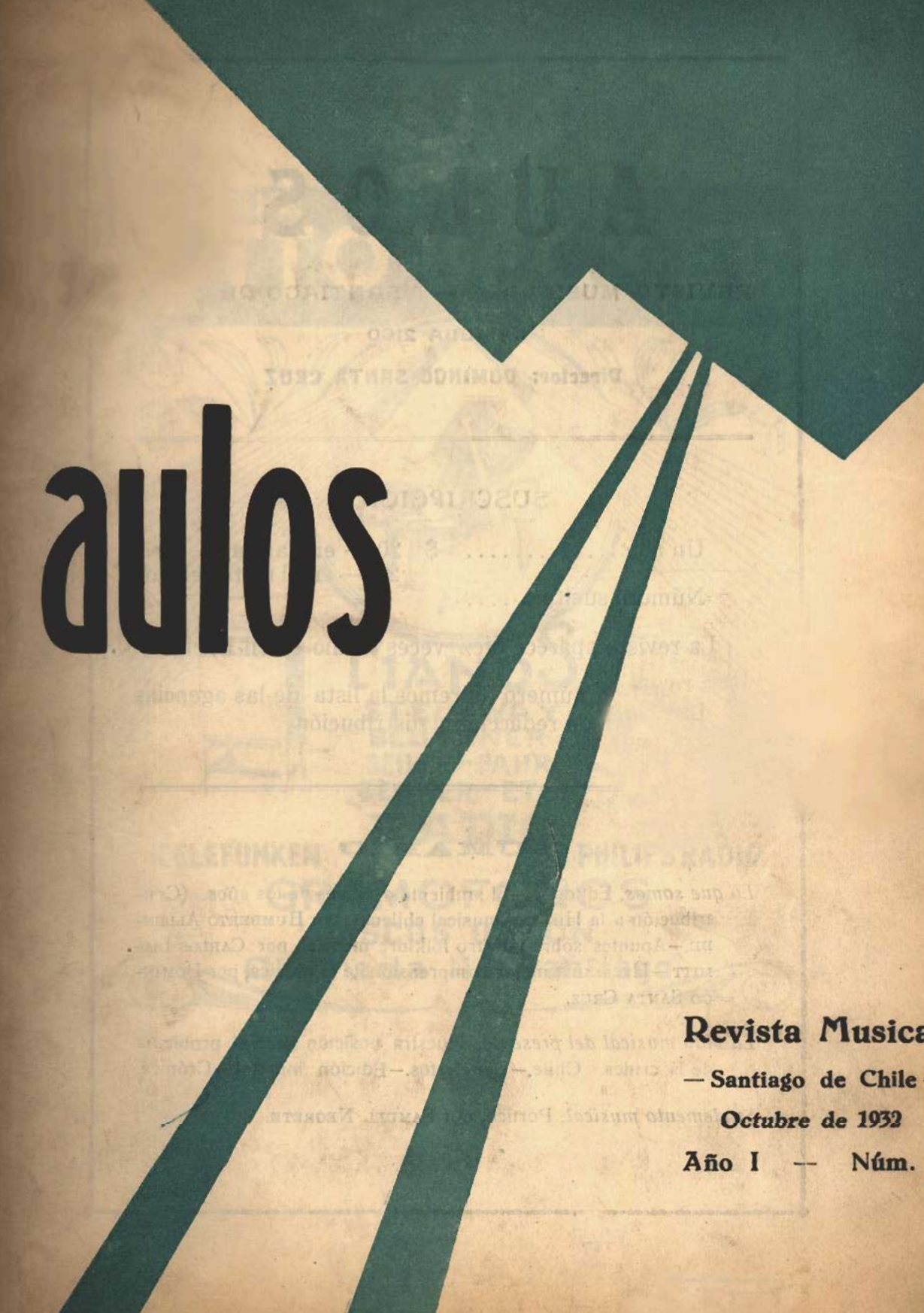




aulos

Revista Musical

— Santiago de Chile

Octubre de 1932

Año I — Núm.

apuntes sobre nuestro folklore nacional

POR CARLOS ISAMITT

NO es extraño que este campo de investigaciones desinteresadas permanezca entre nosotros, casi inexplorado; es una de las tantas desidias sud-americanas. Cada vez que alguien se ha aventurado a insinuar alguna referencia, tratando de promover interés, ha encontrado la reacción de una sonrisa escéptica y despectiva que concluye siempre con aminorar los entusiasmos necesarios para toda rebusca trascendental. Algunos pocos espíritus sin embargo se han atrevido a mantener vivo su amor por las cosas de la tierra y aún a elaborar con ellas obras de indudable belleza artística. (Humberto Allende, Carlos Lavín); no obstante, nunca se ha organizado en forma adecuada la recolección de nuestro material folklórico de cantos, danzas, música de instrumentos típicos...

Los trabajos individuales efectuados, no bastan para hacer estudios comparativos con los de otros pueblos, ni aún para formular conceptos sobre lo que nos pertenece. Como necesidad que debe satisfacerse, permanece pues hasta hoy la rebusca de todo nuestro patrimonio artístico popular.

Hasta mediados del siglo XIX, generalmente fué descuidado el estudio del folklore musical; a partir de esa época, el valor de este elemento ha ido ganando la estimación, y actualmente no hay pueblo de Europa que no le conceda un interés comprensivo, caluroso y digno de toda simpatía.

Los Archivos Musicales de la Canción Alemana en Berlín, las sociedades francesas, la sociedad Inglesa del Canto Popular, fundada en 1898, el Departamento Etnográfico del Museo de Hungría, con sus colecciones de melodías de miles de canciones populares anotadas y en impresiones fonográficas, las colecciones de melodías populares de la Biblioteca de la Universidad de Noruega, los Archivos Fonográficos del Ministerio de las Artes de Bucarets el Instituto de las Canciones Populares de Praga, la Sociedad de Estudios Vascos, la Sociedad Inglesa de Danzas Populares, fundada en 1911 y su museo en Londres, la Sociedad Belga del folklore, la Sociedad Americana de Danzas Populares en Estados Unidos y cuantas otras entidades similares; además de la Sociedad Internacional de la Liga de las Naciones, evidencian el grado de estimación y desarrollo que han ido adquiriendo estas manifestaciones en el mundo y el apoyo moral y material que le acuerdan actualmente los gobiernos.

Mientras las entidades cuyo deber es levantar el nivel de la cultura, logran entre nosotros encontrar el camino de impulsar una vida intensa de investigaciones altas, tendremos que atenernos a las tentativas individuales que hayan logrado alguna adquisición en nuestro campo folklórico.

Medio año de rebuscas entre los araucanos me permite el atrevimiento de expresar, en contra de la opinión negativa vulgarizada, que en ese pueblo hay un material folklórico de gran riqueza y de condiciones artísticas diferenciales.

dignas de toda atención, tanto por su valor intrínseco, como por las proyecciones que de él podrían derivarse. Estas gentes, de una raza explotada y calumniada, aún superviven leales a sí mismas y continúan siendo creadoras de belleza de sentido racial a pesar de toda la vulgaridad amenazante, empeñada en borrar sus características y en atentar contra sus magníficas cualidades de intuición y hábitos artísticos con abominables insinuaciones faltos de todo don de belleza.

Esta influencia nefasta de mentalidades ciudadanas, es fácil advertirla aún en los tejidos que salen a ofrecer por las calles. En ellos la sobriedad, la armonía, las bellísimas condiciones de la invención decorativa de las verdaderas obras araucanas, ha sido despalza. En el terreno musical la influencia, es hasta ahora menos sensible; los malhechores no han sido sentidos en esa intimidad del espíritu araucano.

(Continuará)

hacia una mejor comprensión de la música

POR DOMINGO SANTA CRUZ

LA observación de la existencia de dos músicas, la que anda en los libros y la que suena, es una de las características más constantes de nuestras costumbres intelectuales, en las que no han cesado de perpetuarse los inauditos aforismos que llevaron al comenzar la Edad Media, a Severino Boecio a decir que sobre música debía discurrirse "dejando a un lado el testimonio del oído" (relictio, aurium iudicio). En semejante concepción puramente intelectualista, no cabe sino constatar la supervivencia de antiguas ideas, que veían en la música más que un arte, un ritual, cuya transgresión según el pensamiento de los chinos, iba derechamente a ocasiones desgracias y calamidades hasta el terreno de lo físico.

Nuestra civilización, sin embargo, tiende cada día a despojarse de lo formal en el arte y a reducirlo a su proporción verdadera, oponiendo al fárrago semimágico, filosófico y literario de los antiguos, que rodeaban de especial solemnidad la práctica de la música, un arte en que la teoría al lado de una práctica de complejidad desconocida en la historia, aparece como un simple guía de carácter general y cada día más simplificado. El hombre, como desesperado ya de su pretensión de encerrar la música en las reglas de un manual y de aprehender el fenómeno musical que huye constantemente de sus diagramas y estadísticas, tiende a elevar su mirada y a despreciar aquellos tratados que aprisionando su fantasía le entregaban un



aulos

Revista Musical

— Santiago de Chile —

Noviembre de 1932

Año I — Núm. 2

apuntes sobre nuestro folklóre musical

POR CARLOS ISAMITT

(Continuación)

Si en la actualidad no nos es posible señalar ninguna influencia extraña en las creaciones musicales araucanas, tampoco podemos aventurarnos en la hipótesis sobre lo que podría existir de los otros pueblos que componían la población indígena pre-colombina.

El estado actual de estos estudios folklóricos, los vacíos, la falta de una dirección y plan general en las averiguaciones, no nos permite avanzar conclusiones de esta especie que sólo pueden surgir de un esmerado estudio comparativo, de una documentación completa, recolectada con espíritu verdaderamente científico. Creemos por esto, que carecen de valor las afirmaciones que suelen formularse sobre una influencia hebrea o asiática en la música propia de los araucanos. Puede afirmarse, sin embargo, que la música de este pueblo no acusa una derivación de la de los incas. La influencia de la cultura incásica, que abarca un área considerable, se ejerció también en el terreno musical. Se ha hecho notar a este respecto la similitud en la preferencia de las escalas pentatónicas, usadas por los incas, que se encuentra también en las creaciones musicales de otras tribus y pueblos donde alcanzó su dominio.

