



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XVIII OCTUBRE - DICIEMBRE 1964 N.º 90

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:
SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVIII Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1964 Nº 90

SUMARIO

EDITORIAL	3
DARWIN VARGAS WALLIS: Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano	8
PABLO HERNANDEZ BALAGUER: La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba	14
VICENTE SALAS VIU: La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo	62
GEORGE LIST: La etnomusicología en la educación superior	73
Colaboran en este número	81
CRONICA:	
xxiii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile.	82
Conciertos de Cámara del Instituto de Extensión Musical y del Conservatorio Nacional de Música	83
Noveno Festival de Música Chilena	86
Ballet: Gira del Ballet Nacional Chileno	87
El Teatro de Ballet Norteamericano en Santiago	88
Ballet de la Opera de Berlín	89
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	91
Conciertos de Cámara en la Universidad Católica	94
Conciertos en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional	95
Orquesta Filarmónica de Chile	95
NECROLOGIAS	97
CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	99
NOTICIAS	103
NOTAS DEL EXTRANJERO	107
ENCUENTROS DE CANTORES POPULARES	111
PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL	112
INDICES	115

CONVENIO PERMANENTE DE INTERCAMBIO ENTRE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA Y LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Entre los días 9 y 19 de noviembre, distinguidos profesores de la Universidad de California, presididos por el Dr. Franklin D. Murphy, Rector de la Universidad de California en Los Angeles, sostuvieron conversaciones a alto nivel universitario con profesores de las distintas facultades de la Universidad de Chile. La meta de estas reuniones fue llegar a un acuerdo sobre un convenio permanente de intercambio entre ambos planteles educacionales, convenio que cuenta con la cooperación financiera de la Fundación Ford.

La asistencia de la Fundación Ford persigue el fortalecimiento de las instituciones que preparan al elemento profesional y técnico y una ayuda a la promoción del conocimiento.

Para iniciar el diálogo de este intercambio, la Universidad de California envió la misión presidida por el Dr. Murphy e integrada por los profesores Elwin V. Svenson, James H. Meyer, Johannes Wilbert, Everett Carter, Charles E. Young, Clifford A. Bunton, William B. Fretter, Clyde Frederick Garland, William Roy Pritchard y Rodolfo Ruibal, todos ellos destacadas personalidades de esa Universidad, y la señorita Eva Ditmar, traductora del grupo y miembro de la Oficina de Coordinación del Area Extranjera del Centro Latinoamericano de UCLA.

Cada uno de estos personeros de la Universidad de California, en estrecho contacto con decanos y profesores de la Universidad de Chile, estudió las distintas facetas del Convenio, dentro de las respectivas disciplinas científicas, humanísticas y artísticas.

Dentro del campo de las Artes, previa a la llegada de la delegación californiana, se creó la Comisión de Arte y Extensión Universitaria, presidida por don Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, e integrada por los señores Carlos Pedraza, Decano de la Facultad de Bellas Artes; Mario Ciudad, Director del Departamento de Extensión Universitaria; Agustín Siré, Director del Instituto del Teatro; Jorge Elliot, Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas; Samuel Claro, Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Carlos Fredes, Director del Departamento Audiovisual, y Domingo Piga, Director de la Escuela del Teatro, quienes elaboraron un proyecto de Convenio de las actividades artísticas y de extensión universitaria, entre ambas universidades, compuesto de dos fases simultáneas.

La primera sería una etapa de exploración y de mutuo conocimiento de los medios artísticos, métodos de trabajo y sistemas educacionales de ambas Corporaciones, la que se realizaría a base de las siguientes posibilidades de intercambio:

- a) Conferencias, seminarios y cursos de corta duración que servirían como un medio efectivo y rápido para la primera fase propuesta.
- b) Exposiciones de pintura, escultura, teatro y fotografía, que contribuyan

a poner en contacto directo a las dos universidades con una gran masa de público.

c) Intercambio de profesores que puedan realizar cursos de uno o dos años de duración, aspecto que es de suma importancia para el conocimiento de los sistemas educacionales de ambos países.

d) Intercambio de alumnos. Los organismos artísticos de la Universidad de Chile estarían en condiciones de recibir alumnos de la Universidad de California para que éstos se especialicen en el estudio de materias relativas al arte chileno y latinoamericano. Asimismo, se consideraría la posibilidad de que estudiantes chilenos vayan a la Universidad de California.

e) Intercambio de grabaciones de autores norteamericanos y chilenos; realización de conciertos con obras de compositores norteamericanos y chilenos; publicación de partituras y de obras teatrales, y conferencias y cursos relacionados con la extensión universitaria.

Dentro del campo musical, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales ofreció a la Universidad de California un significativo aporte: intercambio de destacados instrumentistas, cantantes y conjuntos de prestigio nacional e internacional; a través de un plan de conferencias, seminarios y cursos de corta duración, esta Facultad daría a conocer la Historia de la Música Chilena, el panorama de la música chilena contemporánea, el folklore musical y la educación musical en Chile. Su archivo de grabaciones en cinta magnética de autores nacionales, que es muy completo, proporcionaría a la Universidad de California obras de compositores nacionales y discos con grabaciones de estos autores; la Editorial del Instituto de Extensión Musical puede aportar un buen número de publicaciones de música coral y de cámara y, además, la Revista Musical Chilena, órgano oficial de esta Facultad, contribuye a dar a conocer no sólo la música nacional sino que, cada día, aumenta su contribución al conocimiento de la música de Latinoamérica.

Toda esta actividad de las diferentes instituciones artísticas de la Universidad de Chile, representadas en la Comisión de Arte y Extensión Universitaria, significarán un importante aporte al intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile en el campo artístico y así lo comprendió el Dr. Murphy y aquellos de sus colegas que se preocuparon específicamente del problema artístico. Prueba de ello fue la declaración hecha por el Rector de la Universidad de California en Los Angeles, Dr. Murphy, a la prensa, y subrayada posteriormente en uno de sus discursos, al decir que: "en muchos aspectos puede cooperar la Universidad de Chile con la de California. Uno de ellos es el caso de las Artes, porque no creo que exista ninguna Universidad en el mundo que esté tan íntimamente relacionada con las Bellas Artes como la Universidad de Chile. Verdadero ejemplo universitario". Su colega, el Sr. Everett Carter, asistente especial del Presidente de la Universidad de California y Decano en Investigación, expresó: "pensamos que es en el campo de las artes donde estableceremos algunas de las relaciones más importantes entre nuestras Universidades". Estas afirmaciones nos honran porque el Dr. Murphy, que ha visitado la mayoría de los grandes centros docentes del mundo, destacó que la organización artística de nuestro país es un ejemplo único.

Gratamente impresionados por la labor que realiza la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, a raíz de una extensa visita a esta casa, los profesores de California se interesaron por conocer nuestras necesidades de promoción en el campo de la música, las que les fueron expuestas por el Decano Santa Cruz.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales, después de mostrar su actual desarrollo docente y artístico, informó al Dr. Murphy sobre sus posibilidades de trabajo y destacó cuáles serían los elementos que se requerirían para su ampliación, los que se expusieron a través de tres puntos. La Universidad de California consideraría estos rubros a fin de lograr establecer un diálogo permanente entre ambas instituciones.

I. Desarrollo de la enseñanza básica musical

La preparación de futuros alumnos del Conservatorio es esencial, específicamente de los instrumentistas de viento, ramos que adolecen de graves limitaciones que restan eficiencia a los cursos y limitan las proyecciones sociales que éstos deben tener.

Las razones de estas limitaciones son: El Conservatorio Nacional de Música, dependiente de esta Facultad, tiene la misión de formar instrumentistas para todo el país y asimismo de profesores de instrumentos. Por razones económicas y nuestro alejamiento de los centros musicales mundiales, ha sido imposible importar instrumentos. La preparación inicial de instrumentistas, en algunos departamentos, se hace en Chile desde el grado primario, el que se encuentra a cargo de un anexo de esta Facultad; este departamento preparatorio sirve de modelo al resto de la enseñanza musical del país y debe ser el mejor dotado. Además, el número de alumnos en las diversas especialidades del Conservatorio se ha duplicado. La creciente actividad orquestal y de bandas militares y municipales cubre todas las ciudades del país con evidentes beneficios para el cultivo de la música en los grandes centros poblados.

La Facultad necesita subsanar estas deficiencias y por eso sugirió:

1. La venida al país de uno o más profesores de instrumentos de viento capaces de perfeccionar nuestra enseñanza y de realizar trabajos de conjunto.
2. La visita a Chile de un especialista en la enseñanza elemental de música, no en nivel universitario, como podría ser un profesor experto en el sistema Orff (Orff Schulwerk).
3. La dotación de instrumentos indispensables para nuestra enseñanza, absolutamente imposibles de obtener en Chile, serían facilitados a un alumnado, por lo general, de muy escasos recursos.

II. Elementos indispensables para la enseñanza superior

Además de la enseñanza de la ejecución e interpretación musical, la Facultad cuenta con cátedras de musicología, composición y pedagogía.

Para estas cátedras de altos estudios musicales se hace necesaria una Biblioteca y Discoteca. Ambas secciones del Conservatorio existen desde hace largo tiempo, pero dentro de una categoría muy modesta y se encuentran

atrasadas no sólo en cuanto a documentación sino que en lo que respecta a equipos tales como lectores de microfilm y microcards, elaboración de microfilm, sistemas copiadores, etc. Se carece también de las colecciones indispensables para estudios musicológicos, aun en microfilm, y de la dotación de grabaciones y de su correspondiente duplicación y utilización en cintas magnéticas. El reemplazo de grabaciones es virtualmente imposible en Chile.

Es cosa sabida que los altos estudios musicales en la actualidad requieren:

1. El conocimiento universal de la música, es decir, el estudio de las culturas orientales y occidentales.
2. El músico de cualquier especialidad debe estar ilustrado sobre el pasado de nuestra música, y esto no sólo en forma teórica sino que además auditiva.
3. Para acentuar la importancia intelectual de la enseñanza superior, la Facultad acaba de modificar totalmente los planes de estudio (Curricula) de todas las especialidades y ha acordado crear un Instituto de Altos Estudios Musicales destinados a ser una escuela de graduados y base para el futuro doctorado en música.
4. Sin los equipos necesarios, el corriente y utilísimo intercambio que mantienen hoy día las bibliotecas musicales entre sí es impracticable en Chile, y
5. La Biblioteca de nuestra Facultad y consecuentemente la Discoteca, son las únicas que el país posee para la investigación musical y a ella recurren estudiantes y profesores.

III. Desarrollo y fomento de la investigación musical

La Facultad desea ampliar el radio de sus actividades en los siguientes rubros específicos:

- a) La investigación y preservación del folklore chileno.
- b) El mantenimiento y continuación del archivo existente de grabaciones, en especial de la música chilena, y
- c) La creación de un Instituto de Fonología que establezca la investigación en el campo electrónico en el mismo sentido en que ya se encuentra en los EE.UU. y Europa y que actualmente se está estableciendo en el Instituto de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires, con la ayuda de las fundaciones Torcuato Di Tella y Rockefeller.

No es necesario explicar la importancia de la investigación folklórica, porque ésta ya es una preocupación mundial, pero para poder realizarla el Instituto de Investigaciones Musicales requiere materiales que van desde elementos de transporte, grabadoras, equipos filmadores y fotográficos.

En lo que respecta a los equipos de grabaciones con los cuales se ha trabajado hace muchos años y que se encuentran en pésimas condiciones, es menester renovarlos totalmente. La labor de grabaciones se ha visto seriamente entredada este año por las condiciones en que se encuentra este material.

El tercer rubro de este desarrollo, que corresponde al Instituto de Fonología, puede ser desarrollado gradualmente, partiendo de elementos combinables con el laboratorio de grabación y disponiendo de algunos elementos específicos para ser utilizados por los compositores-investigadores que aborden este campo.

Se estima que con los proyectos indicados, el rendimiento de las actividades musicales a cargo de esta Facultad tendría un poderoso avance que redundaría no sólo en beneficio de la actividad universitaria misma, sino que de la cultura general de ambos países.

