

instrumental, un sexteto que directamente remite a una clásica agrupación jazzística (dos saxofones, guitarra eléctrica, vibráfono, contrabajo y batería), como el material musical utilizado: dos acordes extraídos de una pieza de Thelonius Monk, el extraordinario como solitario pianista y renovador del jazz de los años 1950-60. Una obra que sugiere lo 'anfíbio', encuentra en sus intérpretes la ductibilidad y oficio de quienes saben navegar en aguas musicales diferentes, y que en este registro lograron una excelente versión.

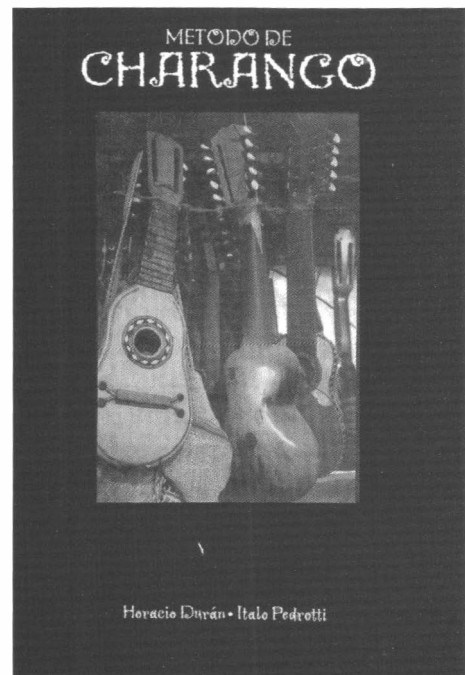
Cierra el programa del disco *Conifixus* de Fernando Guede, que establece un marco homogéneo al total, pues se trata nuevamente, como al comienzo, de una obra con canto (cuarteto para soprano, flauta, vibráfono/marimba y viola). El compositor señala que el intervalo de tercera menor opera como material y criterio de organización central de su composición, desde la que genera 'músicas' que se suceden erráticamente, teniendo como columna articuladora a la voz; por esto es que lamentamos la no-edición del texto en el librito del CD.

Antes de finalizar este breve comentario, unas palabras de felicitación a sus realizadores por el cuidado de su presentación –escueta y precisa, en blanco sobre negro, demasiado negro tal vez- y, sobre todo, por concentrar el esfuerzo en registrar la mejor interpretación posible de sus obras. El resultado es verdaderamente satisfactorio: excelentes intérpretes y excelentes versiones. Celebramos, pues, las muchas caras de este nuevo 'poliedro' sonoro, felicitamos la iniciativa de este grupo de operar como colectivo de compositores y quedamos a la espera de nuevos registros de sus andanzas creativas.

Rodrigo Torres
Facultad de Artes U. de Chile

Durán Horacio e Italo Pedrotti Método de Charango

Libro impreso en los Talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile 2001. Obra financiada por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART), Ministerio de Educación y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).



Esta obra de largo aliento viene a sumarse a otras importantes ediciones de libros relacionados con la música popular chilena realizada en nuestro país en los últimos años. Cabe mencionar los *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 1 y 2 donde se transcribieron composiciones que abarcan el mundo de la canción popular desde el año

1900 hasta el año 1973 (Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor). También se han editado recientemente, a través del Ministerio de Educación, obras como *La Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis y *El Canto para una Semilla*, del mismo compositor basada en el libro *Décimas*, de Violeta Parra, y por último la Fundación Pablo Neruda. con motivo de la presentación de la ópera *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* con texto de nuestro Premio Nobel y música de Sergio Ortega, editó un cancionero con transcripciones para guitarra y voz, con diez canciones escogidas como las más populares y representativas de dicha ópera. Todos estos esfuerzos se inscriben en el ánimo de recuperación de nuestra memoria cultural. Para que exista la memoria debe existir el ejercicio de una tradición.

El charango, junto a una cantidad de instrumentos llamados vernáculos, convive y alimenta hoy la imaginación de músicos y compositores de distintas vertientes musicales. En este medio siglo de vida activa en Chile y cada vez con una participación más protagónica en nuestro país, el charango, a través de este libro, se instala con toda propiedad en la tradición de nuestra música escrita.