En la música de los araucanos es evidente, en cambio el empleo de una gran variedad de escalas. Para establecer su génesis sería por ésto de un gran valor, el estudio de las manifestaciones similares de los restos de las tribus que permanecieron ajenas a los avances de los hijos del Sol.

Nos limitaremos por lo tanto, a intentar un estudio de la música araucana actual, tratando de circunscribirla al medio y a la vida en que la hemos recogido.

Las investigaciones recientes, de medio año, que hemos logrado realizar, no alcanzan a extenderse sino a un radio pequeño de la población indígena, situada a orillas del río Quepe, entre el cerro de Loncoche, cercano a la estación Metrenco de la línea central y Quilaco y las Vegas de Imperial hacia la costa.

Después de vencer las dificultades de orden psicológico, que debe subsanar todo el que intente investigaciones semejantes entre los indígenas, y además las que tienen relación con la permanencia, movilización, idioma, etc., nos fué posible alcanzar cierto grado de intimidad y confianza, absolutamente indispensables para sondear y obtener, en buenas condiciones, algunas de sus manifestaciones espirituales.

La vivienda indígena, en esta región, se encuentra distanciada; muy raras veces suele encontrarse un conjunto de más de cuatro o cinco rucas. Entre unas y otras, grandes extensiones de terrenos cultivados, bosques, colinas. El araucano vive, aún, rodeado de soledad y acosado por grandes silencios. La naturaleza selvática y la desolación son estimulantes indudables de sus facultades.

El niño que permanece los días enteros pastoreando los animales, completamente solo, canta o toca algún instrumento de caña fabricado por él mismo, a fin de sentirse acompañado de alguna acción humana. A medio día o en las tardes suele juntarse con otros y según el ritmo de alguna percusión improvisada, ejecutan, al aire libre, alguna danza de conjunto.

La mujer en sus trabajos cotidianos de tejedora, moledora, lavandera o en las horas dedicadas al hijo, canta también canciones originales en armonía con sus actividades.

Los hombres en sus trabajos, en sus descansos, en sus diversiones, juegos y ceremonias colectivas cantan y tocan trozos musicales diferentes.

Para cada circunstancia de la vida individual o colectiva, el araucano tiene canciones o trozos musicales de originalidad sorprendente. Esta riqueza artística musical, que evidencia facultades creadoras desarrolladas, es superior a la que puede ofrecernos el resto de nuestro pueblo.

Analizando el conjunto que hemos logrado recoger, podemos dividirlo en tres grupos: 1) trozos de música vocal, 2) para canto y danza, 3) trozos puramente instrumentales. Los del primer grupo comprenden: A) monodías para voces solas; B) monodías para voces acompañadas de algún instrumento. En la especie A) pueden incluirse: los "Llamekan" o cantos exclusivos de las mujeres, los "Neneúlún", propios de los hombres. Ambos tienen, en las palabras que le sirven de texto, un fondo elegíaco, pero se encuentran algunos de sentido humorístico, los "Umaqülpichicheen" o canción para hacer dormir a los niños, los "Äwar Kudewe ül", cantos del juego de habas, los "Ämul püllü", cantos funerarios para que se aleje de la tierra el espíritu de los muertos, los "Palüveül" o canciones de los jugadores de chueca, los "Kollon ül" cantos del Kollon, hombre disfrazado que alegra las fiestas.

A la especie B) pertenecen los "Machi ül" cantos propios del ritual con que las machis curan a los enfermos acompañándose de ritmos del "Kultrun" y de las "Cascawillas" (cascabeles), instrumentos de percusión.

Los del segundo grupo comprenden: los "Nuiñ ül" o canciones de trilla que cantan al unísono, danzando y acompañándose de instrumentos, conjuntos de hombres y mujeres en el acto de trillas la cebada. Los "Nillautunül" o rogativas, cantos de conjuntos mixtos acompañados de instrumentos y danzas; tienen carácter religioso y se ejecutan para pedir al "Dios Creador"; "Dueño del mundo", "Nenechen", les conceda alguna merced: la lluvia, el buen tiempo y algunas otras cosas de interés colectivo o para agradecer algunas de las satisfacciones recibidas: la buena cosecha, el término de alguna calamidad.

Los cantos del "Rewetun", fiesta de la plantación del "rewe" especie de escala sagrada hecha en un solo tronco de árbol, rodeado de seis varas de canelo y que es como una insignia o símbolo, que toda machi debe colocar a unos cuatro o cinco metros, frente a la entrada de su ruca. Los cantos de los bailes de machis, ceremonias de carácter religioso. En ambos casos las machis cantan trozos especiales acompañándose de la percusión rítmica del Kultrun y de las Cascawillas y de los toques de "Trutrukas", "Pifülkas", "Pínkulwes", "Lolkiñ" y "Kullkull", instrumento propio de los hombres.

A veces las voces de las machis se suceden en forma de canon, igualmente los toques de los instrumentos y como todo esto se ejecuta simultáneamente

con la danza, el conjunto adquiere cierto valor polifónico y se consigue una animación extraña e impresionante, por la concentración de los elementos etnológicos y significativos puestos en juego.

Al tercer grupo pertenecen los trozos musicales propios de los instrumentos araucanos. Algunos son destinados a la danza en ceremonias características. Entre estos incluiremos los "Wirifun Kawellu" (galope de caballos), que suele ejecutarse en Trutruka o en Lolkiñ, en los bailes de machis y en el Nillatun. Los "Choike prun" (baile de avestruz), que se ejecuta en trutruka, en la danza de las avestruces del nillatun y se acompaña de ritmos de Kultrum, toque de los demás instrumentos y gritos especiales de los hombres. Los "Kuifichi porun", trozos de trutruka para bailes antiguos, en reuniones familiares, que no tienen el carácter de ceremonias. Algunos otros son especies de toques guerreros; entre éstos un aire marcial llamado "Marcha de Caupolicán", ejecutada frente al cacique (con mayor frecuencia antiguamente), y como un llamado o toque guerrero al iniciarse y al terminar el parlamento. Otros tienen el carácter humorístico, destinado a dar una nota picaresca en algunas reuniones. Entre éstos el "Wentekawito", toque de trutruka que se ejecuta a los recién casados, en la fiesta que sigue al acto en que el novio ha hecho a los padres de su novia, el regalo o presente que se acostumbra en estos casos.

Hay también algunos trozos instrumentales de carácter funerario. A esta especie pertenecen los "Amulpüllüen", trozos de trutruka que se ejecuta en los cementerios ante el acto de enterrar a los muertos y tiene la significación de ser como una especie de plegaria o marcha fúnebre en que se cristaliza expresivamente la insinuación más honda que se agita en el interior de cada uno de los presentes y que dirigen el espíritu del muerto: "que mire hacia arriba y se aleje de la tierra ya que es como otra persona y no importune nunca la vida de los que quedan".

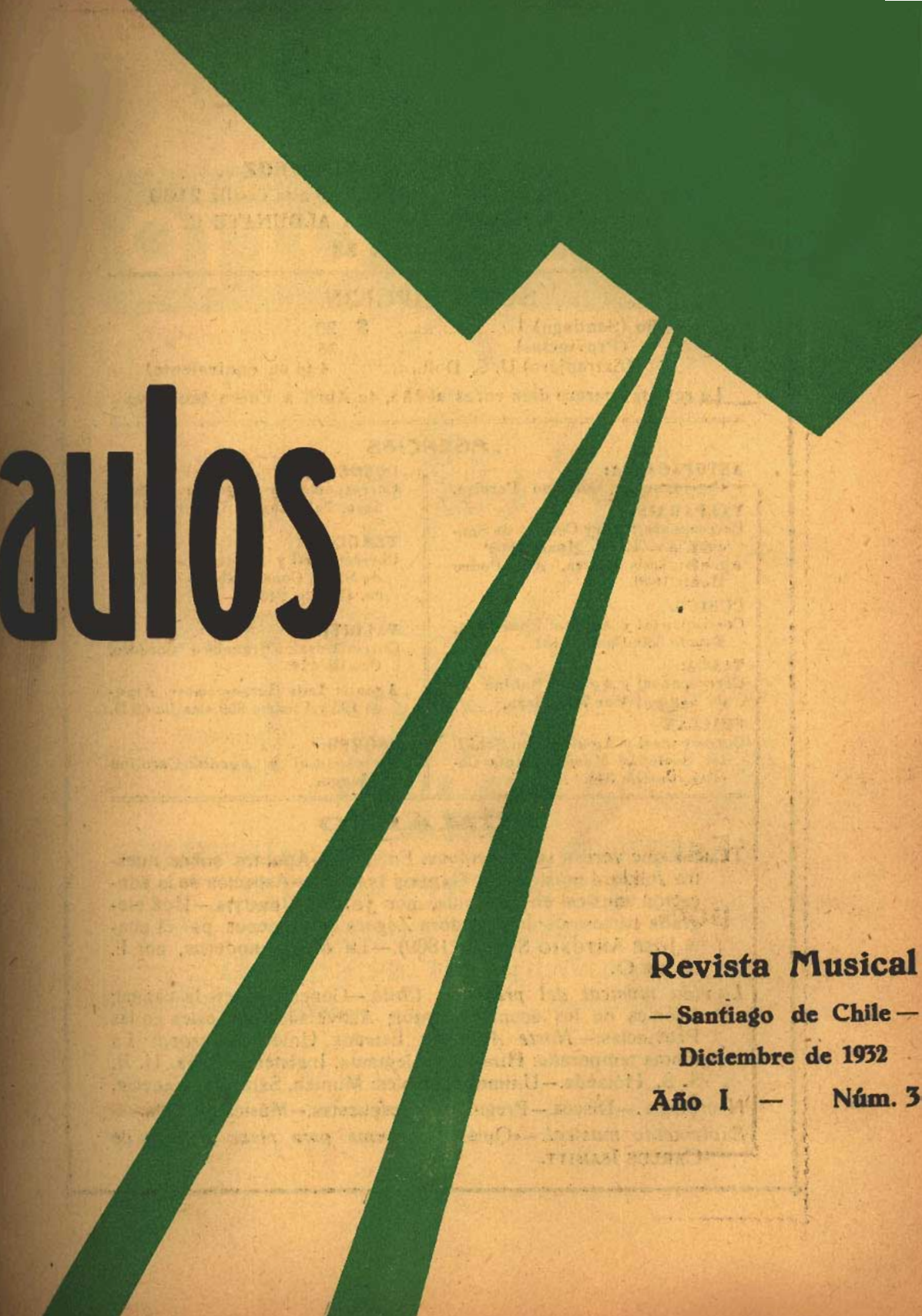
(Continuará)

a propósito de la última temporada lírica

POR LUIS VERGARA L.

