para las Octavas*. La segunda parte del programa consultó: *Wolfgang A. Mozart*: *Sonata en Do menor* K. 457, y de *Igor Strawinsky*: *Petrouchka*.

Preludios para piano de Claude A. Debussy, Vols. I y II

Un verdadero acontecimiento artístico fue la ejecución de los 24 Preludios para piano de Debussy, preparados por la pianista y Decano de la Facultad de Música, profesora Herminia Raccagni, en su Curso de Postgrado. Otra novedad de estos conciertos, realizados el 4 y 11 de agosto en la Sala Isidora Zegers, es que se enfocó su interpretación como si se tratara de una clase maestra para un gran público espontáneo. El compositor, pianista y profesor Cirilo Vila, ofreció una visión global de la obra de Debussy y de su importancia dentro del campo de la música contemporánea. Enseguida, antes de que las pianistas Dora Figueroa y Margarita Herrera interpretaran, respectivamente, los Preludios del volumen I y II, el profesor Vila analizó cada una de estas obras maestras, ofreciéndole así al público una visión más completa del mundo de ensueño debussyano. De inmediato la pianista tocaba el Preludio recién comentado.

La actuación de Dora Figueroa, intérprete de los 12 primeros Preludios, demostró la seriedad, sensibilidad y musicalidad con que la pianista enfocó el clima de cada obra. Su actuación fue aplaudida con entusiasmo por el público que llenaba la sala.

En cuanto a Margarita Herrera, que tuvo a su cargo la ejecución de los Preludios del segundo volumen, en todo momento hizo gala de técnica acabada, profunda comprensión del discurso musical, junto a una entrega brillante y sensitiva del clima de cada Preludio. Su actuación le mereció una verdadera ovación. La crítica especializada calificó la labor de ambas pianistas como "afín a la índole del creador, cuya divisa era no escuchar los consejos, sino el viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo".

Extensión-Docente del Departamento de Música

El Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, entre los meses de abril a agosto de 1980, realizó una intensa labor de difusión a nivel de profesores y alumnos, incluyendo recitales de todo tipo de instrumentos y cantantes, y de actuaciones del Conjunto de Percusión "Rythmus" y el Quinteto de Bronces Chile.

La actividad se desglosa como sigue:

Sala Isidora Zegers	5 conciertos
Región Metropolitana: Institutos Culturales, Facultades y Colegios	17 conciertos
Regiones: Universidad Técnica F. Santa María	4 conciertos
Universidad de Chile, Valparaíso	6 conciertos
Universidad de Chile, Chillán	5 conciertos
Sociedad Santa Cecilia, Temuco	3 conciertos
Escuela de Ingeniería Naval, Valparaíso	2 conciertos
Coro de San Antonio	1 concierto
Rancagua, Rengo, Peumo, Talca	4 conciertos
Universidad Austral, Valdivia	3 conciertos
Casa de la Cultura, Parque Metropolitano	25 conciertos
Sala La Capilla, Vicerrectoría de Extensión de la Universidad de Chile	8 conciertos
Facultades de la Universidad de Chile en Santiago y Liceos	16 conciertos
Secretaría de Relaciones Culturales del Ministerio Secretaría General de Gobierno	4 conciertos
Total:	103 conciertos

CONCIERTOS WINDSOR

La Cía. Chilena de Tabacos S.A., a través de su marca Windsor, invitó al Conjunto de Percusión "Rythmus", que dirige el profesor Ramón Hurtado, del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, para ofrecer un ciclo de conciertos en diversas ciudades del país.

"Rythmus", creado en 1968 por su actual director, está integrado por alumnos de esta Facultad de excepcional talento, cuyas interpretaciones de los arreglos para instrumentos de percusión del profesor Hurtado han convertido a "Rythmus" en un conjunto único en Latinoamérica.

Estos conciertos comentados de "Chiletabacos" se iniciaron en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal de Santiago, y continuarán hasta el 7 de diciembre. El viaje musical de "Rythmus" incluye diez conciertos que abarcan: La Serena, Talca, Viña del Mar, Valparaíso, Temuco, Concepción y el Area Metropolitana.

Profesora María Ester Grebe obtiene su PH.D. en Antropología en la Queen's University de Belfast, Irlanda.

La profesora e investigadora en etnomusicología del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, María Ester Grebe, obtuvo el Doctorado en Antropología Social en la Queen's University de Belfast, título que le fue otorgado por la Faculty of Arts, Department of Social Anthropology. La tesis de la Dra. Grebe versa sobre "Generative Models, Symbolic Structures and Acculturation in the Panpipe Music of the Aimara of Tarapaca, Chile".

Este trabajo se basa en la investigación de terreno realizada en la provincia de Tarapacá por la Dra. Grebe en los años 1976 y 1977. Durante dos años trabajó en la Queen's University de Belfast, obteniendo el Doctorado en 1980.

Su investigación incluye todos los aspectos sociales y culturales del pueblo aimara y es el primero que se realiza en el país. Su tesis abarca gran número de transcripciones de la música aimara, fotografías, diseños realizados por los habitantes de la región y abundante material gráfico en diapositivas.