Este proyecto de tan amplias perspectivas futuras fue abordado a través de un contacto humano cordial, sencillo y grato que dejará un imborrable recuerdo entre los profesores chilenos que tuvieron la oportunidad de alternar con sus colegas californianos, en la seguridad que este trato se reanudaré en forma efectiva y permanente.

OCHENTA AÑOS EN LA VIDA DE UN ARTISTA SABIO Y HUMANO

por

Darwin Vargas Wallis

En más de una ocasión hemos citado, a título de ejemplo, el nombre de un maestro del que hemos dicho no ha escrito una sola nota sin que haya sido impelido a hacerlo, como imperativo del espíritu. Hemos agregado que este músico, sin estridencias ni ansias de liderato y sin pretender ser un revolucionario innovador, ha realizado a través de su vida, con sencillez y modestia, una obra auténtica, válida y trascendente que le ha asegurado una eminente ubicación entre lo mejor que en materia de creación musical ha producido nuestro país. Este artista, Alfonso Leng, ha cumplido, el 11 de febrero pasado, ochenta años de edad.

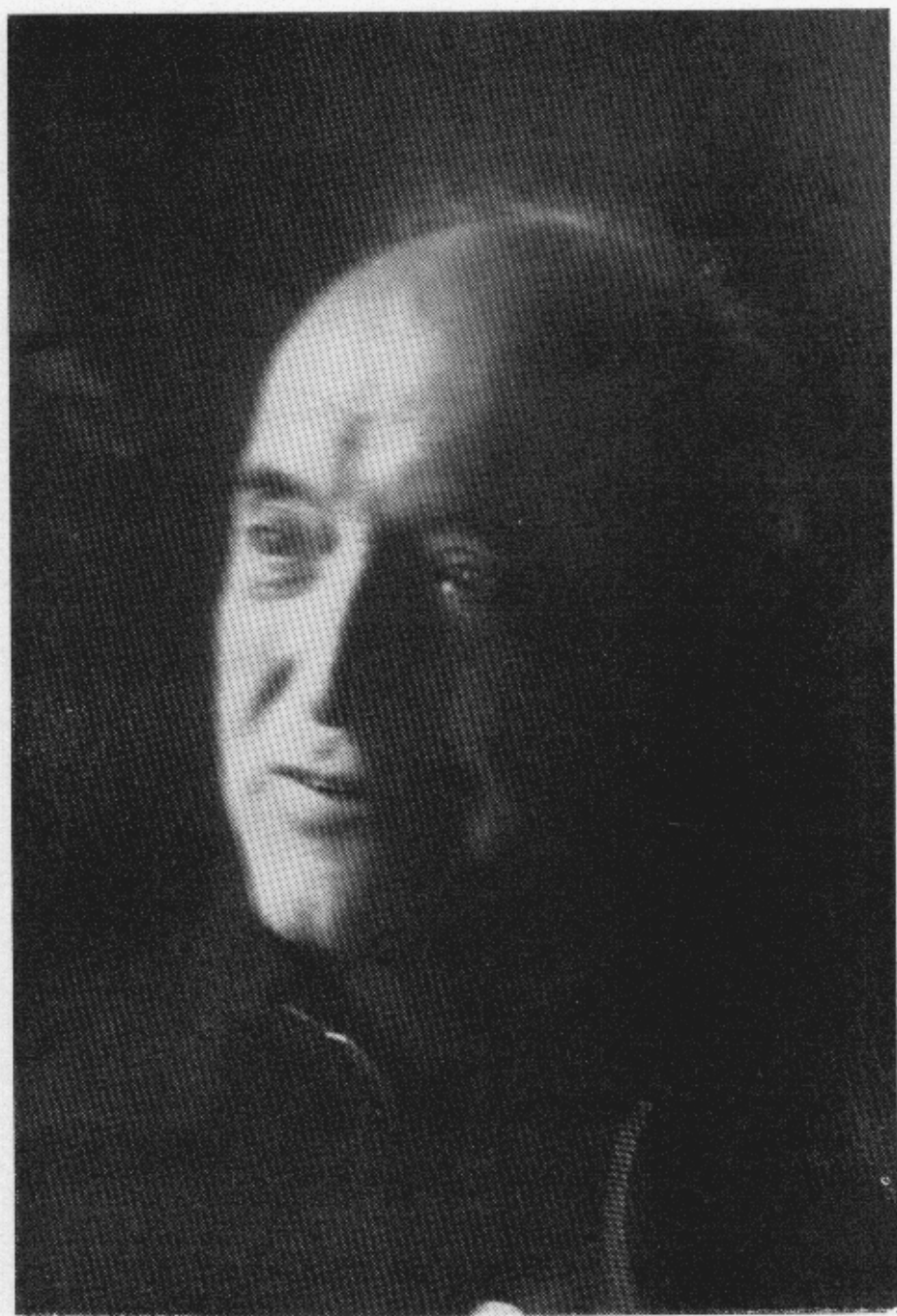
En tan importante fecha de la historia de la música chilena, hemos querido recordar algunas facetas de la vida de este extraordinario y sapiente maestro, no a título de homenaje, ya que los conceptos y palabras que empleáramos para tal objeto, no serían sino una mínima expresión de los que él merece y además porque sabemos que entre las muchas virtudes que orlan su personalidad, una de las principales y unánimemente reconocida, es su modestia. Lo hacemos, sin embargo, convencidos que en todo momento es útil a la colectividad el conocimiento más cercano de las altas cumbres del pensamiento, el corazón y la cultura humana. Y creemos que esto tiene hoy especial vigencia, toda vez que vivimos una época en que las jóvenes generaciones dan evidentes muestras de desorientación y falta de positivos alicientes en su conducta.



Previamente, diremos que a don Alfonso Leng es posible considerarlo en tres aspectos bien definidos que son: el científico, el artístico y el humano; y ante él nos encontramos con el caso poco frecuente de que en las tres expresiones ha destacado nítidamente y al referirnos a cualquiera de ellas podemos, con justicia, llamarle maestro.

Antes de entrar a la Escuela Dental, había obtenido ya su título de Contador en el Instituto Superior de Comercio, en 1904. En su camino hacia la Odontología, tuvo decisiva importancia el ingreso al estudio de esa disciplina de su amigo y compañero de experiencias musicales, Alberto García Guerrero, quien luego consagró su vida al Arte, llegando a destacarse como excelente músico y pianista, distinguiéndose más tarde por su amplia y efectiva labor pedagógica-instrumental realizada en Canadá. Leng, en cambio, recibió su título de Cirujano-Dentista el año 1910.

El vasto trabajo en el campo de su profesión le ha valido el reconocimiento universal; muchos honores, títulos y distinciones ha recibido de instituciones y organismos científicos de todo el mundo, como igualmente en congresos internacionales. La singularidad de su quehacer investigador ha sido destaca-



Alfonso Leng

da en las más importantes publicaciones de la especialidad, lo mismo que sus estudios.

En la docencia su trabajo no ha sido menor, contándose entre sus realizaciones la fundación de las cátedras de Parodontia (1924), la de Química Fisiológica (1928) y la de Física Aplicada (1961) en la Escuela Dental. Creada la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile, en 1945, fue nombrado primer decano y más tarde, 1955, director del Departamento de Investigaciones Parodontológicas de este plantel universitario. Fue, además, primer director del Curso de Graduados.

La fecunda labor en la Ciencia, realizada por el Dr. Leng, esbozada aquí en forma tan sumaria, ya que mucho más podría agregarse al respecto, justificaría con creces una vida dedicada al servicio de la Humanidad; sin embargo, también es notable y valioso en alto grado su trabajo de artista distinguido.



Su formación musical nos revela la condición de elegido, ya que fue su poderosa intuición la que le condujo al conocimiento y dominio de la técnica de su arte. Cortos meses de estudio en el Conservatorio Nacional, con el maestro Enrique Soro, no alteran en absoluto esta característica suya de autoformación.

Si consideramos las condiciones músico-ambientales que debieron rodear los años juveniles del maestro, tendremos que convenir que en la plasmación de su lenguaje, mantuvo una independencia con el medio, oteando más bien en los rumbos que su herencia germano-irlandesa le indicaba; y así, siempre encontramos en sus obras un equilibrio entre los diversos elementos sustanciales de la música; nunca la primacía de unos en desmedro de otros y en todo momento la técnica está al servicio de la expresión, dentro de una maravillosa sintaxis que nos permite percibir con claridad las imágenes sonoras. Esta cualidad hace que su música, pletórica de emociones y profundidad, llegue a todos los que la escuchan ya que penetra, invade y mueve los superiores estrados de la sensibilidad del hombre, el que se encuentra reflejado en ella, como ante un cristal, en las distintas dimensiones de sus angustias, tristezas y espéjicas alegrías; se siente en la desnudez de su inmensa soledad. Diríamos que cada una de sus partituras semeja una radiografía del alma humana.

De la obra musical de Leng, atendiendo a los vehículos conductores, citaremos en primer lugar "Doloras", que en la edición Ricordi Americana, Buenos Aires, son cuatro poemas para piano, grávidos de sugerencias y anhelos. Fue parte de esta obra lo primero que de este autor escuchamos y nunca hemos olvidado la extraordinaria impresión que produjo en nuestra mente infantil de entonces.

Se ha dicho erróneamente en algunas ocasiones que fuente de inspiración de las "Doloras" habrían sido páginas de la producción literaria de Pedro Prado, equívoco que puede tener su origen en el hecho de que a través de la Historia, muchas grandes obras del arte musical fueron inspiradas por obras de la Literatura. Pero, en el presente caso, el procedimiento se dio a la inversa, pues fue la poesía bullente en estos trozos la que el vate captó en su audición y le movió a escribir las bellas acotaciones líricas que acompañan las parti-

turas. El músico y el bardo, hermanos decimales, es decir, integrantes del "Grupo de los Diez", no sólo en esta oportunidad unirían su arte en una misma obra, como veremos más adelante.

Siempre en el campo de la música para piano, seguimos con "Fantasía quasi Sonata", escrita el año 1909, con un primer movimiento compuesto en estricta manera de sonata y luego un rondó; "Lied", en mi bemol menor, de 1911; "Estudios", el Nº 1 en 1915 y 1918 el segundo; "Oración"; "Diez Preludios", de los cuales el más antiguo es el Nº 3, que data de 1919; una breve "Sonata", cuyos dos primeros movimientos fueron escritos en 1927, a los que el autor, en reciente determinación, agregó el Estudio Nº 1, no ejecutado hasta la fecha y que si bien no guarda relación estructural con un tercer movimiento de sonata académica, salva con su velocidad —"agitato"—, la redondez convencional de la forma; "Poema" (1928-1932); "Otoñales", compuestos en 1932; "Presto Dramático", de 1933, cuyo brillo fascina a los intérpretes, lo que en más de una ocasión pone en serio peligro la construcción de la pieza; "Sonata-1950". Habría que agregar el "Album per Pianoforte", Op. 6, Nº 1, cuyo índice incluye un trozo —"Humoresque"—, único en su género escrito por el autor, restándonos solamente diversas piezas sueltas, vale decir, preludios, canciones sin palabras, poemas, etc.

Debemos hacer notar que dentro de la producción pianística chilena, es Leng uno de los autores más ejecutados en Chile y en el extranjero.

Su música para voz y piano comprende catorce "lieder" sobre textos alemanes, franceses y castellanos, algunos de cuyos títulos son: "Brouillard", cantado en primera audición en 1911, en el Teatro Septiembre; "Cima", cuya letra pertenece a Gabriela Mistral; "Alma mía", con texto de Manuel Magallanes Moure, etc.

En su producción para conjuntos instrumentales, está la "Romanza" para violín y piano que data de 1900 y un "Poema" para la misma combinación timbrística, escrito alrededor del año 1915; "Quinteto de Cuerdas" (Andante) de 1905, dado a conocer hace algunos años por el "Conjunto del Conservatorio El Golf" y en cuyo original hay una nota que dice: "Primer ensayo de composición de música de cámara". Este quinteto, instrumentado más tarde, dio origen al Preludio Nº 1 para orquesta. Finalmente, está también en este grupo "Traurigkeit", para cuarteto con piano, estrenado en 1922.