Como muchas otras cosas el noble arte dramático tuvo un modesto principio: todos los años, en la época de las vendimias, los campesinos griegos sacrificaban al alegre Dionisios un macho cabrío. Esta ceremonia iba acompañada de cantos, bailes y diálogos satíricos que degeneraban en orgías y tumultos; de estas fiestas populares religiosas, nacieron los diálogos y los prólogos, de ellos resultaron después las comedias, las tragedias, con sus actores, sus coros, los coturnos y las máscaras.

Durante muchos siglos en diversos países, el espectáculo dramático, a

The cover features a tan background with a large green geometric shape at the top, resembling a mountain peak. Two parallel green lines extend diagonally from the base of this shape towards the bottom left corner.

aulos

Revista Musical

— Santiago de Chile —

Diciembre de 1932

Año I — Núm. 3

las mil muestras que revelan la incomprensión municipal en frente de su teatro, nos obliga a sentar los principios siguientes que deberían meditar los señores alcaldes o vecinos que tienen a su cargo municipios con teatros. Primeramente que los teatros municipales, son ante todo instituciones públicas creadas con fines de cultura. Esto los aparta de todo carácter de fuente de ingresos, son cargas, traen consigo gastos como toda obra educativa; por lo tanto no pueden ser entregados sin reserva a particulares por la misma razón que las plazas y jardines no pueden convertirse en negocios so pretexto que cuestan dinero y tampoco pueden ser los teatros libremente explotados, es decir sin que a su cabeza, además de la administración, haya una o más personas que elijan los espectáculos, que se preocupen de trazarles un programa.

En segundo lugar, los teatros municipales sin instituciones permanentes que tengan en ellos su centro, ni cumplen sus fines de alentar los esfuerzos chilenos, ni son otra cosa que cajones vacíos, que cuerpos sin alma y sin objeto. No hay ciudad por pequeña que sea en la cual, si la Municipalidad toma la iniciativa, no se puedan formar pequeños conjuntos musicales y dramáticos que son otros tantos agentes de cultura.

Finalmente, que ya es necesario abordar la unión de las salas municipales en una grande y única red de difusión, cuyos organismos centrales podrían residir en el Teatro Municipal de Santiago, y extenderse a todo el país. El Teatro Nacional, tantas veces proyectado y echado por tierra por intereses y mezquindades debe ser de una vez abordado por el Ministerio de Educación en combinación con las municipalidades, pues ya el criterio de que toda diversión era cultura, ha pasado felizmente a la historia junto a aquella conmisericordiosa actitud que nos hacía aplaudir como gracia todo lo que se hiciera. Debemos reconocer que, aunque pobres, somos ya un país que tiene elementos propios y sobre ellos empezar a edificar lo que más adelante ha de ser el fundamento de nuestro arte, valorizando lo que es refinado, prestándole apoyo generoso y decidido.

apuntes sobre nuestro folklore musical

por CARLOS ISAMITT.

(Continuación)

Las consideraciones anteriores no significan una clasificación absolutamente definitiva de la música araucana. Ellas son bastantes, sin embargo, para convencernos de la riqueza de este material y para asegurar que una recolección esmerada podría incorporar a nuestro haber histórico y artístico, millares de estas canciones que, conjuntamente, con las demás creaciones de nuestro folklore criollo, deberían formar la base de la enseñanza musical en los colegios, orientada con una nobleza y un amor real por nuestra tierra, que desgraciadamente aun están lejos de haber sido alcanzados.

Un análisis de los caracteres generales de los trozos que hemos clasifi-

cado nos evidencia falta de preocupación armónica, pero en cambio gran sentido y variedad rítmicas y una claridad y belleza en el sentido melódico.

El más ferviente y uno de los primeros investigadores de nuestra música popular, Humberto Allende, en algunos de sus estudios sobre música araucana ha hecho notar que la melodía de las canciones de este pueblo, se realiza en un número muy reducido de sonidos diferentes y en el registro grave de la voz. Esta última observación es realmente justa en los casos en que el indígena se ve obligado a cantar frente a personas extrañas o "winkas" (extranjeros), pero en su intimidad, cuando canta para sí mismo o para los de su raza, la voz se levanta a registros más agudos, aún cuando lo hace a media voz, generalmente durante la ejecución de sus trabajos caseros.

A distancias bastante considerables hemos solido escuchar, sin ser sorprendidos, la voz del canto de algunas machis, de niños y de hombres, que al caer la tarde volvían a sus rucas arriando el rebaño de ovejas.

Una gran sobriedad caracteriza la melodía araucana, ajena al uso de los ornamentos frecuentes en la música popular de otros pueblos. A veces sólo cuatro o cinco notas diferentes entran en la estructura de algunas canciones: ellas han bastado, sin embargo, para realizarlas con belleza. Pero en gran número se encuentran también sonidos que alcanzan y aún sobrepasan la octava.

En los trozos puramente instrumentales se usan, con mucha frecuencia, los intervalos de tercera de la escala de los armónicos. La música vocal no está restringida al uso de estos sonidos derivados de sus instrumentos favoritos; puede notarse en ella una predilección por los intervalos de cuarta, a veces, en continuidad con los de tercera y quinta. En algunos trozos hemos encontrado saltos de séptima y aún de octava, además de las segundas y terceras mayores y menores y aún de ciertos intervalos intermedios, que no registra nuestra escala y que se producen, casi siempre, en las ocasiones en que la voz efectúa una acentuación ascendente, muy característica del canto araucano.

Tanto en la música vocal como en la instrumental se hallan trozos de ritmo ternario y binario y casi siempre formas sincopadas, en la música destinada a la danza, que se ejecuta en los instrumentos típicos.

Sin algún conocimiento del idioma y sin haberlo escuchado amenudo en sus conversaciones familiares, es imposible sorprender la relación tan íntima que existe entre las inflexiones y acentuaciones particularísimas que fluyen de su lenguaje y las que usan en sus creaciones musicales. Estas acentuaciones tan únicas, forman tal vez una de las características más salientes y diferenciales de esta música, de la de los otros pueblos. En ninguna otra música popular hemos encontrado acentos semejantes.

La comprensión del lenguaje poético ofrece al mismo tiempo algunas dificultades. Las licencias de que hacen uso, afectan el valor prosódico de las sílabas, acentuando las que son débiles o ambiguas o modificándolas. Intercalan a veces partículas de un puro valor eufónico y otras a modo de interjecciones que sirven para intensificar el pensamiento o modificar la significación de las palabras vecinas. Los acentos enfáticos, que a menudo colocan en las partes débiles, todo esto es tan sui-generis y propio de este pueblo, que hace que estas manifestaciones de su espíritu tengan ese sello diferencial a que hemos aludido.

La visión del ambiente que rodea al indio, de sus reacciones habituales, son tan indispensables como el conocimiento del idioma para sorprender la propiedad expresiva de sus canciones o el paralelismo que existe entre sus reacciones vitales y la expresión musical.

Nuestro afán de rebusca fué estimulado, a pesar de todo, por estas mismas dificultades. Por lo demás, no es posible acercarse a toda alma humana, con mayor razón a un alma colectiva, sin que nuestra avidez sea encendida por lo inesperado, de las sorpresas.

Para llegar a obtener uno de los "umaq ül pichiche en" de nuestra colección, fué necesario una estrategia y un asedio de cerca de cuatro meses.

Una mañana, a principios de nuestra estadía en las orillas del río Quepe, con intenciones de hacer un estudio pictórico de la "ruka" de una machi, yendo por los senderitos de las sementeras vecinas, teníamos la evidencia de que se realizaba una ceremonia. Ritmos de Kultrun, cantos de la machi, gritos distanciados de hombres y niños salían de la "ruka". A una conveniente distancia, creyendo no ser vistos y para no interrumpir la ceremonia, nos sentamos sobre un tronco de árbol. El niño araucano que me acompañaba en la actitud respetuosa del que sigue mentalmente un ritual religioso conocido, mientras yo me disponía a anotar los ritmos y la melodía del canto de la machi. Pero todo se detuvo inesperadamente. Del interior salió un indígena joven, vino a nosotros y con voz entera dijo algunas palabras... y se quedó mirándonos. Yo no lo comprendí del todo. El niño indicó: "manda decir la machi que te retires de aquí", (el indígena no emplea nunca la forma usted). Me esforcé porque le hiciera comprender que deseaba pintar la "ruka" con el "rewe" y que no le importaría en nada la ceremonia. Pero todo fué inútil porque las machis no consienten a ningún "winka" que asista a sus actos porque le hace mal al espíritu de la machi, la presencia de los "winkas", respondió el hombre araucano de fija mirada y de pómulos salientes. Tuvimos que volvernos. Cuando ya íbamos a cierta distancia comenzó de nuevo a sonar el Kultrun. Nos detuvimos y sin mirar hacia atrás, para no despertar sospechas, comencé a anotar los ritmos.