Las primeras 81 páginas de este método están dedicadas al aprendizaje de la técnica básica, tanto rítmica como melódica. A través de tres patrones de acompañamiento, característicos del área andina: el huayno, el bailecito y la cueca, se propone la práctica de variados ejercicios con rasgueos y melodías que van aumentando en complejidad rítmica, armónica y melódica, trabajando de esta manera ambas manos en forma independiente.

El Apéndice inicia al estudiante en la lectura de partituras, otorgándole conceptos elementales de la teoría musical.

Desde las página 103 a la 166, una selección de 16 obras escritas para charango por compositores bolivianos y chilenos proponen un repertorio con un alto grado de complejidad de interpretación.

Finalmente, el libro destaca los aportes realizados por distintas personalidades e instituciones; proporciona una pequeña biografía de los autores y en la última página incluye un índice del contenido del disco compacto de apoyo sonoro a este método.

Respecto del contenido de la primera parte del libro relacionado con la técnica básica del instrumento, el charango, al igual que muchos otros instrumentos de cuerda pulsada, posee gran afinidad con la guitarra en cuanto a los recursos técnicos y expresivos y por lo tanto lleva a soluciones de sintaxis y escritura bastante similares. A modo de ejemplo, en el Capítulo I “Ritmos y Rasgueos”, el movimiento de la mano derecha está representado por flechas que indican el movimiento de esta mano hacia arriba o hacia abajo. Sin embargo, la tradición de la escritura de los instrumentos de cuerda pulsada aconseja que hay que graficar el movimiento de la mano considerando si el rasgueo es hacia las notas altas o hacia las notas bajas del acorde, o sea que el signo indica una realidad sonora y musical y no una realidad física, como ocurre en este método.

En el Capítulo II “Posibilidades Melódicas del Charango”, es verdad que éste ofrece riquísimos recursos melódicos, pero sólo se consigna aquí una sola alternativa de pulsación de la mano derecha conocida como el “pellizado”. La verdad es que es posible explorar una gama más amplia de posibilidades timbrísticas y de acentuación, sobre todo a través de la técnica conocida como el “apoyado”. De la misma forma, en la práctica de los ejercicios del trémolo hubiese sido

recomendable proponer distintas posibilidades de digitación de la mano derecha las que gradualmente, a través de la práctica mantenida, darán una ejecución limpia de dicho recurso. En el estudio de los “Armónicos”, divididos entre aquellos que se obtienen pisando y sin pisar las cuerdas, sería recomendable nombrarlos según la convención en uso como “naturales” y “artificiales” respectivamente.

Los comentarios anteriores se relacionan con el espíritu de la mantención de un lenguaje común que nos identifique y nos represente como comunidad musical. Cuando sea necesaria la creación de símbolos o signos nuevos para representar determinados fenómenos sonoros, que estos signos también provengan y se identifiquen con la tradición de nuestra escritura.

De las 16 composiciones propuestas como repertorio se echa de menos la participación de creadores peruanos y argentinos. Las soluciones técnicas y expresivas que dichas culturas han desarrollado a través del charango hubiesen significado un gran aporte a este trabajo. Como comentario general, creo que el soporte teórico del método, al estudiarlo en forma completa y gradual, no permite al estudiante abordar en plenitud las obras propuestas como repertorio. Por lo mismo, es bueno recomendar para quien se inicie en el estudio del charango a través de este libro, contar con la guía directa de un cultor de este instrumento. Dicha vivencia lo relacionará de primera mano con la comunidad viva de quienes ejercitan la tradición, a través del oficio de músicos y con este maravilloso instrumento.

A propósito del “charango ciudadano” citado por los autores, se extraña una participación más sustantiva respecto del aporte hecho por Violeta Parra al charango. En la década del 60 y en el disco *Las Últimas Composiciones de*

Violeta Parra, junto al acompañamiento instrumental de sus hijos, ella propone soluciones inusitadas y revolucionarias respecto del uso de este instrumento. Canciones tan importantes como *Gracias a la Vida*, están acompañadas por el charango. *Gracias a la Vida* como patrón rítmico tiene ritmo de sirilla. Este ritmo es del sur de Chile y tiene su origen en células rítmicas mapuches. Aparentemente, nada puede ser más alejado al charango. Sin embargo, también sucede lo mismo con canciones como *Run Run se fue pa'l Norte* (ritmo de rin) y *Mazúrquica Modérnica* (mazorca). En la sección de Repiques de 6/8 se alude al acompañamiento de *Galambito Temucano* de Violeta Parra (Ejercicio N° 165). Cabe destacar que esta composición instrumental ella la pensó para quena y cuatro y la titulaba como *Tocata y Fuga*.