Entre las partituras para orquesta mencionaremos dos "Preludios", el segundo de los cuales, compuesto en 1906, fue ejecutado por vez primera en Chile el año 1911, en el Teatro Santiago, dirigido por Michel Penha. Hacemos notar que alrededor del año 1920, este preludio fue dirigido por el autor, en un concierto realizado en homenaje al ilustre hombre público don Arturo Alessandri Palma, ocasión en que también el maestro Soro condujo la orquesta en una obra de su producción, haciendo otro tanto don Pedro Humberto Allende con una de sus partituras. Continuando, está la versión orquestal de las cinco Doloras, instrumentadas en 1920, siendo estrenadas ese mismo año la primera, tercera y cuarta por Maurice Dumesnil, en el Teatro Unión Central, hoy desaparecido, en un programa en que figuraban también en primera audición en Chile, "Muerte y Transfiguración" de Richard Strauss y la "Sinfonía en Re" de César Franck. La segunda Dolora la estrenó la Orquesta Sinfónica de Chile con la dirección de Jorge Peña, en 1963, y la quinta la dio a conocer el maestro Víctor Tevah. De esta última, inspirada en la "Primavera Eterna", de Augusto Rodin y en la que el músico transmite, en

gran logro de realización, toda la ansiedad que emana de la obra del artista francés, no se publicó su versión original de piano. Viene, luego, "Canto de Invierno", cuya primera audición data del año 1932, bajo la dirección de Armando Carvajal y por la cual, diremos a título de ilustración, recibió el autor, años más tarde, un sentido reconocimiento del Presidente de los EE. UU. de Norteamérica, Sr. Harry Truman, cuando éste le escuchó en un concierto de Hans Kindler; la "Fantasía" para piano y orquesta que fue estrenada el 28 de agosto de 1936, en el Teatro Municipal de Santiago, en la conducción de Armando Carvajal y con la solista Herminia Raccagni.

A propósito de la "Fantasía" nos viene al recuerdo aquel concierto realizado en Londres, el año de guerra 1942, escuchado aquí en transmisión directa de la B.B.C., en cuyo programa se incluyó esta partitura de Leng, con Robinson en el podium y Tom Brombley, solista. Eran días en que la capital inglesa sufría heroicamente los demoleedores bombardeos aéreos y el concierto se desarrollaba en un local subterráneo. Al término, el pianista saludó al autor a través de las ondas, manifestándole su entusiasmo por la obra recién ejecutada, solicitándole también le enviara sus obras de piano. Tiempo después, la B.B.C. hizo llegar al maestro un disco con la grabación de "Cuatro Preludios", interpretados por Brombley.

Réstanos citar en este grupo el poema sinfónico "La Muerte de Alsino", escrito entre noviembre de 1920 y febrero de 1921.

Consideramos esta última una de las obras capitales de la música sinfónica nacional y sabiendo de su estreno —éxito sin precedentes—, el 20 de mayo de 1922, nuestro interés nos ha llevado a hurgar en la prensa de la época, en busca de testimonios; y así, leemos en "El Mercurio" del día siguiente, un artículo firmado por Bizarre que comienza: "Pocas veces nuestro Teatro Municipal se había visto más concurrido que ayer tarde, con ocasión del concierto en que se estrenaba la obra de Alfonso Leng "La Muerte de Alsino". Más adelante dice: "El triunfo previsto fue claro y total. Pocas veces habíamos tenido ocasión de presenciar una comunión más íntima de sentimientos y emociones que la que esa gran conglomeración de personas experimentó. Diríase que durante el desarrollo del poema, todo ese mundo que iba en busca de una sensación artística y de belleza, formó un núcleo, un acumulador de sentires. El público, los músicos ejecutantes bajo la influencia de la música de Leng, unieron sus corazones, afinaron sus voluntades, para seguir juntamente toda la belleza de las melodías. Leng ha hecho una obra definitiva que alcanzará el éxito donde se la escuche". En otro artículo que firma C. Silva Cruz, luego de consideraciones sobre el personaje protagónico del poema, a quien compara con Pier Gynt, Fausto y Parsifal, y analizar el profundo contenido de su actitud frente al dolor y a su malhadada fortuna, exclama: "Con qué viva emoción, en verdad, sentimos, en el Alsino de Leng, a nuestro viejo conocido el Alsino de Prado, solo, abandonado, en el día del dolor. . . !" y termina: "Ansia infinita, inmensa aspiración en cada nota, en cada tema, en cada pasaje; tal es la psicología que se desprende del poema sinfónico de Leng, como el sutil aroma a hierba se desprende de la tierra humedecida por el relente de las noches. Obra eminentemente poética, obra aristocráticamente distinguida, intelectual y emocional, a la vez, de factura exquisita y de deliciosa coloración orquestal, marcará una época en el arte chileno —digo mal—, en el arte americano. Con ella nuestra música entra en el período de la completa madurez".

En la edición de ese mismo día, 21 de mayo de 1922, en "El Diario Ilustrado", Lohengrin firma un desarrollado comentario en el que hace un paralelo entre la obra literaria y su realización musical; dice en una parte, al final: "El triunfo de Leng, triunfo que Santiago entero confirmó con aplausos y aclamaciones, como habíamos visto pocas veces, nos llena de satisfacción. El importa una corona de laurel para nuestro arte nacional y un placer muy grato para sus amigos, que admiran su modestia y rinden culto a su gran talento". Deja también constancia de un regalo de sus amigos que recibió el maestro en esta oportunidad, consistente en una corona de bronce colocada en un hermoso marco, con una dedicatoria grabada en una placa de oro.

En un "Zig-Zag" de esos días, Loredan, en el sector postrero del artículo "Una velada con Alfonso Leng", nos transcribe la palabra del músico, al referirse a esta obra: "...Alsino es el poema de Prado, en cuya prosa límpida, aromada del perfume bíblico que tiene toda su obra, encontró la sugerencia de un intenso, inquieto y torturado asunto musical. Me cautivó la belleza del símbolo y me embebí en la esencia de su texto literario, traduje su angustia, su desolación, su desesperado volar en sed de altura a la voz orquestal. Icaro, Alsino y el artista son una misma trinidad dolorosa. El alma herida y sangrante por la hostilidad de la vida terrena, ansía sublimes liberaciones, sueña con el alto poder de las alas. En el poema de Prado, de los hombros humanos florecen alas liberatrices, y el vuelo de Alsino, loco y espléndido hacia el ideal, está comentado en mi poema orquestal, hasta que roto su pobre corazón humano, abrazado a sus alas, como una estrella filante, se funde en el espacio".



Existen de este músico obras que aún no han sido estrenadas, tal es el caso de "Salmo" para contralto, tenor, coro y orquesta, si bien una de sus partes —coro para cuatro voces mixtas— fue cantado por el Coro de la Escuela Moderna de Música, el año 1942, dirigido por Alfonso Letelier; las versiones orquestales de ocho "lieder", de los cuales el último, recientemente instrumentado por el autor, es "Lotus Blume". Recordemos que el único lied para voz y orquesta ejecutado hasta la fecha es "Lass meine Tränen fliessen", cantado en el Teatro Municipal de Santiago el año 1933, por Blanca Hauser y con la dirección de Armando Carvajal. También en el caso de obras sin primera audición todavía, se encuentran las partituras orquestales de "Poema" (28-32) y del primer "Otoñal".

En el género dramático, el maestro escribió en 1903 una ópera, "María", cuyo argumento está basado en la homónima novela de Jorge Isaacs. Inacabada en su instrumentación, esta partitura revela ya —¡sesenta y un años atrás!—, las cualidades peculiares de este compositor y que el maestro Pedro Humberto Allende las condensaba llamándolas "distinción quintaesenciada". Deducimos que es el exigente sentido autocrítico del compositor lo que ha mantenido inconcluso este poema lírico; sin embargo, recordamos, a propósito, el autorizado juicio que sobre él escribió en una ocasión el autor de las "Tonadas": "Nadie oirá en las composiciones de este artista (Leng), una idea pueril ni una sucesión armónica, producto de los recetarios de los malos textos de armonía".

Agreguemos que también ha escrito sobre música en algunas ocasiones y

cuando se lee la plasmación de su pensamiento sobre la materia, maravilla su equilibrio y sentido común.



Loredan, en su artículo citado, se preguntaba "¿Qué tenía su aspecto que me indujo a pensar en un hombre de laboratorio, en un solitario, en un asceta?". Muchas son las personas que al conocer al maestro Leng se formulan similar interrogante, pues este eminente hombre, polifacético en su generoso aporte a la colectividad, transparente en su aspecto exterior su bondad, sus virtudes y su intelecto, culto en muy alto grado. Su conversar es tranquilo, su temática ordenada y la sencillez le acompaña siempre, lo que le permite hacerse entender por todos, pues su expresión de las ideas es también clara y objetiva. Sus análisis y juicios llevan en todo momento el aval de la serenidad. Bondadoso con sus semejantes, jamás se le escucha palabras duras para alguien; por el contrario, siempre está presto a atenuar con indulgencia las debilidades de los demás. Sin resentimiento, con un corazón abierto para todos y provisto de la Buena Voluntad solicitada en el Mensaje, los ochenta años de este hombre extraordinario le encuentran caminando por la misma ruta, poco hollada, del alsaciano de Lambarené.

No tendremos en Chile monumentos que cual Torre de Alejandro Eiffel proyecten sus simbólicos metales en altura, pero tenemos, gracias a Dios, a Alfonso Leng.

Talagante, junio de 1964.

LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA

por

Pablo Hernández Balaguer

Siglo xvi.

Los más antiguos testimonios sobre la presencia de la música en Cuba proceden todos ellos de la catedral de Santiago. Y aunque no todos han podido ser documentalmente demostrados, como son algunas noticias del siglo xvi, hemos de aceptarlas hasta tanto se realice la investigación a fondo que permita distinguir lo cierto de la leyenda.

Es a mediados del siglo xvi, cuando la pequeña población de colonizadores se asienta definitivamente, que aparecen los primeros testimonios de una incipiente actividad musical en la catedral de Santiago de Cuba. La más antigua referencia se encuentra asociada a la persona de Miguel Velázquez, cubano, mestizo de español e india, que había estudiado la carrera eclesiástica en España, y tañía el órgano en la catedral de Santiago, en fecha tan temprana como el 1544, apenas 17 años después de acabada la fábrica de la catedral primada de la Isla. Era, pues, el primer organista y el primer Maestro de Capilla, ya que tenía bajo su dirección a dos mozos de coro que le auxiliaban en las funciones litúrgicas; sin embargo, es preciso no confundirse, puesto que la primera Capilla de Música verdadera que conoció la catedral de Santiago no se fundaría sino hasta la segunda mitad del siglo xvii, 138 años más tarde.

De la segunda mitad del siglo sabemos también muy poco, casi nada, sólo noticias que nos cuentan del uso del violón y la bandola en la música que se hacía en la catedral. Sin saber hasta qué punto son ciertas éstas y las anteriores noticias, las aceptamos como buenas mientras tanto no se haga la investigación que permita sancionar o rechazar tales informes. No obstante, señalamos ya que tenemos grandes dudas sobre la veracidad de este último dato, pues, por esa época (hacia 1580), el estilo a capella estaba en su apogeo en toda Europa, siendo generalmente excluidos los instrumentos en la música litúrgica; y solamente había una excepción que era el órgano, instrumento éste que tenía larga tradición en la iglesia y se le permitía para preluviar y doblar las voces, por lo que no nos explicamos qué funciones desempeñarían el violón y la bandola en el canto llano o en la polifonía a capella, si es que esta última había llegado ya a Cuba.

Siglo xvii.