Ya en posesión de algunas frases mupuches traté de ganar las simpatías del marido de la machi y poco a poco, mostrándole algunas pinturas realizadas y hablándole casi diariamente, vencida la resistencia, me trajo un día la noticia de que la machi consentía hiciera un cuadro de su "ruka", siempre que no dibujara el "rewe". Cada mañana mientras pintaba, frente a la "ruka", intenté doblegar esta prohibición de la médica y conseguir que cantara algunas canciones mapuches; pero la negativa parecía inquebrantable.

Un día supe por una joven araucana que había llegado con un niño enfermo, desde un pueblo cercano, que la machi "Juanita" no podía permitir que pintara el "rewe", ni escribiera sus cantos, porque esas cosas eran sagradas para ella y si dejaba que un hombre de otra raza las anotara, ella perdería sus poderes y caería enferma del espíritu.

Un niño vino siempre a cerciorarse, si la escala simbólica había sido pintada en el cuadro. Tuve que limitarme a esbozarla solamente en manchas confusas.

Escondido entre unos bosques de quilas y laureles, cercanos a la "ruka" de otra machi, una tarde, mientras se efectuaba la curación de un enfermo,

logré anotar el canto ritual, las palabras, en cambio, no era posible distinguir-las a la distancia.

Busqué en una colección de poesías y trozos araucanos, recopilados por el padre Augusta, algo que pudiera coincidir, más o menos y aplicar a la música y con esta amalgama fraudulenta, empecé a quebrar la resistencia tenaz de la machi Juanita. Al principio las insinuaciones se limitaron a contarle mi amistad con una machi de otro lugar, cuyo nombre ella también conocía; poco después a que ella me había cantado sus cantos, tocando al mismo tiempo el Kultrun, permitiendo que las anotara en mis libretas y recalcando, además que no se había enfermado del espíritu, ni perdido sus misteriosos poderes. Todo esto que no era sino invención tuvo un efecto insospechado.

Otro día le dije la letra que había amoldado a la música y con golpes de pincel, le repetí, en mi caja de pinturas, los ritmos que había recogido de sus propios toques de Kultrun. Como en su rostro apareciera la sonrisa comprensiva y extrañada de constatar que en verdad yo era dueño de algunas intimidades de sus prácticas, prometí traer un "pichi la" (1), para tocarle en él, el canto de la machi. Al día siguiente volví acompañado de un violín. Por primera vez me invitó a entrar a la "ruka". Trajo un pequeño banco, puso sobre él un hermoso choapino del color llameante que les da el "michai" (2) y me invitó a sentarme. La fogata ardía generosa de toda la intimidad de los palos olorosos de los bosques. Frente a ella vinieron a sentarse, sobre cueros y choapinos, otras mujeres amigas, un anciano de ojos desconfiados y el dueño de la "ruka" se quedó de pies, afirmado sobre el poste central. La machi sentada a la manera del maravilloso escriba egipcio; a un lado dos niños pequeños. Los ojos de las mujeres clavados sobre la caja negra del violín. Entonces hablé como pude, en su idioma, del entusiasmo por los cantos mapuches, de mi deseo de conocerlos todos, de mi amistad con distintos machis y demás gentes, de otras reducciones y de la generosidad y confianza que me habían acordado, dejándome anotar sus canciones. La machi apenas sonreía enigmáticamente. Ninguno de ellos había visto un violín. Su extrañeza movió los rostros, cuando en vez del "pichi la" que ellos imaginaban, se encuentran con la presencia reluciente del pequeño instrumento. Repetí las palabras de la canción falsificada y enseguida la ejecuté en el violín. Como las fisonomías se llenaron de una expresión gozosa repetí el pequeño trozo y luego dije: ahora voy a tocarles otras cosas mapuches que ustedes conocen y ejecuté algunos toques de Trutruka que había logrado obtener de un famoso trutrukero de Loncoche. Al concluir había florecido en ellos una alegría franca, reían los hombres, parodiaban admirablemente algunos motivos de los toques de trutruka, los niños miraban todo con los ojos agrandados, mientras las mujeres mantenían una extraña sonrisa. Una de ellas me dijo: "¡Ka pichín!". (otro poquito). Toqué de nuevo algunos de los trozos y en la conciencia de que había ganado la confianza, antes de retirarme, dije a la machi: "ahora, ¿cuándo va a cantarme algunas de sus canciones?"

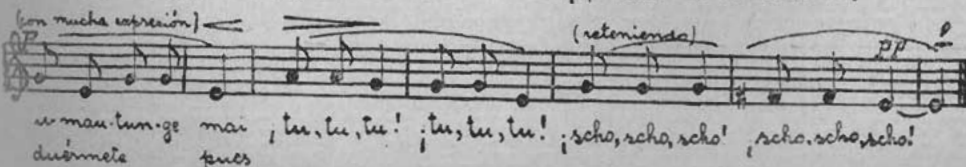
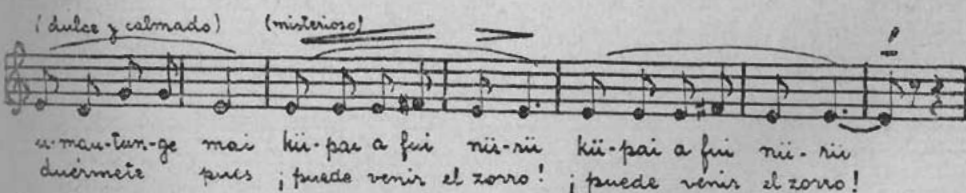
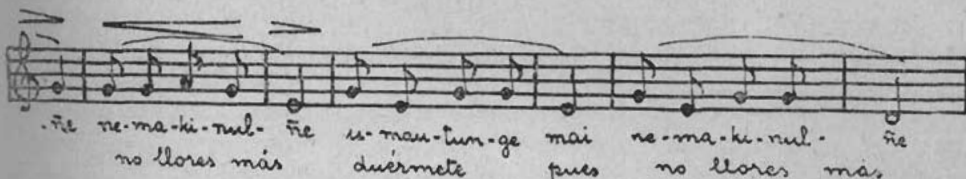
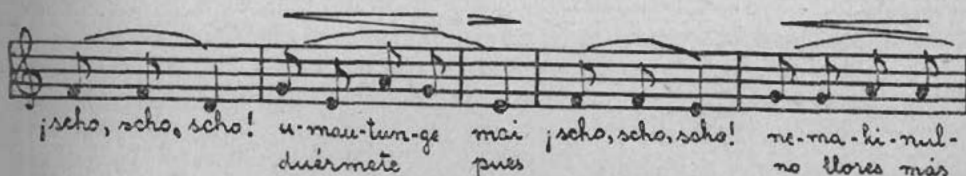
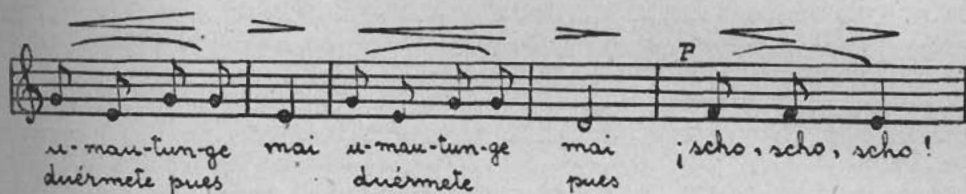
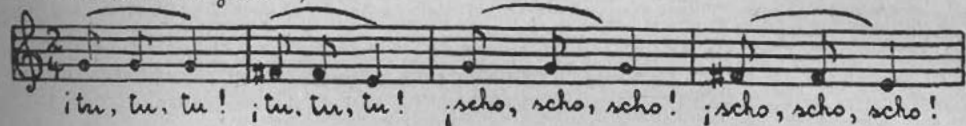
Días después, una mañana lluviosa, llegó el marido de la machi a invitarme, pues ella quería cantarme algunas cosas.

Protegido por una manta de esas en que viven los conflictos creados por el blanco y el negro de sus dibujos expresivos, atravesamos corriendo las sementeras sin importarnos el barro, ni la lluvia, ni el viento.

Las mujeres hilaban en el interior de la "ruka". "Mari, ¡mari!", (3).

"Mari, ¡mari!", respondieron con una suave entonación. Una de ellas preguntó: ¿Qué canciones quieres escuchar? "Dudando de la existencia de cantos para niños, insinué algún "umag ül pichiche en". Sonrieron; después de un momento de indecisión la machi comenzó: "¡tu, tu, tu! . . . tu, tu, tu!"; pero un chiquitín, que apenas podía dar paso, la interrumpió estirando los bracitos con ansias de llegar a las faldas de la machi. Volviéndose a un lado abrió ésta los brazos, el niño manoteando llegó luego hasta ella y como un animalito se acomodó en sus faldas y se quedó callado esperando. . . Entonces la machi comenzó de nuevo con una voz delgada, de una gran dulzura, este maravilloso canto, de una belleza musical sorprendente, de una inefable expresión de ingenuidad y de ternura maternal, dando en cada una de las primeras palabras silenciadoras, con su mano abierta delicados golpecitos sobre el cuerpo del niño:

Lento (delicado y tierno)



El viento arrastraba el humo por el interior de la "ruka". Mis ojos irritados lagrimeaban, pero, ¿qué importaba este pequeño malestar pasajero? Tragué el humo y permanecí dominándome; yo estaba como asomado a un huerto oculto y maravilloso, jardín espiritual de un pueblo, y el fruto cogido allí tenía una fragancia y una gracia capaces de crear un goce perdurable. Cuando la machi detuvo su última inflexión de voz, quedó en silencio. El niño se había dormido. Ella sonreía mirándolo.

Con una emoción reconocida y fraternal comencé a caminar bajo la lluvia. ¿Cómo corresponder al goce recibido? Había dejado algunas monedas, pero ellas han de carecer siempre de significaciones altas.