No cabe duda que estamos en un proceso de chilenización del charango. Existe un número bastante considerable de músicos que trabajan con este instrumento en Chile. Nuestros compositores han creado obras en donde el charango ha traspasado las fronteras originales a las que pertenece y se ha transformado en un medio emisor universal y con capacidades expresivas impensadas.

Horacio Durán ha sido testigo y ha participado activamente en la evolución del charango en nuestro país. Ha ejercitado junto a su charango por más de 30 años los valores más representativos del mundo de la música popular de raíz folclórica. Dicha experiencia ha significado que músicos jóvenes como Italo Pedrotti se hayan sentido motivados e inspirados a mantener viva esta conexión con lo que fue el movimiento de la Nueva Canción Chilena.

Este obra representa el esfuerzo por sistematizar la sabiduría alcanzada por dos

cultores de distintas generaciones quienes traspasan su experiencia y la comparten generosamente con sus contemporáneos y con las futuras generaciones. Mis más íntimos deseos son que este libro sirva de inspiración y punto de apoyo a otros muchos trabajos que vendrán a enriquecer nuestro patrimonio cultural.

Fernando Carrasco
Facultad de Artes U. de Chile

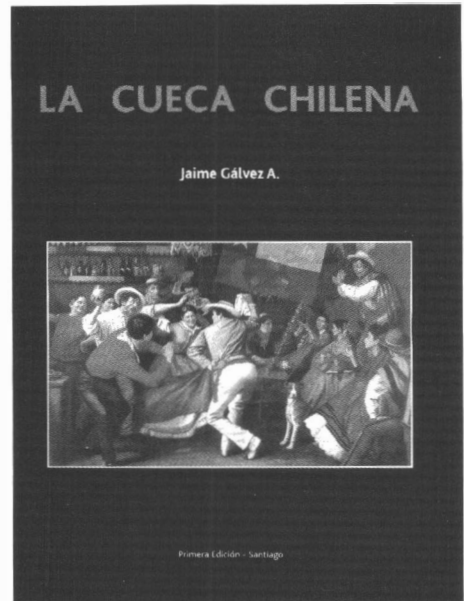
Gálvez A. Jaime La Cueca Chilena

Gálvez A. Jaime. *La Cueca Chilena* Santiago: Impresora Grafic Suisse, 2001, 84 pp.

Es ésta una publicación donde el autor da a conocer los aspectos medulares de nuestra danza nacional. Los doce capítulos que contiene este texto presentan a la cueca como especie sostén de la identidad nacional. En ellos se revisan diversos planteamientos acerca de su origen, como también el desarrollo de su estructura poética, musical y coreográfica, su interpretación, difusión y vigencia actual. Se trata de un libro que compendia textos de diversos autores que han tratado la materia, y que ofrece, además, informaciones que provienen de fuentes empíricas.

Abordar el estudio de una especie poético-musical tan compleja resulta una tarea en extremo difícil, por lo que se entiende que el autor haya debido recurrir a escritos anteriores para lograr una "...recopilación... obtenida de selecta bibliografía..." (p.7)

El principal mérito de esta obra radica en ofrecer a los interesados, un panorama amplio



acerca de esta danza, muy especialmente a quienes están vinculados al quehacer educativo. Este trabajo, entonces, constituye un aporte importante pues pone a disposición de los seguidores de la cueca informaciones que no siempre suelen estar al alcance de quienes se relacionan con este baile, ya sea a través de su práctica o por razones meramente culturales.

No obstante lo anterior, el libro presenta en su conformación algunas debilidades, principalmente cuando en el Capítulo II, bajo el título Estudio de la Música Folklórica, presenta un tema diferente sin llegar a desarrollar estudio alguno sobre dicha música. En ese capítulo se mencionan instituciones pioneras que se han dedicado al estudio del folklore chileno, entre ellas la Sociedad de Folklore Chileno y el Instituto de Investigaciones Folklóricas.