En lo que respecta a la Capilla de Música propiamente dicha, dos fechas pueden servirnos de alfa y omega para situar los límites de su historia: 10 de febrero de 1682, fecha de su fundación; y 21 de enero de 1899, data estampada en un documento dirigido al cabildo eclesiástico por el Maestro de Capilla; y que es, a la vez, el último testimonio oficial de su existencia. No pretendemos abarcar en este estudio toda la historia de la Capilla de Música

NOTA: Los corchetes indican lo que incluye el texto original. Los paréntesis, en cambio, lo puesto por el autor.

de la catedral de Santiago de Cuba, sino tan sólo el espacio de tiempo que va desde su fundación a fines del siglo XVII, hasta la muerte de Esteban Salas, ocurrida al comenzar el siglo XIX. Resta, pues, todo un siglo de vida colonial.

La Capilla de Música de la catedral de Santiago fue creada originalmente por Auto del obispo Juan García de Palacios, el 10 de febrero del año de 1682; comenzando sus funciones a partir del primero de marzo de ese mismo año. Es la primera tentativa oficial en suelo cubano para organizar y retribuir la música, por lo que su importancia es capital para nuestra historia. Formaliza un hecho anterior que sólo de modo anónimo pareció existir, y alarga, esperanzadoramente, la minúscula y peregrina vida musical de Cuba a fines del siglo XVII.

“En la Ciudad de Santiago de Cuba en dies dias del més de Febrero de mil seiscientos ochenta y dos años; el Yltmo. D. D. Juan García de Palacios obispo de ésta Ysla de Santiago de Cuba, del Consejo de Su Magestad mi Señor: Haviendo visto la respuesta de los Señores Deán, y Cabildo foxa antecedente, en razón de que se le encargue a Domingo de Flores, Vecino de ésta Ciudad la música en canto de órgano de la Santa Yglecia Cathedral de ella. . . y en conformidad de su parecer encargaba y encargó el gobierno de la Capilla que se ha de formar al dicho Domingo de Flores como persona, que tiene Ciencia en la Música de Canto de Hórgano según, que han informado a Su Sria. Yltma. para que como Maestro gobierne la dicha Capilla y solicite Clérigos, y Niños, u otras personas, que canten en ella, y los enseñe el canto de Hórgano, para que con más desencia, y autoridad se celebren los Divinos Oficios. . . que se espera del dicho Domingo de Flores, y por su trabajo personal, y de las demás personas de que se compuciere dicha música, les señalaba y señaló setenta, y cinco pesos en cada un año. Los cinquenta, que ha de pagar el Mayordomo de dicha Santa Yglecia de cualquier renta, y emolumentos de ella, y los veinte y cinco restante, que Su Sria. Yltma. por los dias de su vida a de dar, y pagar de sus rentas. . . que ha de empesar a correr desde primero de Marzo de éste año. . . La qual ha de distribuir por su mano el dicha Maestro a los Músicos. . . y rogó al Sr. canónigo D. D. Juan de Cisneros no dé licencia a sus esclavos Ministriles de dicha Capilla para que vayan a fiestas, ni entierros con sus instrumentos menos que siendo incorporados con la dicha Capilla. . . y en ésta conformidad se le despache título en forma de tal Maestro de Capilla al dicho Domingo de Flores, y por éste Auto así lo proveyó, mandó, y firmó, y también lo firmó el dicho Domingo de Flores. . . Juan Obispo de Santiago de Cuba. . . Domingo de Flores. . . ante mí Miguel Sánchez. . . Secretario”¹.

Juan García de Palacios fue consagrado obispo de Cuba el año de 1679; arribando a La Habana ese mismo año. Las bulas papales habíanle sido despachadas el 29 de marzo del anterior de 1678; llegando a la sede de su obispado, Santiago de Cuba, en marzo de 1681. Meses antes había convocado y efectuado en la capital un sínodo diocesano². Al siguiente año de 1682, fundó en su catedral la primera Capilla de Música que ésta conoció; y este hecho es suficiente para considerarle entre los obispos más alertas y preocupados de la Isla.

Testimonio fidedigno de tal erección lo tenemos, igualmente, en una carta que enviara al rey otro obispo de Cuba, Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, fechada el 9 de diciembre de 1755.

"...Por lo que mira a la Capilla de Música, debo poner presente a V. M. que aunque en el año de 82, del siglo pasado se erigió por el Rvdo. obispo Dor. Dn. Juan García de Palacios, vino a extinguirse con el tiempo, a causa de que sus fondos se reducían únicamente a 50 pesos. Y así una vez que faltó el Maestro cuyo cristiano proceder la mantenía no se cuidó más de su continuación..."³.

La importancia de ambos testimonios es evidente, en especial el primero que fue contemporáneo del hecho, aunque nos ha llegado en copia compulsada a fines del siglo XVIII. Por las noticias que nos suministra podemos inferir que la música que sonaba en la Catedral por esa época era tanto a capella como con acompañamiento de bajo continuo. Su acción se extendía, además, a las ermitas y conventos de la ciudad y, aun, a fiestas religiosas por cuenta del cabildo o de particulares. Constituida por cantores —niños y clérigos—, que hacían las veces de tiples, altos y tenores; se complementaría con ministriles cuya procedencia social no podía ser más humilde y marginal. Los esclavos del canónigo Cisneros que servían las plazas de instrumentos habrían de tener, desde luego, una consideración y trato lejanamente comparables a los de sus hermanos de raza, doblados sobre sembradíos o clavados como sombras en las minas, gastando efímeramente sus precarias vidas en menesteres que brutalmente contrastaban con la de músicos al servicio de la Iglesia.

Los instrumentos que se escucharían en la Capilla habrían de ser, a más del órgano, los bajones, cuya existencia en la catedral de Santiago se remonta a la primera mitad del siglo XVII. Es muy posible que también se empleasen el arpa, el violón, la chirimía, la corneta y otros; pero de ello no tenemos constancia alguna. Sólo lo que contemporáneamente se usaba en los virreinos de Nueva España, Perú y otros territorios coloniales, nos inclina a admitir, que tales instrumentos se escucharían también en las procesiones y catedral de Santiago de Cuba.

El Maestro lo fue Domingo de Flores, y el organista —según Laureano Fuentes—, un tal Maese Olivares⁴; uno de los tenores, según el mismo autor, habría sido Lucas Pérez Alafz⁵, burgalés, al que sucedió en el cargo su hijo Lucas Pérez Rodríguez⁶. Sobre esta Capilla hace Bacardí una rápida cita en la biografía de Juan García de Palacios, que aparece en la relación de obispos y arzobispos que abre el tomo I de sus Crónicas de Santiago.

En lo que atañe al estipendio de los miembros de la Capilla de Música se reducía éste a 75 pesos al año; 50 de ellos proporcionados por la fábrica y 25 donados por el obispo, de sus rentas. Claro que era muy poco para que la Capilla durara, pero si considerásemos las pocas posibilidades económicas de la Isla en aquel tiempo y la reducida actividad de la misma, dada la manifiesta modestia de la sede, tendríamos un cuadro real que nos permitiría comprender, a la vez que el imperativo de su existencia, el porqué de su paulatina desaparición hasta el grado de estimarse la restablecida en la segunda mitad del siguiente siglo, como la verdadera Capilla de Música puesta al servicio de la Catedral.

Las festividades y ceremonias de precepto a fines del siglo xvii, en que habría de participar la Capilla de Música, no eran muchas ni continuas; podríamos reducirlas a las siguientes: misas en la catedral y otras iglesias de la ciudad (conventos de San Francisco, Belén; ermitas de Santa Ana, Santa Lucía); algunas horas del oficio, como vísperas y maitines; algunas procesiones como la del Corpus y otras rogativas; conmemoraciones como las del patrón de la ciudad, Santiago y advocaciones de otras iglesias y conventos; sumemos a lo anterior entierros y algunas fiestas religiosas señaladas por el cabildo, o autorizadas por éste para beneficio de particulares que habrían de pagar a los músicos de su peculio, constituyendo una fuente paralela de ingresos y distribuida entre los músicos participantes, según el régimen obvenacional. Todo ello era poco en verdad, si tenemos en cuenta que tales actividades se diluían en el decursar del año.

“... y se ha de obligar el suso dicho (el Maestro) por si, y por toda la Capilla a asistir a la dicha Santa Yglecia (catedral), y cantar las Vísperas, y Missas los días más solemnes como son los de primera Clase, Domingo de Ramos, y Jueves Sancto, Viernes y Sávido Sancto, y el día Veinte y nueve de Noviembre, en la Fiesta del Santísimo Sacramento, que se hace por mandado de su Magestad y el día doce de Diciembre, la Fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe fundada por su Señoría Yltma. con declaración, que las demás fiestas, que se celebran en dicha Santa Yglecia assi de Cofradías, como de fiestas particulares que hacen algunos devotos en las quales no hán de tener obligación de asistir por razón de la dicha renta, si no es que se concierten con el dicho Maestro en la cantidad de pesos, que le pareciere según el trabajo de ellas, y lo mismo se entienda en las fiestas que hicieren en los entierros, y anniversarios de los difuntos en los quales no sean obligados a asistir sino se lo pagan, y dichos Músicos, y Ministriles no han de poder asistir a las dichas fiestas, ni entierros, sin orden del dicho Maestro con quien se hán de concertar los derechos que seles ha de dar, y no con los Músicos, ni con algunos de ellos. . .”⁷.

La mísera renta asignada al mantenimiento de la Capilla de Música (75 pesos al año solamente) y las pocas obvenciones; unido al desconcierto de la mayoría de sus componentes por lo improvisado de su formación, hizo que ésta se fuese extinguiendo a raíz de la ausencia de Domingo de Flores, cuyo diligente afán y cristiano proceder la mantenían, según palabras del obispo Morell.

En cuanto a los instrumentos podemos decir que la aparición del órgano⁸ y el bajón, atestiguado por prueba documental, se remonta a la primera mitad del siglo. Y es Morell de Santa Cruz, en su obra “Historia de la Isla y Catedral de Cuba”, quien nos extiende las noticias.

“Año de 1630. . ., ésta se redujo únicamente a nombrar a Juan de Mesa Borges por organista de esta San Iglesia; porque según espusieron había muchos años que en los oficios divinos se carecía de la solemnidad del órgano, o por no haber persona inteligente que lo tocase, o porque para celebrarlo festivo de la vacante, les pareció que hubiese música en ella. . .”⁹.

Y más adelante:

"Año de 1632... Otra tercera providencia se añadió, y fue el nombramiento de organista cuya plaza vacaba, por dejación de Juan de Mesa. Ocupó su lugar Juan de Zabaleta con el salario acostumbrado, que eran cien pesos, y la pensión de tocar el bajón. . ."10.

Por último, leemos:

"Año de 1647... y lo otro en haber nombrado por Organista a Fernando de Espinosa con mil y quinientos reales¹¹ de renta en cada un año en lugar de los ochocientos que tenía; hizose éste acrece no solo pára que con él cesase la deserción que con frecuencia se experimentaba en los que obtenían éste empleo, sino también porque a la obligación de tocar se le señaló la de componer el órgano y hacer las flautas necesarias dándole la iglesia los materiales. Contemplóse después que el salario era ecésivo, y se redujo a mil y doscientos reales que es el mismo que al presente goza. . ."12.

Como puede verse, el órgano aparece ya en 1630, y según se desprende del texto existía desde antes. La plaza de bajón¹³, lo mismo, pero aparece citada dos años después, en 1632; sin embargo, también se desprende del texto que la mencionada plaza existía desde antaño. Todo ello nos permite deducir que a más de las voces y el órgano en la Capilla de Música erigida por el obispo Juan García de Palacios, debió existir también el bajón; pues en las catedrales e iglesias de España y América junto al órgano, que era el instrumento armónico preferido para realizar los acordes del acompañamiento en la música basada en la técnica del bajo continuo, existió la plaza de bajón, instrumento éste encargado de reforzar la línea del bajo en la música de canto de órgano¹⁴, y de auxiliar en el coro a los salmistas cuando se trataba del canto llano; a más de participar en los entierros y en las procesiones.