Tenía la impresión de alejarme como el que ha robado algo de lo mejor del espíritu de una raza.

(1) "pichi" = chico. "la" = muerto.

(2) michai = yerba de la cual extraen diversos tonos amarillos.

(3) mari-mari = diez + diez, es decir, "diez con diez", lo que equivale a "mis diez dedos con tus diez dedos, fórmula simpática y efusiva del saludo habitual entre los araucanos.

(continuará).

aspectos de educación musical en alemania

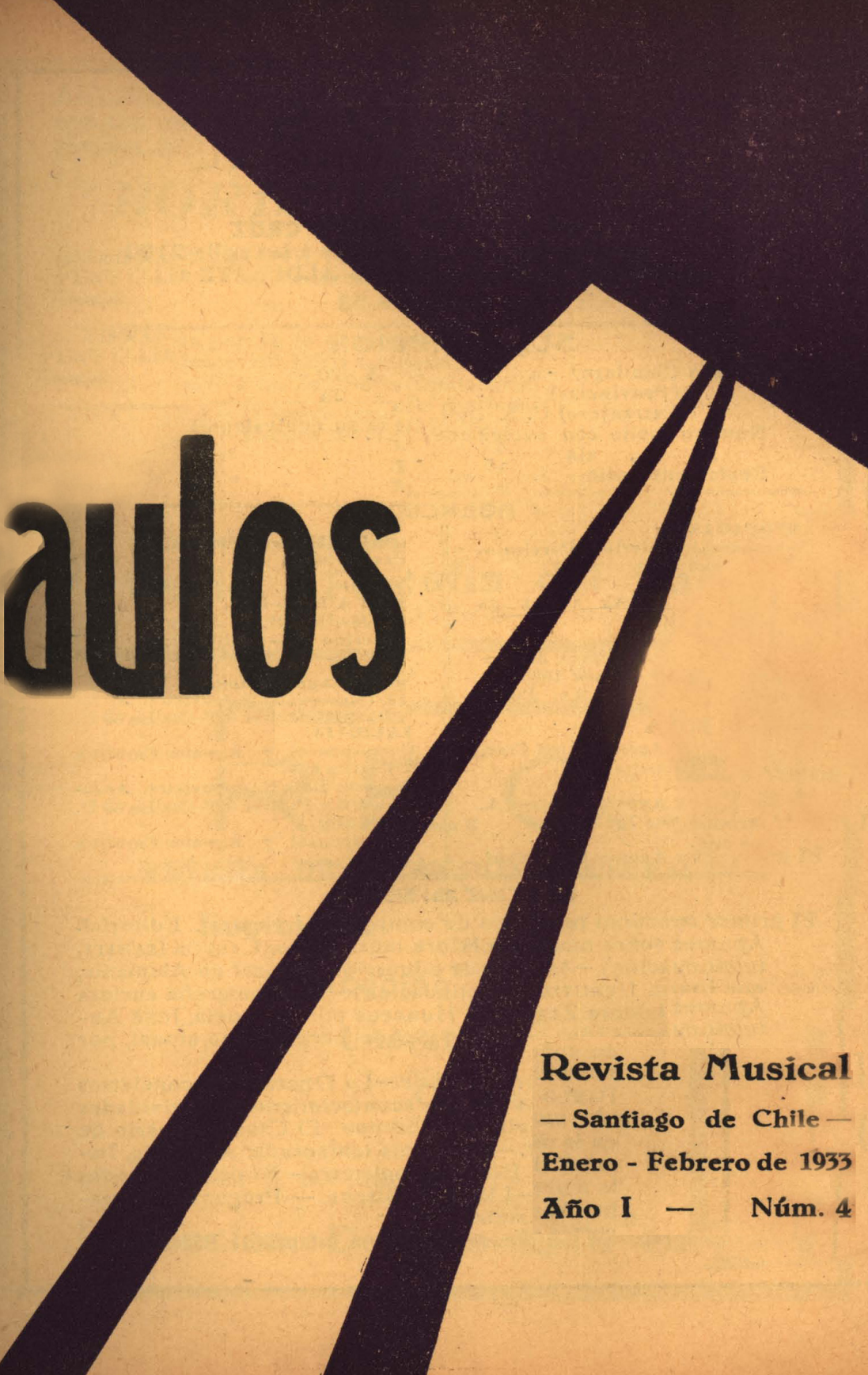
por JORGE URRUTIA B.

(LA ACCION PARALELA DE JOEDE, HINDEMITH Y MERSMANN)

Nos corresponde ahora (1) considerar uno de los hechos más interesantes y fructíferos producidos en la Alemania moderna, en el campo de la educación musical nueva: la unidad de acción y la perfecta comunión de principios e ideales de tres de sus más grandes figuras musicales, encaminadas directamente a afrontar los problemas de la música en la instrucción y la vida del pueblo y la juventud, de acuerdo con las exigencias estéticas pedagógicas y sociales de la época.

La trilogía es idealmente perfecta, pues la forman un pedagogo, un compositor y un esteta, representados respectivamente por Joede, Hindemith y Mersmann, quienes, en cuanto cooperadores de "Das neue Werk" nos demuestran la eficacia del principio de coordinación de esfuerzos aislados cuando se percibe un comienzo de unidad espontánea. Este principio aplicado por las gentes de la Germania nueva, tanto en problemas de carácter espiritual como en la industria, en forma de racionalización delatan el sentido modernísimo, economizador de energías, de la gran Nación, que se empeña en penetrar todos

(1) El presente estudio forma parte de una obra en preparación de la cual daremos a conocer algunos capítulos.



aulos

Revista Musical

— Santiago de Chile —

Enero - Febrero de 1933

Año I — Núm. 4

y como haciendo un favor, aún cuando no contenga las sandeces que suele oírse en los conciertos sin otro mérito que el de un apellido ruso o alemán.

En este medio enemigo se forjó lo más noble de nuestra actividad musical y es por eso que todos los que hoy figuran a su cabeza son, cual más cual menos, autodidactas. Viajaron, leyeron, oyeron con avidez las migajas de buena música que solían de repente afinar su sensibilidad y trabajaron en el silencio del que se siente extraño al medio. Así Humberto Allende, cuando nadie lo distinguía en Chile, fué elogiado por Debussy y así cuando la Sociedad Bach en 1924 inició su divulgación de la antigüedad, fué ridiculizada por los "personajes oficiales", como empresa de aficionados ilusos, mientras en Alemania se escribieron las críticas más elogiosas del Oratorio de Navidad de 1925.

Otro mundo se ha abierto desde 1928, en que por primera vez se incorporaron a los programas de estudio de música las obras de los chilenos y en que una difusión bien entendida de su mejor producción, ha generado ya un buen número de obras. La Universidad de Chile, ahora se hace parte en la tarea de alentar al creador y establece por primera vez, como organización permanente un concurso público de composición musical. Todo el que trabaje seriamente, el que busque su camino, merecerá ayuda y estímulo, las obras serán ejecutadas, editadas y premiadas según los casos.

La primera de estas recompensas, la ejecución, es uno de los más fuertes acicates para terminar con el compositor que vive diez años con cajones llenos de bocetos o de obras que ven la luz cuando ya para el autor están añejas o lo han vuelto a él añejo. La obra artística tiene siempre un sentido ocasional para el creador, éste necesita liberarse de ella so pena de volverse el empresario de su producción y caer en la esterilidad. Ya lo dijo Leonardo: el artista satisfecho deja por eso mismo de vivir. El concurso de la Universidad nos dirá, año tras año, qué hacen los músicos chilenos, qué trayectoria siguen, si se repiten cómo-camante o si buscan, en una palabra, si los artistas viven o si han ingresado al panteón de las figuras históricas. El concurso dará salida a toda la música emposada, terminará los bocetos y dejará limpia la utilería de los compositores para que trabajen y lo hagan con la certidumbre de ver que sus esfuerzos no caen al vacío.

apuntes sobre nuestro folklore musical

por CARLOS ISAMITT.

(Continuación)

Un análisis de este hermoso "umag ül pichiche en" muestra que su elocuencia expresiva ha sido alcanzada con medios de una sobriedad admirable.

La melodía se desarrolla en el intervalo de una quinta, (entre re y fa), usando sólo seis notas que se mueven alrededor de un mi.

Al dibujo inicial de estas ingenuas palabras silenciadoras: tu, tu, tu, scho, scho, scho!, se sucede uno más ondulado en las expresiones "umuntunge mai" (duérmete pues). Este efecto se repite dos veces; enseguida, en la expresión "nema kinulñe" (no llores más) adquiere un impulso ascendente.

Este delicado contraste se pone más en evidencia repitiéndose también dos veces en oposición la frase ondulada, "umuntunge mai", luego las palabras "küpai a fui nürü" (que va a venir el zorro) introducen la insistencia de la repetición de la nota mi, que asciende a un fa sostenido para volver al mismo mi, adquiriendo una curiosa expresión medrosa, sugeridora, algo amenazante. La repetición de esta frase se detiene en un mi de mayor duración que termina con una de esas inflexiones o acentos enfáticos característicos del canto araucano y que además de la acentuación retiene la voz repentinamente. Vuelve la ondulación expresiva de "umuntunge mai" para concluir con las frases de las palabras silenciadoras iniciales, en inflexión descendente desde el la, hasta el reposo del mi, y en estas pocas notas queda aprisionado ese derretimiento que baja de los ojos de la madre y envuelve el cuerpo del niño dormido.

De todos los cantos de cuna, de colecciones folklóricas italianas, francesas, españolas, que he conocido, ninguno he encontrado más sobrio y de una expresión de ternura más concentrada y rendida que este "umaq ül pichiche en".

Una incursión detenida y atenta a través de la vida mapuche puede demostrarnos que la realidad de esta obra popular ha sido condicionada por costumbres, reacciones, aspiraciones que forman la atmósfera propia de la mujer araucana.

Las mujeres ejercitan una actividad continuada en los más diversos trabajos, tienen por ésto, pocos instantes para dedicarles al niño. De ahí tal vez, que ellos vengán a ser como un descanso u ocasión propicia para un contraste y complemento de dulzura, a la rudeza del trabajo cotidiano.

Mr. Walter Dughan, observador cariñoso de los indígenas, jefe de la magnífica escuela práctica agrícola que sin ningún apoyo fiscal, la Misión Araucana mantiene en Makehue, contándome algunas de sus sorpresas en el contacto con los araucanos, me daba a conocer costumbres relacionadas con los sentimientos maternos. Yendo una vez de Temuco a Tranawillin, se encontró en el camino un hombre que llevaba un huemul muerto, lo compró e hizo que lo transportaran hasta su casa. Muchos mapuches vieron pasar al hombre con el delicado animalito sobre sus hombros; salieron de todas las rukas, los ojos ávidos y permanecieron mirando asombrados. Al día siguiente, en la casa se procedió a sacar cuidadosamente el cuero del huemul; luego comenzaron a llegar muchas mapuches con su andar lento, acentuado por el suave tintineo de sus "puin puin" (figuritas colgantes) y de los engarces de sus platerías. Se acercaron tímidamente insinuando se les diera algún pedacito del "pusho piuke" (pusho=huemul, piuke=corazón). ¿Para qué?—preguntó él—y las madres mapuches contestaron dulcemente "para darlo a comer a nuestros niños para que así tengan ellos también el corazón tierno". Sorprendido el amigo hizo repartir el corazón del huemul, y muchas madres volvieron ese día a sus rukas con la alegría íntima y silenciosa de llevar consigo la seguridad de hacer florecer en sus hijos pequeños la ternura, la mansedumbre, la delicadeza y

todas las virtudes que las madres ansían tan profundamente como belleza del corazón del hombre.

Algunas anotaciones recogidas en otra reducción bastante lejana, a la anterior, en "Rulo", a orillas del río Imperial, en los dominios del cacique Sebastián Kintremill, vino a evidenciarme la extensión de esta costumbre entre los araucanos.

A fin de no restar saber de ambiente, nos asomaremos, con un pequeño esfuerzo de imaginación, a la escena que registran los apuntes directos. "El fuego arde chisporroteando en el centro de la ruka; del gran tizón de canelo, las llamas cabrilleantes como si no fueran a concluir nunca, como si un aceite o esencia combustible huyera de las fibras interiores, se escapara como luminosidad amarillenta y terminara en remolino de humo negro que sube jugueteando en espirales, entre los palos y la "ratonera" (1) del techo y luego sale buscando las estrellas. La ruka se va impregnando del olor resinoso del canelo. Sentada sobre un cuero, una mujer joven hace bailar el huso y va hilando una hebra blanca. Un gato y un perro echados a un lado. Cerca del tizón, los pies desnudos de la joven araucana muestran las pequeñas concavidades de sus plantas a las llamas movedizas, y en otro lado, en un pequeño banco de madera, mamando ansioso, enterrada la cabecita en la abertura del "chamal" (2), perdida toda visión del mundo, saborea un niño la felicidad en el pecho de su madre. La dulzura blanca que va penetrando en sus entrañas lo adormece. Sombras por los rincones, sombras por todas partes como los bosques cercanos. Los animales dormitan, el niño con los párpados cerrados, chupando... chupando... Sólo los ojos de las mujeres recogen el brillo de las llamas vivas.

El niño se ha dormido con el pecho entre sus labios apretados, como un animalito lleno de gracia. La madre lo devora con sus ojos en llamas, la conciencia agrandada. Abre una bolsita de cuero, saca de su interior un envoltorio de trapos blancos, quita unas amarras de lana roja y desenvuelve con cuidado una patita reseca y un trozo de cuero de huemul guardados desde mucho tiempo; levanta las ropas y comienza a pasar la patita reseca por el cuerpo del niño dormido. El pelo del animalito va rozando suavemente el pecho del niño, sus ojos, su boca, su frente... La mano de la madre se va aliviando con el ardor de la llama interior. De su actitud y de sus ojos se escapa un canto delicadísimo de fé ingenua, de esperanzas y de ternura humanas. ¡Duerme, mi pichiche, has de ser tan bueno, tan tierno, como el corazón de este animalito! "¡Duerme, duermel... has de ser humilde, honrado y cariñoso, inofensivo como su corazón! Mi pichiche!... tierno, inofensivo y humilde porque es tierno, inofensivo y humilde el corazón del buen animalito".

El canto suplicante de la ingenua ternura arde en la ruka triste como las llamas del gran tizón que se consume y junto al humo negro, una claridad de conciencia sale de la ruka buscando las estrellas".

Esta intensidad emocional que sorprende en estas costumbres mapuches, esta delicadeza y sinceridad de aspiraciones que no se advierten aún con tanta uniformidad en las demás gentes de nuestro pueblo, son las mismas que han logrado cristalizarse en las melodías de sus "umaq ül".

Estos cantos no son por ésto, sólo manifestaciones de un fenómeno relacionado con técnicas artísticas, sino al mismo tiempo y con toda manifestación folklórica, son factores de civilización en los que sin propósito determinado, va quedando aprisionada la historia del desarrollo de un pueblo.

Los elementos exteriores que han servido de estímulo a la formación de estas canciones, son todos bien sinceramente sentidos y tomados del medio y de la naturaleza que los rodea.

Casi siempre en los "umaq ül", el nürü (zorro), aparece con misteriosos poderes de amedrentador a golpear la imaginación infantil. Este personaje usado, casi universalmente en asuntos semejantes, entre los araucanos, a causa de haber abundado mucho en sus montañas y bosques, se le encuentra siempre en sus cuentos, leyendas y canciones; sólo a veces suele ser reemplazado por el Kollon (3), o por algún pájaro, entre ellos por el Ñancu (4).

Una variante a los "umaq ül" cantados, ofrecen los que sólo con recitados con inflexiones muy propias y expresiones de la voz, imposibles de conseguir anotar musicalmente. Cuando el niño es algo crecido, de tres o cuatro años, la madre suele usar esta especie de recitado. Como la voz de la mujer araucana es por lo general de una gran suavidad de timbre, el "umaq ül", recitado tiene una musicalidad extraña.

Mi primer hallazgo conseguido fué uno de estos "umaq ül", impregnado de la misma intimidad poética de los otros:

La madre lo recita cuando el niño llora:

"küpai nürü	(que viene el zorro)
je pai a fei meu	(puede venir a buscarte)
umuntunge mai	(duérmete pues)
je paia fei meu	(puede venir a buscarte)
ta nürü	(el zorro)
umuntunge mai	(duérmete pues)
fente gumange	(deja de llorar)
kollon ta küpai a fui	(que viene el kollon)
inche kudu payan	(yo también voy a venir a acostarme)
rügal küttral künumeyan	(después de enterrar el tizón que está ardiendo)

El modo fluctuante entre la declamación y el canto y la dulzura del tono de la voz, unido a los acentos e inflexiones con que las madres subrayan las palabras y las insinuaciones contenidas en ellas, consiguen que estos "umaq ül" recitados, adquieran una extraña irradiación expresiva.

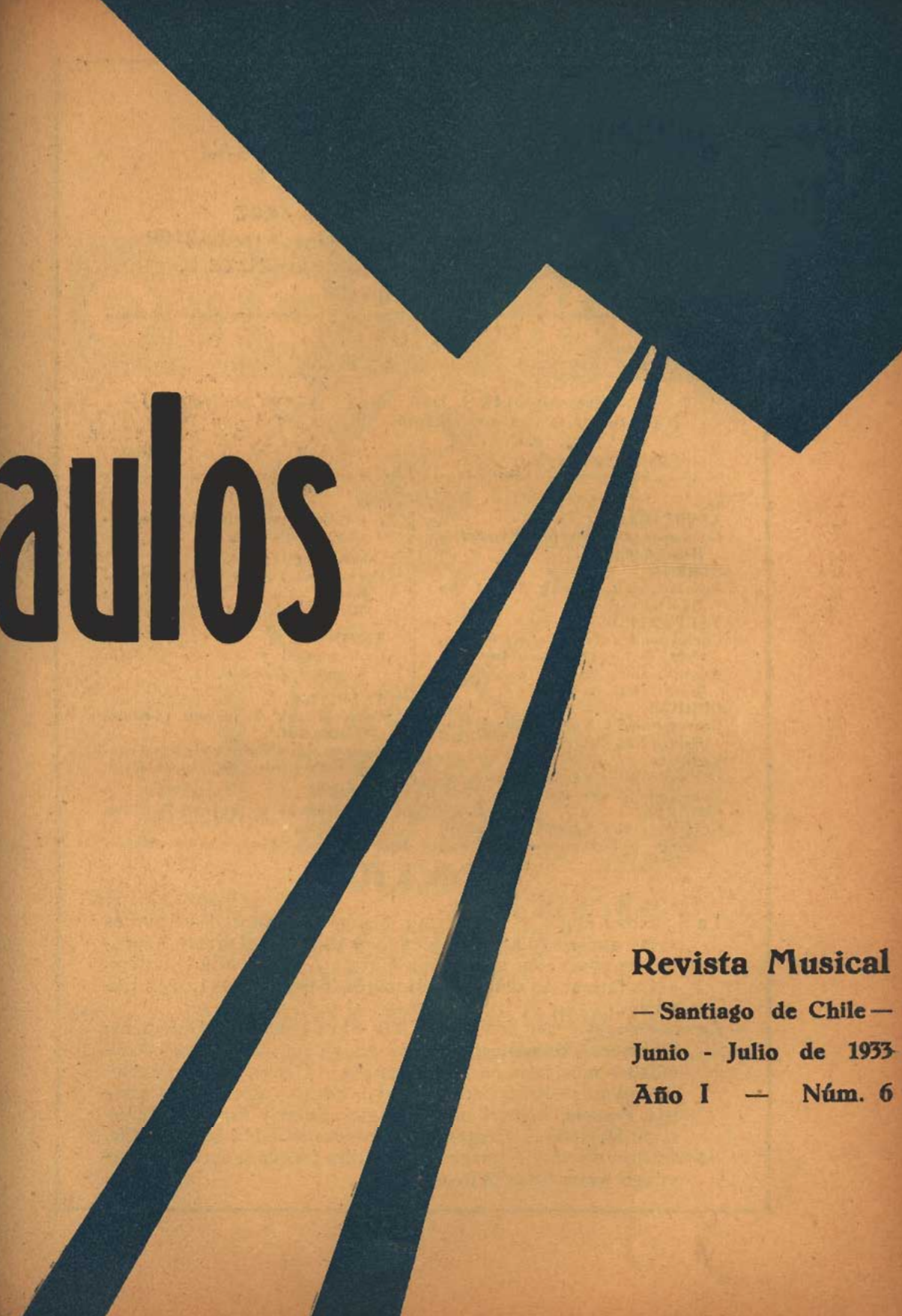
(1) Rátonera=nombre de la paja con que se techan las rukas.