El resto de la historia de esta primera Capilla, nacida tan precariamente, se diluye con el advenimiento del nuevo siglo, y hemos de esperar hasta los años de 1716 y 1721, para tener nuevamente constancia documental de la existencia de la plaza de organista y de las tentativas de renovar la Capilla extinguida.

Primera mitad del siglo XVIII. Tentativas para renovar la Capilla de Música

El siglo XVIII trae para Cuba optimistas perspectivas económicas desde sus comienzos, y en el transcurso del mismo se acrecentará la riqueza isleña con el consiguiente aumento de posibilidades de solventar materialmente la vida cultural y, desde luego, la música. Podríamos decir que el XVIII es, para Cuba, al menos en lo que a la música se refiere, el siglo de su primera madurez.

Los cincuenta primeros años de la centuria serán de más lentos estímulos para el arte musical; pero la segunda mitad, mucho más vigorosa económica y culturalmente, dará un impulso considerable a la Capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba. Esta vitalización se alcanza entrada la década del sesenta, y desde esa época, a pesar de los altibajos y vicisitudes de la

Capilla, no se apagará más su existencia hasta el fin de la Colonia en 1899¹⁵. Añadiremos, que no sólo permaneció activa la Capilla sino que con el transcurrir de los años, con más o menos fortuna, el personal de la misma aumentó con nuevas voces e instrumentos. Esto sería ya entrado el siglo XIX, pues los cambios ocurridos a finales del XVIII fueron efímeros.

Como testimonio del aumento de importancia del órgano en la catedral de Santiago de Cuba desde el primer cuarto del siglo XVIII y, con él, de la actividad musical, acudimos a Bacardí (quien a su vez se basa en la relación de obispos y gobernadores de Cuba, publicado en el tomo 69 de las Memorias de la Sociedad Patriótica, y escrita por el obispo Morell, cuando era deán de la catedral de Santiago).

"...En marzo del mismo año de 1716 se mandó tocar el órgano todos los días, lo que antes no se ejecutaba, sino en los festivos, o cuando se celebraba una fiesta particular..."¹⁶.

En cuanto a la tentativa de renovación de la Capilla de Música es Morell de Santa Cruz quien nuevamente nos da la información.

"...Con mi ingreso a la misma Iglesia fomenté algunos cantores, que sin más inteligencia que la propia habilidad suplían esta falta en las fiestas principales; pero con mi promoción han vuelto las cosas a su antiguo estado, quiero decir a las irrisiones que aún en los días más clásicos se tocan en aquella Catedral por ser tanto el desconcierto de voces de su coro, que en vez de mover a devoción provoca risa. Y si esto se experimenta en tales días, que será en los demás..."¹⁷.

Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), oriundo de la isla de Santo Domingo, fue ordenado sacerdote en la ciudad de La Habana por el obispo Fray Gerónimo Valdés, el 24 de abril de 1718. El día 2 de diciembre del año siguiente de 1719 fue elevado al cargo de Deán de la catedral de Cuba, por fallecimiento de su anterior poseedor Andrés de Olmos, trasladándose a Santiago de Cuba en febrero de 1721¹⁸. A esta época se refiere la carta cuando afirma que... "con mi ingreso a la misma Iglesia fomenté algunos cantores...", dando ciertamente la medida de la total inexistencia de Capilla de Música en los días de su arribo a la ciudad, y posesión del cargo de Deán.

Nada nos dice Morell de los instrumentos musicales que acompañarían a los cantores por él fomentados, pero creemos que eran los mismos de antaño: el órgano y el bajón.

Ahora bien, es evidente que la mencionada Capilla de Música no estaba a la altura de las necesidades de la catedral, pues algunos años más tarde el rey (según testimonio del propio Morell en la carta señalada), solicitaba del obispo Juan Lazo de la Vega y Cansino, le dijese el número de plazas que eran necesarias para la creación de la misma y congrua para sostenerla. Dice Morell, comenzando la memoria aludida:

"Excelentísimo Señor. Entre las Cédulas dirigidas a mi antecesor he encontrado una fecha(da) en San Idelfonso a 24 de Agosto del año de 37¹⁹. para que informase sobre el número de individuos que se necesitaban para la

Capilla de Música que propuso debía establecer en su Iglesia, y de la congrua con que habían de ser dotados para su manutención; como también (a)cerca de la perteneciente a cada uno de los Capellanes de ella. Y ha-
(vién) dome enterado de que nunca satisfizo su contenido, he dado provi-
dencia para evacuarlo. . ."²⁰.

Creemos que la iniciativa para la creación de la Capilla de Música a un nivel decoroso y suficiente estabilidad en la década del treinta del siglo XVIII, no salió del obispo Lazo de la Vega, sino del Deán de su catedral en aquel tiempo Morell de Santa Cruz. Nuestra suposición está fundada en los desvelos probados por Morell en este sentido, desde su ingreso en la catedral como Deán (1721), hasta la toma de posesión de la silla episcopal de la Isla de Cuba (1754). Desafortunadamente, tal anhelo no se hizo realidad.

Ahora bien, una prueba más de lo que decimos respecto a Morell, está en que no más se hizo cargo del obispado de Cuba (después de ceñir la mitra de Niracagua de 1750 a 1753) dio providencia para conseguir el establecimiento de la Capilla de Música que no había logrado fomentar su antecesor, Lazo de la Vega. Para ganar la confirmación real escribió al siguiente año, desde La Habana, la carta que hemos venido citando y de la cual tomaremos este último párrafo:

"...Consta del testimonio yncuso, que la de la Parroquial Mayor de esta ciudad se compone de un Maestro y catorce ministros; que la renta fixa que tiene se reduce a 400 pesos anuales; que estos se reparten entre ellos según el distintivo de sus Plazas, y que la misma proporción guardan en las obenciones que adquieren. Paréceme que la que pretende erigirse en la Catedral puede componerse del propio número de ministros y su renta estable de 500 pesos al año, partibles en la conformidad expresada, y que el mismo methodo se observe en la obencional. . ."²¹.

Como se ve, la Parroquial Mayor de La Habana, sin tener categoría de catedral (no lo sería hasta 1788), tenía privilegios de que aquélla carecía. Por ello, Morell se apoya en ese hecho para pedir para la catedral de Santiago una Capilla de Música que la dignificase. El rey no contestó al obispo de inmediato sino que, con la mayor reserva, solicitó datos sobre la situación a través del Gobernador de Santiago de Cuba, Lorenzo de Madariaga, en Real Orden fechada en Aranjuez a 7 de julio de 1757²².

El rey respondería años más tarde; pero antes de continuar este relato deseamos hacer mención a algunas noticias referentes a la Capilla de Música de la Parroquial Mayor de La Habana, a la que perteneció Esteban Salas (1725-1803), hasta su traslado a Santiago de Cuba en 1764.

La Capilla de Música de la Parroquial Mayor de La Habana

Desde 1736 y, aun antes, tenemos prueba de la existencia de esa Capilla, pues el espósito Vicente Pascual Valdés²³, que llegó a ser en el siglo XVIII uno de los maestros primarios más renombrados de La Habana, formaba parte de ella como tenor en 1736. Recordaremos que dos años antes, en 1734²⁴, Salas había ingresado como tiple en la referida Capilla contando sólo ocho años

de edad. Es muy posible que por esa época tuviese ya los catorce músicos y Maestro de que habla Morell en su carta.

En cuanto a otras fuentes, tenemos el libro de Arrate que nos indica lo que había en su tiempo en la Parroquial Mayor de La Habana, ya que fue testigo de excepción de esto que narra:

“...hay Capilla de Música con Maestro, instrumentos y cantores correspondientes que oficien con seria y acompasada armonía las vísperas, mañitines y misas en tales festividades...”²⁵.

La documentación de la Capilla de Música de la catedral de La Habana nos brinda preciosas noticias, pues en un informe del secretario del cabildo a este cuerpo, fechado en 1815, relata parte de la historia de la Capilla.

“Antes de erigirse en Catedral esta Yglesia, y que solo era Parroquial Mayor, había Capilla de Música para las funciones solemnes que se celebraban; pero no constituida, ni obligada precisamente su asistencia a solo dicha Parroquial, por que aunque era de su cargo las funciones de Tabla, estaba también a su arbitrio la concurrencia a otras Parroquias y Conventos en sus mayores festividades por lo que solo contribuía la renta del excusado de fábrica con una corta asignación”²⁶.

Del mismo modo en carta de Fray Manuel Lazo de la Vega, Maestro de Capilla, primero de la Parroquial Mayor desde 1779 hasta 1796, y luego, a partir de esta última fecha de la Capilla de Música de la catedral de La Habana, recién establecida; dice, refiriéndose a la Parroquial Mayor:

“Que hasta haora solo se ha compuesto la Capilla provicional que existía de un Maestro de Capilla, dos tiples, dos contraltos, dos tenores, dos bajos y un biolón...”²⁷.

Tal Capilla era la que conoció Lazo de la Vega, desde 1779 por lo menos, en que tomó a su cargo la dirección de ella. Pues ya hemos visto cómo en tiempos de Morell —carta al rey de 1755— y de Arrate, ésta tenía cuatro músicos más, alcanzando el número de catorce en vez de los nueve que cita Lazo de la Vega. Parece ser que la poca renta fija y obvnacional hacía que los músicos no permaneciesen largo tiempo en sus plazas sin abandonarlas.

Segunda mitad del siglo XVIII. Restablecimiento de la Capilla de Música

Tomando nuevamente el hilo de la respuesta final que hubo de dar el rey a la carta del obispo; diremos, que aunque éste no dió la confirmación real hasta 1764, el 28 de julio de 1761 quedó restablecida en la catedral de Santiago de Cuba, la Capilla de Música que tanto se había añorado. Poco antes del restablecimiento, en Real Orden de 5 de septiembre de 1760, el rey se dirigía al cabildo en el siguiente tenor:

“Venerable Deán y Cavildo de la Yglesia Cathedral de la Ciudad de Santiago de Cuba cumpliendo con lo que se ordenó al Gobernador de esa

Ciudad por Real Cédula de siete de julio de mil settecientos cinquenta y siete, sobre que informare lo que hallase por conveniente acerca de la nesidad que havia en esa citada Cathedral de *Capilla de Música*, y de lo propuesto por el obispo de esa Diosesy tocante a que para ese fin se suprimiesen las seis Plazas de monasillos por carecer la fábrica de fondos para costearla y poderse remediar su falta por los colegiales del Seminario, expuso en carta de quinze de septiembre de mil settecientos cinquenta y ocho, que aunque la nesidad de Música hera tan sierta como la nesidad de fondos en la fábrica para soportarla lo es también que la falta de monasillos no podrá suplirse por los colegiales por los motivos que expuso, añadiendo que unicamente comprehendía podría exigirse Capilla de Música en esa Cathedral si me sirviese de mandar que los Diesmos de las segundas casas de la ciudad de la Havana, sus Partidos y demás lugares de su jurisdicción, se elegiesen por el Mayordomo de la fábrica como se practicaba en el resto del obispado y hera conforme a la Erección de esa expresaba Santa Yglesia (y con ello) se podía lograr ponerles fondos suficientes no solo para una Capilla de Música, muy formal, sino también por lo demás que necesitare, pues solo en la Havana y sus partidos a proporción de los demás Diesmos pasarán los del escusado de veintte mil pesos a cuyo ramo con el noveno y medio estaba destinado en la Metropolitana de México entre otras cosas para paga de la música y a paresido rogaros y encargaros como lo executo, que con la mayor claridad y distinción me informéis puntualmente a quantto ascenderá el importe de los Diesmos de las Segundas Casas de la ciudad de la Havana, sus Partidos y demás lugares de su jurisdicción que propone el nominado Gobernador de esa Ciudad para fondo de la enumpciada Erepción...²⁸.

Hasta el momento los datos que tenemos sobre esa "segunda" Capilla creada en 1761 son muy pocos; pero creemos que tal como pretendía el obispo Morell, constaba de catorce músicos y Maestro, al igual que la de la Parroquial Mayor de La Habana.

"...en 28 del mismo mes y año de 1761. se restableció en aquella Cathedral el cuerpo de Capilla con el salario de quatro cientos pesos anuales, haviéndose aumentado hasta mil, en once de octubre del propio año..."²⁹.

No olvidemos que Morell pedía en su carta se estableciese la Capilla de Música en la catedral según lo estaba en La Habana, con catorce músicos y un Maestro, pero con 500 pesos al año en vez de los 400 que tenía asegurada la Parroquial Mayor. No obstante, se restableció con sólo 400 anuales; que fueron elevados a mil pesos en el mes de octubre; impuestos de la necesidad de conservar la dotación que amenazaba disolución por la cortedad de emolumentos, viéndose el cabildo obligado a crecer lo originalmente presupuestado. Según se desprende de documentos posteriores, al igual que en La Habana, el poco sueldo hacía que los músicos desertaran de sus obligaciones.

A la Real Cédula de 5 de septiembre de 1760 respondió el Cabildo en carta de 25 de junio de 1761, aceptando la sugerencia del Gobernador y ofrecimiento del rey; pues como se dijo, la Capilla de Música quedó restablecida el 28 de julio de ese año de 1761. La ratificación de lo expuesto en la Real Cédula de

1760, respecto a la disposición por parte de la catedral de los diezmos de las segundas casas según se practicaba en la Metropolitana de México, así como el número de plazas que en ésta contaba la Capilla de Música, no se hizo efectivo (en parte) sino a raíz de recibirse la Real Cédula de 10 de septiembre de 1764.

Retornando al tema de la Capilla establecida en 1761, diremos que el Maestro lo fue don Bernardo de Guzmán, según testimonio de Esteban Salas en carta dirigida al Provisor y Vicario General y fechada en 1764.

“...Y respecto ^(a que) en esta Ciudad es mui contingente, y quasi ninguna la obvencción; poniendo la mira a la subsistencia de una obra tan necesaria, y deseada por S. Sria. Yllma. hace presente a V. Sa. que sin embargo de que por lo respectivo al suplicante, jamás pensaría en alterar lo dispuesto por S. S. Illma. en el asumpto, quando vino con igual encargo Dn. Bernardo de Guzmán; como quiera que su ánimo solo se dirige a que sean effectivas las loables intenciones de S. Sria. Illma. y de V. Sa. bastamente explicadas, de que aya aquí³⁰ una permanente Capilla de Música...”³¹.

El organista lo era un pardo libre llamado José Nicolás de Villavicencio, quien desempeñó la plaza desde 1757³² hasta su fallecimiento, ocurrido en 1779.

Los nombres de los demás miembros de la Capilla los ignoramos por el momento, pero es muy posible que algunos de los músicos cuyos apellidos se citan posteriormente, formasen parte de la dotación dirigida por Bernardo de Guzmán.

Nombramiento y llegada de Esteban Salas a Santiago

Como había dificultades y Guzmán o renunció al cargo o fue promovido del mismo por no solucionar el problema de la estabilización de la Capilla —tal como se deduce de las palabras de Salas en su carta al Provisor y Vicario General, Toribio de la Vandera—, se pensó en otra persona capaz de llevar a vías de hecho su consolidación. Tal persona apareció en la figura de Esteban Salas, quien había estado estrechamente vinculado a la Capilla de Música de la Parroquial Mayor de La Habana desde el año 1734. Por esa fecha, comenzó sus estudios de música y actividades como tiple, llegando a aprender el canto llano, composición y varios instrumentos. Su manifiesta habilidad para la música, así como su capacidad organizativa y responsabilidad en la conducta le ganaron el ser escogido para cumplir la tarea de establecer con firmeza la Capilla de Música de la catedral.

Fue investido con el cargo de Maestro de Capilla de la catedral de Santiago, por el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, en virtud de título extendido por su Secretario de Cámara el 27 de octubre de 1763.

“...Por quanto la Capilla de Música establecida en nuestra dicha Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Santiago de Cuba, necesita para su Magisterio de un suxeto hávil, instruído, y zeloso, que se dedique con esmero al logro de su mayor perfección, por tanto y atendiendo a que en la persona de voz Dn. Estevan de Salas concurren las partes de ydoneydad, aplicación, y demás que para dicho ofizio se desean y que vien y fielmente hareis lo

que por Nos os fuere mandado y encomendado, por el thenor de las precentes os elegimos, constituimos, y nombramos por Maestro de la expresada Capilla, y os damos el poder y facultad que de derecho se requiere para que por el tiempo que fuese nuestra voluntad lo podáis usar, y exerser deviendo asistir con la Capilla de la Música en la referida Yglesia Cathedral los días, y festividades que fuesen de obligación y pudiendo haserlo quales quiera otros a que fueseis llamado assi en ella como en las demás Yglesias de la mencionada Ciudad. . . En testimonio de lo qual mandamos despachar las presentes firmadas de nuestra mano, Selladas con el sello de nuestras Armas, y Refrendadas de nuestro Infrascrito Pro-Secretario de Cámara y Gobierno. Dadas en nuestro Palasio de la Ciudad de la Havana en veinte y siete de octubre de mil settecientos sesenta y tres años = Pedro Agustín obispo de Cuba. . ."33.

Salas llegó a Santiago el 8 de febrero de 1764³⁴, algo más de tres meses después de haberle sido despachado el título de Maestro. Hizo su presentación en la reunión del Cabildo que tuvo lugar el día 6 de marzo³⁵ del propio año, mostrando el título que le acreditaba y siendo aceptado por los canónigos. El hecho de ser Toribio de la Vandra a más de Provisor y Vicario general, el Deán de la catedral, facilitó aún más el trámite reglamentario. Creemos que con este testimonio queda definitivamente demostrado que Salas no hizo ninguna oposición, y que todo lo relativo a ella no es más que una hermosa leyenda insostenible ya, como anteriormente, en otros trabajos, habíamos apuntado.

Como las dificultades con los músicos subsistían por la carestía de la vida (tanto en documentos de la Capilla de Música de la catedral de Santiago, como en la de La Habana, se hace hincapié de que era Cuba el país más caro de las Américas), y estos abandonaban sus puestos al menor motivo, Salas consideró que no era posible consolidar la Capilla sin sueldos mínimamente decorosos, por lo que presentó el 2 de noviembre de ese año de 1764 una larga carta al Cabildo eclesiástico donde exponía la necesidad de aumentar 450 pesos sobre los mil que estaban destinados a la manutención de la música en la catedral y, a la vez, relacionaba detalladamente cómo debía distribuirse ese aumento entre las plazas que formaban la dotación.

"Quenta del número de plazas que componen la Capilla de Música de esta Santa Yglesia Cathedral, y de los salarios que parece respectivamente les corresponden:

	Pesos
1) Maestro	370
2) alto ³⁶ 1ro.	120
3) alto 2do.	084
4) tenor 1ro.	120
5) tenor 2do.	084
6) tiple ³⁷ 1ro.	048
7) tiple 2do.	036
8) tiple 3ro.	036
9) harpista ³⁸	084

Stabat Mater dolorosa

A solo y a 3.

Composto p.^o

D.ⁿ Juan Fco. de Barrios.

Copia de puño y letra de Esteban Salas, de un Stabat Mater en Do menor, del compositor español del siglo xvii, Juan Fco. de Barrios.

10) violonista ³⁹	084
11) violinista 1ro.	084
12) violinista 2do.	048
13) bajonista	084
14) otro	084
15) organista	084

1450

40

Una vez oída la opinión favorable del Mayordomo de Fábrica Diego Alonso de Bentacourt, y la salvedad de éste de que hasta junio del siguiente año de 1765 no podría hacer efectivo dicho aumento por haber cobrado su antecesor en el cargo las rentas correspondientes hasta esa fecha, fue aprobado por el Deán y Cabildo el aumento de 450 pesos en la reunión que tuvo lugar el 25 de enero de 1765.

Tres meses después, el 26 de abril del propio año, se leyó en otra reunión la Real Cédula fechada en San Idelfonso a 10 de septiembre de 1764, en la que se ordenaba la erección de una formal Capilla de Música en la catedral de Santiago de Cuba.

“El Rey = Venerable Dean, y Cabildo de la Santa Yglesia Cathedral de Santiago de Cuba, en cumplimiento de lo que por mi Real Cédula de cinco de Septiembre de mil setecientos y sesenta, se os ordenó sobre que me informáseis con la mayor claridad, y distinción a quanto ascendía el importe de los Diezmos de las Segundas Casas de la Havana, Partidos y Lugares de su Jurisdicción, en que se emplea en virtud de que órdenes o disposiciones, y lo demás que con este motivo se os ofresiese, y pudiese conducir; para determinar lo conveniente a la erección de una Capilla de Música en esa Cathedral, acompañásteis con carta de veinte y cinco de Junio del año de mil setecientos sesenta y uno, dos Certificaciones, y un testimonio exponiendo con referencia a su contexto, que solo havéis persistido en lo pasado annualmente seiscientos y sinquenta pesos por la referida razón, mediante no haber podido conseguir que los diezmos de las expresadas Segundas Casas se hayan pregonado con separación, como se practica en el distrito de esa Ciudad, cuya cantidad se ha empleado en la fábrica de su Cathedral en virtud de Real dispocición con arreglo a lo que se observa en la Metropolitana de México: que con lo que produce el remate posteriormente executado de los diezmos de las mencionadas Segundas Casas de la Havana, y sus partidos, hay considerable fondo para una formal Capilla de Música, pero con más desahogo lo habría, y aun para ocurrir a otras cosas, si me dignase de mandar que el superavit de renta dezimal que queda a los Curas, y Sacristanes después de percivir aquellos, los sinquenta mil maravedís, y veinte y cinco mil estos, que por Ley deben gozar, se aplicase a la quarta Capitular, como corresponde en Justicia, y se previene en la citada disposición de la Metropolitana de Mexico para satisfacer con él, la mitad de los salarios del Maestro de Ceremonias, el de Capilla, Cantores, Ministriles, Capellanes de Coro, Acólitos, Sacristanes, Seises, Infantes, y el Mayordomo Administrador de las rentas de fábrica... y lo que en inteli-

gencia de todo, y de sus antecedentes expuso mi Fiscal, mediante a reconocer que el producto de las enunciadas Segundas Casas, es suficiente por si solo, para la paga íntegra de los Ministros que se necesitan para la mencionada Capilla, he tenido a bien el que se cree con las Plazas que se juzguen por presisas para ella con respecto, y proporción a las de que se compone la de la Santa Yglesia de Mexico, y que haciéndose su provición por vos, como corresponde, los salarios que se señalen a los Sujetos que las hayan de servir, se satisfagan del producto de las enunciadas Casas Diesmeras, y del Superavit de los quatro Novenos, según, y en la forma que se practica en la mencionada Yglesia de Mexico; y en su consecuencia ha parecido participaroslo [como lo executo] para que se practiquen las diligencias conducentes a su más puntual observancia; . . . y cumplimiento: y del presente se tomará razón por la Contaduría General del referido mi consejo. Fecha en San Idelfonso, a diez de septiembre de mil setecientos sesenta y quatro = . . ."41.

El rey quería, pues, se erigiese según las prerrogativas de la Metropolitana de México, acorde a lo sugerido por el Gobernador años antes, por lo que el Cabildo elevó la petición correspondiente al arzobispado mexicano solicitando relación de plazas y costeabilidad de las mismas, cumpliendo lo dispuesto por el rey. El día 8 de mayo⁴² ordenó el Cabildo se extendiese a Esteban Salas título de Maestro de la Capilla de Música que iba a crearse oficialmente (aunque de hecho ya existiese desde 1761, sin tener en cuenta, desde luego, la antigua desaparecida). Pero como pasaba el tiempo y la esperada respuesta de México no llegaba, demorando la redacción y entrega del título a Salas (y demás músicos de la dotación), el Cabildo decidió no esperar más y despacharlo según el expedido por el obispo Morell. El nuevo título (extendido el 12 de marzo de 1769), que no era sino la confirmación del anterior, fue copiado en parte del que recibió Salas de manos del Secretario de Cámara del obispado en noviembre de 1763.