(2) Chamal=vestido de la mujer araucana.

(3) Kollon=máscara de madera con barbas de crines; también se llama kollon el hombre araucano disfrazado que ordena alguna ceremonia.

(4) Ñancu=águila.

(continuará).



aulos

Revista Musical

— Santiago de Chile —

Junio - Julio de 1933

Año I — Núm. 6

No es raro pues, que esta larga serie de luchas que han constituido la vida de una institución eminentemente nacional e idealista, haya sembrado en su camino un sinnúmero de enemistades e incomprensiones, de parte de los que, de algún modo, resultaron perjudicados por ellas; no es raro, también, que la Sociedad Bach sea para muchos, el punto negro, el trapo rojo que enfurece, contra el cual querrían ver desencadenadas las peores medidas de represión. La Sociedad Bach, cualquiera que haya de ser en el futuro la suerte de nuestra cultura musical, no podrá menos de ser estimada como una de esas iniciativas que, al encarnar un momento de transformación, marcan época y cuyo influjo se ha hecho sentir no sólo entre los que comulgan con sus ideas sino aun entre los que la combaten, y cuyas consecuencias imprevisibles habrá de recoger, ensalzándolas, la historia cultural de Chile.

apuntes sobre nuestro folklóre musical

por CARLOS ISAMITT.

En todas las diversas reducciones indígenas recorridas, desde Temuco hasta la costa y la orilla del río Toltén, me ha sorprendido la persistencia de los mismos elementos que constituyen la letra de estos "umaq ül". Cambia la parte melódica, varía el orden de las insinuaciones contenidas en las palabras, pero aquellos permanecen siempre los mismos. Nunca aún he encontrado en estos cantos la expresión de alguna fórmula imperativa, como en algunos cantos de cuna quechuas.

La madre araucana ruega: "no llores más" (nemakinulñe). El indígena peruano impone: "¡Cállate, no llores!" (apayacu).

El contraste de dramatismo o misterio amedrentador, el araucano lo realiza con sugerencias de cosas reales del medio o de la naturaleza que le rodea; siempre "viene", o "va a venir", o "dice que viene" el zorro (nürü), el águila (ñan. ku), el kollon (máscara). Estas sencillas cosas que reciben el poder metamorfoseador de un dibujo melódico y de las inflexiones de la voz, se transforman y animan de una vida poética de fuerza inquietadora.

Nunca se recurre a abstracciones como el "cuco" de los cantos de cuna criollos, ni como la trágica evocación de la "Muerte" de los quechuas: "¡duérmeme, que viene la muerte!" (puñucui, cucuche) "¡Qué va a venir!" ("¡jamunca!")

Los sentimientos maternos de las mujeres araucanas tiene otra floración musical de expresión no menos interesantes que los "umaq ül". Se realiza también para el niño pequeño y hace uso de ritmos más animados y graciosos. Cuando la madre ha dado el pecho a su hijo, lo coloca de pies sobre sus faldas o sentado sobre sus rodillas y le hace ejecutar movimientos rítmicos de acuerdo con algún "pürün ül pichiche en" (canto para hacer bailar al niño querido).

Algunos de los "pürün ül" están destinados también para niños de más edad de uno o dos años. Estos son cantados por las madres y también por los padres o abuelos, tomando al niño de los brazos y haciéndolo moverse rítmicamente con sus propios pies en el suelo.

La letra de los "pürün ül" es siempre ligera, humorística; la forman insinuaciones al movimiento con palabras que a veces no tienen significación, con palabras cariñosas, con sugerencias de que él va en un caballito invisible, galopando hacia alguna parte: hacia arriba, hacia abajo, hacia algún pueblo distante y a veces también algún pensamiento de ternura como éste, de un antiguo y hermoso "pürün ül" cantado por una araucana de "Mawidache": "¿dónde vas mi sobra querida?"

La parte musical es siempre de dibujo gracioso, movido, rico de acentuaciones enfáticas y características.

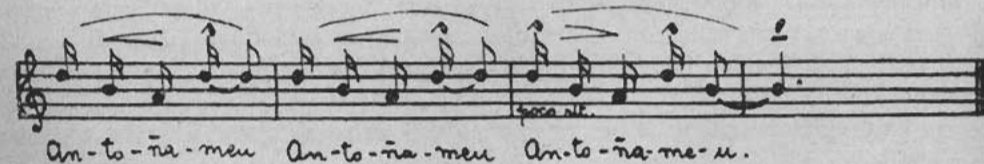
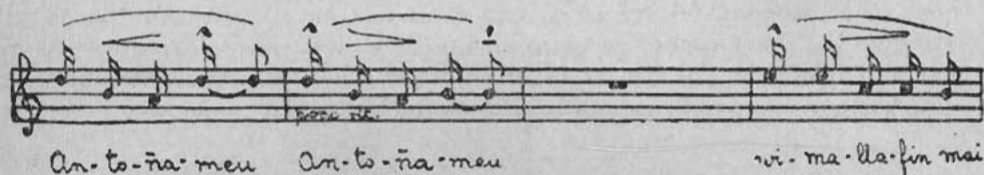
Estos cantos están ligados tan estrechamente a expansiones espontáneas e íntimas de las madres, que no es fácil sorprenderlos sin haber obtenido antes una buena dosis de familiaridad con ellas.

Un día en Chapod, cerca del río Quepe, un hombre araucano quiso contarme un cuento. Me ofreció un pequeño banco en el interior de la "ruka", se sentó al frente y comenzó su narración. A pocos pasos, sentada cerca del fuego, su mujer tenía en las faldas un chiquitín de pocos meses. Con suma naturalidad, sin el menor gesto de timidez o de falso pudor, abrió el "chamal", echó fuera el seno redondo, lo acercó a la boca del niño y se pudo mirádonos. Cuando el niño cesó de mamar, lo colocó entre sus rodillas y teniendo el débil cuerpecito con sus dos manos por debajo de los brazos del pequeño, comenzó a mover sus rodillas, haciéndolo seguir un suave balanceo rítmico en armonía con un canto especial. Hizo esto espontáneamente, tal vez olvidádonos o creyendo que nuestra preocupación no nos consentiría atender a su graciosa actitud. Entre la madre y el niño se había concentrado el universo. La voz de esta comunión era ingenua y se hizo cada vez más insinuante de alegría en el canto y dinámica en la actitud.

El niño, abierta la boca, sonreía, la madre cantaba, inclinando el rostro redondeado hacia adelante, casi junto al de su pequeña hija.

Como todo lo demás había desaparecido para ella, pude anotar tranquilamente el canto y las palabras, a pesar de ser una melodía sencillísima, los acentos y el ritmo la hacen expresiva y graciosa.

PURUN UL. (cantado por Juanita Antüpi):

Algo vivo y gracioso

PALABRAS	PRONUNCIACION	TRADUCCION
amutuan n ai	amutúan nai	vamos querida
Antoña men	Antoña men	a casa de Antonia
naqn wirafkunuan	nagn wirafkunuan	galopando hacia abajo
Antoña men	Antoña men	a casa de Antonia
wimallafin mai	wimallafin mai	guasquea pues
Antoña men	Antoña men	a casa de Antonia
laftra pikado	laftrha pidazo	el (caballo) chico y retaco
Antoña men	Antoña men	a casa de Antonia

La música y la letra de los "pürün ül" para niños de más edad tienen expresiones diversas a las anteriores, a veces de muy marcado buen humor.

Los ritmos binarios son más frecuentes en los "pürün ül", que los de acentuación ternaria.

Estos cantos araucanos constan, generalmente, de un solo movimiento vivo. Sin embargo, tal vez como una excepción, en el bellísimo "pürün ül" recogido en "Mawidache" se advierten dos de espíritu muy diferente y definido: una iniciación algo lenta y luego un gracioso movimiento scherzando a cuyo ritmo se une el balanceamiento del cuerpo del niño.

(Continuará).

aspectos de educación musical en alemania

por JORGE URRUTIA BLONDEL.

(Continuación)

Nadie ignora, en efecto, la fuerte eflorescencia que presta a la moderna enseñanza de la música, la existencia de buenas máquinas parlantes y bien nutridas discotecas en Conservatorios (1) y escuelas en general, como ayuda mecánica imprescindible. En muchos centros de cultura es corriente ahora que existan firmas particulares o institutos oficiales que se ocupan exclusivamente de la grabación de discos destinados a fines pedagógicos, amasando en la sutil materia negra mucha belleza ignorada y lejana de pueblos exóticos y primitivos, reconstrucciones de obras muy antiguas y selecciones de lo más representativo de cada

(1) Es digna de mención entre nosotros, por ejemplo, la bien nutrida y seleccionada discoteca, de que dispone nuestro Conservatorio Nacional de Música, después de su reorganización en 1928. También es de interés la colección de discos araucanos, hecha bajo la dirección del Sr. Humberto Allende.

aulos

Revista Musical

- Santiago de Chile -

Enero-Febrero de 1934

Año II — Núm. 7

apuntes sobre nuestro folklóre musical

por CARLOS ISAMITT.