"Nos Dean y Cabildo sede Vacante de la Santa Yglesia Cathedral de la Asunción de Nuestra Señora de esta ciudad de Santiago e Isla de Cuba = Porquanto por Real Cédula de Su Magestad fecha en San Ydelfonso a dies de septiembre del año pasado de mil settecientos sesenta, y quatro dirigida a Nos se previene entre otras cosas seponga en esta dicha Sta. Yglesia Capilla de Música con respecto, y proporción a la de la metropolitana de Mexico haciendose su Proviçión por este Cabildo como corresponde, y no haviéndose podido Despachar hasta el presente el título necesario al Maestro de Capilla, y demás individuos de ella [sin embargo de estar ya corriente dicha Capilla] por motibos que han ocurrido. Portttanto atendiendo a la havididad, sapiencia, y buenas partes de vos Dn Estevan de Salas, y que bien, y fielmente haréis lo que por Nos os fuere mandado, y encomendado. Por el thenor de las presentes os elegimos, constituimos, y nombramos por Maestro de la expresada Capilla de esta dicha nuestra Santa Yglesia Cathedral y os damos el poder, y facultad que de Derecho se requiere para que por el tiempo que fuere nuestra voluntad lo podáis usar, y exercer deuido asistir con la Capilla de la Música en la referida Nuestra Santa Yglesia Cathedral, los dias y festibidades que consttan del

apunte que se os tiene dado Juridicamente y en las demás Yglesias, y com-
benttos de esta misma ciudad a las funciones que fueréis llamado, y en el
interin que viene la razón de dicha metropolitana adonde se tiene ocurri-
do, y de los mil quatrocientos y sinquentta pesos que os tenemos señalados
anuales para el mejor régimen, y gobierno, y que los ministros de que se
compone dicha Capilla tengan su ingreso y asistencia con la maior pun-
tualidad os asignamos a voz dicho Dn Esteban por tal Maestro de dicha
Capilla, y por... componer libros, y papeles todos vien dispuestos trecien-
tos settenta pesos = Al alto primero ciento veinte, etc... Y que se os
entregue por imventario los libros, instrumentos y demás papeles corres-
pondientes a la expresada Capilla, poniéndose en ellas testimonio de este
título, y que fecho todo se pondrá en el Archivo de este Cabildo. Dado
en nuestra sala Capitular de Santiago de Cuba en doze de marzo de mil
settecientos sesenta y nueve años..."⁴⁸.

Una vez entregado el título de Maestro a Salas ordenó el Cabildo se dis-
pusiese un inventario de las obras e instrumentos de la Capilla, por lo que
tres días después, el 15 de marzo, se procedió a ello.

"En la ciudad de Santiago de Cuba en quince de marzo de mil settecientos
sesenta y nueve años Yo el presente secretario para en persona al Colegio
Seminario del S^o San Basilio en donde tiene su asistencia Dn Estevan de
Salas Clérigo de Abitos Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, y de man-
dato Verbal de su S. M. V. procedí al imventario de las obras pertene-
cientes a dicha Capilla con asistencia de dicho Dn Esteban en la forma
y manera siguiente =

Primeramente Diez Misas las quatro de violines, cinco de a dos coros sin
ellos, y una de a uno de 8^o tono.

Yttem Quatro quadernos en que se contiene la Música para todas las
Vísperas de todo el año =

Yttem Seis Salves de a dos coros y dos de a uno y sinco Letanías de a dos
coros =

Yttem Un Hymno *Te Deum Laudamos* con violines

Yttem Un *Totta pulchra* de a dos coros =

Yttem quatro quadernos que contienen Psalmos para los Maytines de
Navidad y Resurrección

Dos Misas del Hymno *Pange lingua* música para la Vendición del día
de la Purificación, para la del Domingo de Ramos, y Pasiones para éste
Día y para el Miércoles y Viernes Santo.

Lamentaciones para las Tinieblas del Miércoles y Jueves Santo duplicada
la segunda del Miércoles todas de violines.

Un Miserere de a un coro

Entre Versos sueltos, Mottes, Sequencias, y Villancicos quarenta piezas =

Un oficio de Defuntos llano que constta de Invitatorio, Lecciones del
Primer Nocturno y Missa, con Ultimo Responso =

Yttem otro oficio de Defuntos entero también con la primera Lección
triplicada, y asi esta, como la primera y tercera, y la Missa con vio-
lines =

Yttem un quaderno impreso donde se halla una missa de defuntos, con una 1ª Lección de dicho, de Bajón solo.

Instrumentos de la Capilla

Dos Bajones, y un obóe =

Con lo qual se cerró dicho Ymbentario, y quedó hecho de todas las partidas en el contenidas el expre^(sado) Dn Esteban de Salas y lo firmó conmigo siendo te^(stigos) Dn Miguel de Regueyferos Recttor de dicho Colegio, Dn M^(iguel Joseph de) Serrano⁴⁴ Presbyttero Mtro. de Grammatica de él y Man^(uel) González Presenttes =⁴⁵

Ante mi

Esteban de Salas
y Castro (rúbrica)

Dn Thomas Luis Xuárez
de Calderín Srio. (rúbrica)

Es éste el más antiguo inventario de música hecho en Cuba, del cual tengamos noticia.

Es muy interesante el que Esteban Salas, tal como dice el acta, tuviera su asistencia en el Seminario de San Basilio donde se guardaban las pertenencias de la Capilla de Música: papeles, libros e instrumentos. Y creemos que ello se debía a que además de ser, posiblemente, profesor de canto llano en aquella época (más tarde lo sería de Filosofía y Teología Morel) y por tanto, podía vivir en el Seminario por ese motivo; su casa, con seguridad, había sufrido daños con el terremoto de 1766, viéndose obligado a trasladarse a este último lugar con las pertenencias de la Capilla, que siempre guardaba el Maestro. Es posible también que no hubiera hallado vivienda y estuviera habitando las casas del Seminario hasta tanto encontrase una adecuada. Nos inclinamos a creer lo primero.

Otro hecho interesante queremos señalar y es que algunas de las obras escritas por Salas ya aparecen en el inventario de 1769; por ejemplo, las Lamentaciones para el Miércoles y Jueves Santo, así como un número no preciso de Villancicos, la mayoría de los cuales debió componer en La Habana, además de los que seguramente eran de otros autores y debió copiar para traer a Santiago. A esto súmese la posibilidad de que tanto Bernardo Guzmán, como Domingo de Flores, bien pudieron escribir música, especialmente, Villancicos.

Los colaboradores de Salas.

El 26 de enero de 1779⁴⁶, Villavicencio, organista de la Catedral ya había muerto, y un tal Juan Seguí, reparador del órgano de la misma, solicitaba ocupar la plaza vacante. No le fue otorgado al organero lo que pedía, sino que se le adjudicó el cargo a Diego Hierrezuelo Girón. Con este músico queremos comenzar la relación de los que formaron la dotación de la Capilla durante el magisterio de Salas, comprendido entre 1764 y 1803, año de su muerte.

Nacido en Santiago de Cuba el 11 de noviembre de 1752⁴⁷, Diego Hierrezuelo ingresó como tiple bajo al cuidado de Esteban Salas hacia 1760, cubriendo plaza hasta el cambio de la voz; al tiempo que aprendía canto llano

y canto de órgano. En 1779 fue nombrado organista por fallecimiento de Nicolás de Villavicencio, siendo ya clérigo de menores y, al siguiente año, obtuvo autorización del obispo para ordenarse presbítero asistido de su sueldo de organista como congrua sustentación.

En 1781 marcha a La Habana a ordenarse siendo reclamado a fines del año por el Cabildo. Su retorno a Santiago de Cuba debe haberse producido a principios de 1782, pues, ya en agosto, 27, de ese año se encontraba en Santiago ejerciendo su cargo de organista, según consta en acta del Cabildo.

"27 de agosto de 1782... El otro escrito era del Presbítero D. Diego Hierrezuelo en que suplica a S. S. M. V. se sirva informar a S. M. [q.D.g.] sobre el aumento de salario que pretende en la plaza de organista que sirve. Lo que visto por S. S. M. V. acordó, lo que de su decreto consta..."⁴⁸.

La personalidad de Diego Hierrezuelo es realmente singular y estuvo muy vinculado a Esteban Salas. Conjuntamente con él, hizo posible se representasen varios autos sacramentales sobre textos del poeta Manuel María Pérez, dados públicamente para recaudar fondos a fin de reconstruir la iglesia del Carmen, destruida por el terremoto de 1766. Fueron representados en la Capilla de Nuestra Señora de la Asunción, que era parte de la Catedral y, de la cual era capellán Diego Hierrezuelo. Tal hecho tiene que haber ocurrido entre los años 1788 a 1794, porque la iglesia del Carmen pudo ser reconstruida gracias a los donativos que hizo el gobernador Juan Bautista Vaillant⁴⁹, quien gobernó esta plaza desde el 5 de junio de 1788, hasta septiembre de 1795. Ahora bien, como la iglesia del Carmen fue inaugurada celebrando en ella de pontifical el obispo Joaquín de Osés y Alzúa, el 19 de julio de 1794, la reconstrucción de la misma ha de situarse obligadamente a partir del 5 de junio de 1788, y antes del 19 de julio de 1794⁵⁰.

Por tal motivo la representación de los autos sacramentales no pudo haber sido en 1766 como apuntan Calcagno y Carpentier, sino muchos años después por las razones expuestas. Otro argumento, aún más definitivo, es que Manuel María Pérez y Ramírez no nació hasta el 11 de enero de 1772, según consta en su partida de bautismo recientemente hallada por nosotros en el Archivo de la catedral de Santiago de Cuba. Dado su interés, vamos a reproducirla completa, pues, hasta ahora se creía había nacido en 1781.

"Año del Señor de mil setecientos setenta y dos, en veinte de Enero, yo el Dr. D. Francisco Mozo de la Thorre, Dignidad de Deán de la Santa Yglesia Cathedral de ésta Ciudad de Santiago de Cuba; con beneplácito y asistencia del Cura Rector por S. M. de dicha Iglesia Baptisé, puse óleo, y crisma, y por nombre Manuel María Joseph a un infante que nació en onze de dicho mês, hijo legítimo del Subteniente de Milicia Dn. Joseph Nicolás Pérez y de Dña. Isabel Antonia Ramírez; fueron sus padrinos Dn. Juan de Lapasada y Dña. Ana María Garvey, a quienes advertimos el parentesco espiritual que habían contrahido; y para que conste lo firmo como párroco = Dn. Miguel Joseph de Santos = Dr. Dn. Francisco Mozo de la Thorre"⁵¹.

En 1788 el poeta Manuel María Pérez tenía solamente 16 años y al inaugurarse la iglesia del Carmen contaba 22, por lo que los poemas para los

autos sacramentales hubo de escribirlos, necesariamente, en el tránsito de la adolescencia a su primera juventud. Creemos, por eso, no debieron ser obras de mucha importancia.

Hacia 1801, Diego Hierrezuelo cubría aún la plaza de organista, y en carta al Cabildo, fechada el 18 de septiembre del mismo año, dado que el órgano necesitaba reparación, urgía crédito y autorización para contratar a un tal Alcalá, teniente de Milicias, entendido en menesteres de fuelles y registros.

“...Para que se sirva acordar lo que hallare por combeniente respecto a que no es fácil lograr ocasión tan oportuna, ya que el dicho (Alcalá) me ha puesto útil, un antiguo organito de V. S. que se hallava inservible con lo que me ha dado pruebas de su instrucción...”⁶².

A la muerte de Salas fue designado por el Cabildo, conjuntamente con el canónigo Aybar, para hacer el inventario de la música de Salas... “por el conocimiento e inteligencia en dichos papeles, y obras que haya compuesto el difunto...”, ya que había sido durante más de treinta años, discípulo, organista y compañero del Maestro Salas en la Capilla de Música; estando compenetrado profundamente con su obra.