(Continuación)

Indagando la procedencia de estos cantos infantiles, podremos encontrar que algunos, los antiguos, han atravesado generaciones, enseñados de padres a hijos, de abuelos a nietos; que otros han sido aprendidos en pueblos distantes y que algunos otros, los más modernos, son de creación propia del cantante. Muchas veces la respuesta seguirá sin ninguna vacilación a nuestra pregunta, nos dirán: "¡Kuifi, mai!" (antiguo, pues), o "¡inche meten, mai!" (mío no más, pues) y también algunas veces nos dirán, como una anciana de Kayülfí, después de haberme cantado un hermoso "pürün ül": "¡Kishum piukeman" (solo es de mi corazón).

Los araucanos distinguen inmediatamente los cantos antiguos de los modernos, tanto en la letra como en la música; pero es muy aventurado, en la actualidad señalar diferenciaciones precisas entre estas dos especies, ya que los antiguos no han permanecido, ni llegado a nosotros sino a través de la tradición oral, recibiendo las transformaciones de los impulsos de cada nuevo poseedor. Es posible, sin embargo, intentar el esclarecimiento de algunas de las diferencias que permiten a los araucanos hacer la distinción; pero tal vez sea mejor intentarlo más adelante.

En la misma serie de monodías para voces solas del grupo A de nuestra clasificación (Aulos N° 3), podemos incluir, además de estos cantos para niños, otras canciones de las mujeres araucanas: los cantos propios de las solteras, los que pertenecen a las casadas, los que entonan las mujeres, que han quedado solas por la ida del marido o del amado a otra tierra y los que indistintamente cantan solteras o casadas en algunas ceremonias o durante algunos trabajos propios de la vida cotidiana.

Los primeros comprenden: a) "Kauchu ül", b) "ül". — Los segundos: c) "Manperkan ül", d) "ül". — Los últimos: e) "Llamekan", f) "Amul püllüsa".

Los "Kauchu ül" (canto de soltera) son, como su nombre lo indica, canciones propias de las jóvenes mapuchés; todas ellas, que por lo general poseen una curiosa coquetería, delicada y contenida, saben cantar de esta especie. Los cantan entre ellas mismas, entre sus amigas, en reuniones familiares, cuando andan solas por los campos y el ser desahoga lo más íntimo de sus rumores vitales. Estos "Kauchu ül" son el reclamo a la voz de la natura-

leza, insinuando el florecimiento del amor. Tienen la gracia de una confesión emocionada e instintiva, con todo lo contradictorio de ingenua audacia y de recato tímido, de palpitación jubilosa y de contenida tristeza. Una incursión a través de la letra de algunas de estas canciones puede llevarnos a la apreciación de este fluir de sentimientos.

En la letra de un "Kauchu ül", recogido en Mamidache, la joven canta a otra amiga soltera:

"Kauchu piñei ka kauchu em anai	(soltera me dicen y solterita querida)
¡mari, chumün ngürkefui cheita kauchu ñen	(¡cuanto es ser soltera!)
chue ta amuayu kintu wülñgeiyu	(donde vamos las dos somos miradas)
redungüñen meu lelio wülñgeiyu	(solamente hablan de nosotras cuando nos ven juntas)
ñaña yem, ñaña!	(amiguita querida, amiga)
¡nemañeita kauchu ñen!	(es triste estar soltera)
¡nemañeita kauchu ñen!	(es triste estar soltera)
¡ñaña, redungüñen, ñaña yem	(amiga, solamente hablan de nosotras, amiga querida)

En un bellissimo "kauchu ül" recogido en Trome, al Sur de Toltén, la explosión sentimental de la joven mapuche se dirige a un amigo real o solamente ansiado.

De la contemplación de las yerbas humildes de su tierra, como un vaho primaveral, levanta su exaltación afectiva, quiere florecer como florecen ellas con el sol junto al elegido de su corazón y pide que haya sol, que haya mucho sol para ir por un camino nuevo, que él quiera elegir:

¡Trafkiñen, trafkiñen n'ai	(amigo querido, amiguito querido)
amuayu, trafkiñen, amuayu	(vamos los dos, amado, vamos los dos)
wetipantu nga, wetipantu	(año nuevo es, año nuevo)
rayü kachu, rayüle kachu	(florecen los pastos, cuando florezcan pastos)
rayüayu, trafkin	(floreceremos los dos)
¡Trafkiñen, ¿chem repu amuayu?	(amado, ¿qué camino seguiremos?)
¡Trafkiñen, mele pe antü!	(amigo querido, que haya sol!)
¡Trafkiñen, mele pe antü!	(amigo querido, que haya sol!)
¡Trafkiñen, amuayu, trafkiñen!	(amado vamos los dos, amado)
¡amuayu, amuayu!	(vamos los dos, vamos los dos, vamos los dos)

Nuestro idioma no posee una expresión que pueda reemplazar exactamente la significación que los araucanos dan a la palabra "trafskiñen". Cuando dos personas cambian alguna cosa entre ellas, al acto lo llaman "trafskiñ-tun" y los que lo han realizado "trafskiñen". Cuando agregan a esta palabra la partícula "en" y cambian su "n" final en "ñ" forman la nueva expresión "trafskiñen", que envuelve una idea de ternura y afección recíproca, superior a la de amiguito querido o amado, que ha debido emplearse en la traducción.

Puede notarse en la letra de este hermoso "Kauchu ül" una expresión poética que parece muy del agrado de los araucanos. Las mujeres se comparan con las flores de sus campos y anhelan florecer como ellas. Esta figura suele encontrarse a menudo en cantos de otra especie y aún de pueblos distantes.

A muy temprana edad las niñas mapuches comienzan a aprender sus cantos y revelan excelente memoria musical, afinación y sentido rítmico.

Volviendo de una excursión por los bosques que orillan el río Quepe, un día fui sorprendido por el curioso conjunto de dos voces: a veces entonaban cantos diversos, simultáneamente y otras la misma canción. Tratando de situar la dirección de dónde venían las voces y acercarme a ellas, traté de salir de todo el enmarañamiento verdoso que me rodeaba. La voz como la luz misma, adquiere un extraño acento al penetrar en la oscuridad que queda entre los troncos de los grandes árboles y los techos tupidos del ramaje.

El sentido humano aparece más profundo y complejo captándolo a cierta distancia, como de una nueva perspectiva y desde un silencio de penumbra boscosa.

Antes de salir del bosque, por entre unos rojos troncos de "temus", divisé en medio del campo, no lejos de un cercado de largos palos que blanqueaban al sol, con la apariencia de esos grandes huesos de restos de animales desaparecidos, que suelen verse en los museos, dos cintas carminosas travesando sobre la mancha de dos cabecitas de trenzas negras. Los copihues que cantaban su violencia de carmín entre el ramaje del bosque, andaban también manifiestos en las cintas de aquellos dos seres inundados de sol, que recogían leña cantando. No pude ser importuno, quedé por allí oculto por los troncos de "temus"; anoté las melodías de los cantos. Los manojos de palos secos fueron acercados a las caderas y las recogedoras comenzaron a andar por entre la yerba. Pronto se detuvieron, dejaron sus cargas y las canciones volvieron a escaparse de sus bocas. Entonces me dirigí hacia ellas, al divisarme callaron. Eran dos niñas mapuches, entre ambas no sumaban dieciocho años. Dije en su lengua que lo que hacían era muy hermoso, pedí que cantaran otra vez los mismos cantos, se miraron y permanecieron mirándose, después de haber llevado una de sus manos cerca de la boca. Comencé a repetir la entonación de una de las canciones, sus ojos brillaron más que el carmín de las cintas de sus trenzas con el sol. La más pequeña (7 a 8 años),

entonces comenzó a cantar como lo había hecho antes. Mientras ella lo hacía anoté las palabras de la canción. La hice repetir varias veces y ya sin ningún temor, ella y la otra compañera entonaron en alta voz sus canciones. Al preguntarles quien les había enseñado estos "kauchu ül", me dijeron: "jinei rume"! (nadie), "allküntukelelu moten, mai" (solamente escuchando, pues). Acariciándolas me despedí de ellas y me alejé.

No me había separado mucho aún, cuando de nuevo comenzaron a cantar a toda voz. Miré atrás, iban en camino de sus "rukas". Los copihues andaban manifiestos en el brillo sanguinolento de las cintas enloquecidas de sus trenzas, no menos que en las ardientes palabras de sus canciones.

La alegría del sol se hacía ardor verde en los pastos y gracia de impulso vital en las voces de las dos niñas que caminaban, pero todo esto siempre circundado por manchas oscuras de bosques y de montañas azulejas. El "kauchu ül" de la pequeña Rosa, humanizaba el campo:

"Traffkin anai, traffkin anai

"Manuelito", anai em!

¡Katrütuayu nga!

¡katrü duam kenueli anai!

¡Manuelito anai!

¡amutuayu mai!

¡traffkin, traffkin, anai em, traffkin!

¡kidutuayu repü!

¡kidutuayu repü!

¡Manuelito anai em!

¡Manuelito anai em!

(amigo querido, amigo querido)

(Manuelito, amado querido)

(voy a saltar a tí)

(amado, no me dejes con mi pensamiento inquieto)

(Manuelito querido)

(volvamos pues)

(¡Oh amigo, amigo querido, amigo)

(solos los dos por el sendero)

(solos los dos por el sendero)

(¡Oh Manuelito amado)

(¡Oh Manuelito amado)

los principales madrigalistas ingleses

por ENRIQUE LOPEZ LAWRENCE.

William Byrd, considerado como el fundador de la escuela madrigalista inglesa, nació en el 1543. No se conoce con certeza el lugar de su nacimiento ni a su familia; el primer hecho conocido de su vida es su designación como organista de la Catedral de Lincoln en 1563, a la temprana edad