Pasaban los años y la vida de la Capilla se desenvolvía entre alegrías y contratiempos cotidianos; pero los contratiempos hicieron crisis, y algunos músicos de la dotación comenzaron a regularizar sus ausencias hasta hacerlas habituales. El motivo que les impulsaba era el poco sueldo que percibían, agudizándose la situación por el año de 1785 en que Francisco José Hierrezuelo, Francisco del Río, Francisco Xavier Fernández y Francisco Portuondo, abandonaron sus puestos, marchando Hierrezuelo a Santo Domingo y los demás a La Habana y el campo. Una vez más el Maestro, movido de la necesidad, tomaba la iniciativa de solicitar del Cabildo un aumento en el estipendio de los individuos de la Capilla tan mal remunerados, y al mismo tiempo, pedía se creasen cuatro nuevas plazas sobre las catorce ya existentes.

El aumento lo aprobó el Cabildo en reunión que tuvo efecto el 13 de mayo de 1785⁶³, con la salvedad de que Salas tendría que servir de fiador por si el rey no aprobaba el aumento. Este consistió en 878 pesos para elevar los sueldos de los músicos, y 547 pesos más para crear las cuatro nuevas plazas, a saber: dos oboes y dos trompas⁶⁴.

Al aprobarse el aumento algunos músicos, como Francisco del Río, primer violín de la Capilla y Francisco José Hierrezuelo, tras los ruegos y esperanzas de Salas retornaron a Santiago, el primero, desde La Habana; el segundo, desde Santo Domingo, a donde había viajado para recibir el grado de Doctor en Derecho.

Sobre las plazas de nueva creación apenas tenemos noticias, pero sí la certeza de que, al menos, la trompa fue empleada en la Capilla. Las únicas obras de Salas donde aparece este instrumento y que han sobrevivido, son dos Villancicos hallados por Alejo Carpentier en 1944 (Archivo de Música de la catedral de Santiago), y representan una evidencia histórica importante del uso en Cuba de este instrumento. El tratamiento es de lo más simple; en contraste con los sensibles progresos que había logrado la técnica del instrumento a partir de 1753, especialmente con el descubrimiento afortunado hecho por Hamptel en 1770 (obstrucción total o parcial del pabellón para

bajar un tono o un semitono), que aumentaba las posibilidades sonoras de la trompa. No obstante señala un enriquecimiento del instrumental usado en la Capilla, desde su original fundación a fines del siglo XVII. Los Villancicos en que aparece la trompa son: *Una Nave Mercantil* y *Escuchen el Convento*; ambos de 1791, coincidiendo con el ingreso en la Capilla de Matías Alqueza, venido de La Habana, donde renunció a la plaza de segundo contralto⁵⁵. Alqueza era, además de cantor, ministril de oboe, trompa, bajón, flauta y violón. Entre todos los Villancicos conservados de los años 1785 a 1793, años del auge y cese de éste, no aparece más la trompa.

En el valioso libro de Laureano Fuentes, "Las artes en Santiago de Cuba", se dedica un largo párrafo a relatar cómo estaba formada la Capilla de Música de la catedral en 1785 —año del aumento— y quienes constituían el Cuerpo. Aunque no estamos de acuerdo con Fuentes en lo referente a algunas de las plazas y nombres de los músicos, así como a su posición económica y social, lo transcribimos por su interés indudable.

"La pequeña transformación que en la última quincena del pasado siglo iba presentándose, mucho antes de la inmigración de los Dominicanos y franceses, es particular. Músicos de baile, aunque en número escasísimo, ya los había. Aficionados como D. Manuel Sánchez Cisneros, violín; [canónigo después] D. Andrés Villalón, violín; D. Pedro Manuel Miyares, violoncello, [que llamaban violón] sacerdote después; D. Juan N. Fernández Ramos, violín; D. Pedro Miyares Zenarruza, violín; D. Francisco de Soto y Pérez, violín; D. Francisco Portuondo [canónigo después], cantante; D. Francisco Mancebo id.; y otros varios que de posición acomodada componían el cuerpo de música de Capilla, ya figuran en 1785.

"La eficacia de Salas que los educaba y les escribía composiciones al alcance de lo que aquellos pudiesen interpretar, hubiera únicamente sido capaz de presentar rudimentalmente el epílogo musical del año 1700..."⁵⁶.

De toda la secuencia de apellidos que muestra Fuentes como de los integrantes de la Capilla en 1785, sólo algunos hemos podido identificar como pertenecientes al Cuerpo; así como otros, que no aparecen en la relación.

Manuel Sánchez Cisneros, ministril de violín, no obstante afirmar Fuentes que formaba parte de la dotación de la Capilla en esa fecha, no pasó a ser músico de ella hasta diez años después.

"...viernes 24 de julio de 1795... También se vieron dos escritos de Dn. Manuel Sánchez, y de Dn. Juan Maldonado pretendiendo el primero la plaza de segundo violinista de la Capilla de Música de ésta Cathedral, que ha quedado vacante por muerte de Dn. Ramón Martínez; y el segundo la de tenor también segundo; que igualmente ha vacado, por haberse separado Dn. Miguel Zenarruza-Veytía, que la obtenía; cuyas peticiones se mandaron pasar al Maestro de Capilla, para que informe sobre los pretendientes..."⁵⁷.

"...martes 4 de agosto... Asimismo se vió el informe del Maestro de Capilla de esta nominada Santa Yglesia Cathedral Dn. Estevan de Salas y Castro, consecuente a la solicitud de Dn. Manuel Sánchez, con las prebenciones que de él constan; en cuya inteligencia se nombró por S.S.M. Ve. de segun-

do violín de la ante dicha Capilla de Música, bajo las sobre dichas prebenciones que son de que aplicará todo su esmero al desempeño de dicha plaza, y de que se proveerá de instrumento competente; y mandó S.S.M.Ve. que se haga saver al referido Maestro de Capilla para que le acista con la renta, o salario que corresponda, y al interesado para que ocurra por su Título que se le despachará por mi el actual Secretario pagando sus debidos onorarios..."⁵⁸.

Vemos que de los dos opuestos fue admitido Manuel Sánchez, quien pasó a ocupar la plaza de violín segundo por la muerte de Ramón Martínez. De este último músico de la Capilla —positivamente durante muchos años—, no hemos podido encontrar otros datos por el momento.

La evidente pobreza de Sánchez le obligaba a poseer un instrumento de tan poca sonoridad que el Maestro de Capilla, como condición para admitirle, exigió consiguiese uno de mejor calidad. También se le pedía puntual cumplimiento en sus obligaciones; lo que nos hace sospechar que no era muy estricto en sus deberes.

De Juan Maldonado, aspirante a la plaza de tenor segundo, no sabemos siquiera si fue o no aprobado, aunque deducimos, por la total ausencia de referencias en las siguientes actas del Cabildo, que fue desaprobado por Salas. Acerca del músico que dejaba el empleo, Miguel Zenarruza Veytía, nada sabemos tampoco, por el momento.

Volviendo a Manuel Sánchez, hemos podido averiguar que fue, paralelamente a su cargo de segundo violinista de la Capilla, racionero y prosecretario del cabildo eclesiástico, renunciando a este último cargo el 25 de junio de 1813, después de algunos años de servicio sin paga alguna. También por esa época era capellán de coro de la catedral, como acredita la carta renuncia antes mencionada.

Desempeñó la plaza de violín segundo hasta 1826, en que renunció, siendo substituido por José Francisco Galán. Sánchez fue uno de los testigos que como miembro de la dotación presenció el acto de oposición al Magisterio de la Capilla de Música de la catedral de Santiago, realizada por Juan París el 12 de marzo de 1805. Fue también Cura-Rector del Sagrario de la catedral desde 1831 hasta 1835. Su muerte ocurrió después del 28 de mayo de 1835; pues con esta fecha hallamos la última partida de defunción que firma en la parroquia de Dolores como Cura-Rector del Sagrario.

Pedro Manuel Miyares, quien aparece citado por Fuentes ocupando la plaza de violón de la Capilla en 1785, no pudo haber desempeñado ese empleo en tal fecha, porque su nacimiento no tuvo lugar hasta el 24 de diciembre de 1787⁵⁹. Creemos, más bien, que le confundió con su hermano Manuel María Miyares, que sí desempeñó la plaza de bajo (violón) pero veinte años más tarde, en tiempos de Juan París. El nombre de Pedro Manuel Miyares no aparece vinculado a la Capilla de Música de la catedral en ninguno de cuantos documentos hemos hallado hasta el presente, y dado que ambos tienen el mismo nombre, Manuel, y el mismo apellido, Miyares, bien pudo confundirse Fuentes, o su informante.

De Manuel María Miyares y Zenarruza sabemos que nació en Santiago de Cuba, como su hermano Pedro Manuel, el 25 de diciembre de 1781⁶⁰. Co-

Basso à Duo.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The page contains six staves of music. The first staff is labeled "Basso à Duo." and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including foxing and some staining, particularly a large dark stain in the center.

Bajo de la Cantada "Unos pastores", para la Navidad de 1793, autógrafo de Salas.

menzaría su aprendizaje de la música como todos en aquella época, de tiple de la Capilla, y seise del coro.

Su nombre aparece por vez primera relacionado con la Capilla de Música, en 1807, apuntando en esa fecha el Maestro París que Miyares servía la plaza de bajo como meritorio desde hacía casi dos años. Este había substituído a Matías Alqueza, que pasó a ocupar la plaza de tenor segundo; a más del bajón, dejando libre el bajo que cubrió Manuel M. Miyares en 1805.

Para tener una más clara idea de cómo se desenvolvía la vida de la Capilla, así como el tenor de las relaciones que mantenían Manuel M. Miyares y el Maestro de ella, Juan París, transcribimos parte de una carta elevada por este último al Cabildo.

...3 de noviembre de 1812... En conformidad a lo que V.M.V. me manda en Acta de 24 de abril, acompaño el quaderno de fallas de los dependientes de mi cuerpo. En quanto a lo que se nos ordena allí mismo sobre faltas de subordinación debo decir, que ésta sigue del mismo modo, especialmente en el P. D. Manuel Miyares, quien no hace otra cosa que meramente lo que le da la gana: toca quando quiere los responsorios, se levanta con precipitación antes que se concluyan las vísperas ni la misa, y se vá, dexando cantar y tocar las voces y los instrumentos solos, sin el apoyo del bajo. A mi me es muy sensible tener que hacer en esta materia el papel de fiscal, o acusador precisamente de unos sujetos de quienes soy tan odiado, no mereciéndolo ciertamente, pero lo hago impelido del precepto de V.M.V...⁶¹.

Miyares desempeñó la plaza de bajo desde 1805 hasta julio de 1823, pasando a ocupar en esa fecha la de tenor primero. Fue substituído interinamente en el bajo por Manuel González, desde julio de 1823 hasta el 9 de diciembre de ese año, en que este último quedó como propietario.

Más tarde, en 1837, es designado Capellán del Cobre abandonando por ese motivo la Capilla de Música. El articulista del Seminario Cubano (1855), al hablar de Salas dice: "...compuso muchas misas i entre ellas una de *do menor* que no hemos oído, pero que por referencia del Pbro. D. Manuel M. Miyares que fue su discípulo i además persona mui inteligente, sabemos que era un monumento inapreciable de inspiración i de arte..."⁶².

Otro miembro de la Capilla en tiempos de Salas lo fue Fernando Hierrezuelo Girón, hermano del también músico Diego Hierrezuelo. Poco sabemos de él, pero nos ha sido posible averiguar que nació el 13 de enero de 1748⁶³, en Santiago de Cuba. Fue violín segundo de la Capilla de Música hasta su muerte, acaecida en Santiago en 1795, a los 48 años de edad. Le substituyó en el cargo Manuel Sánchez como se ha apuntado.

Otros dos miembros de la dotación del cuerpo de Capilla en tiempos de Salas, y que estuvieron largos años vinculados a ella, fueron José Antonio Portuondo Morales y su hermano Agustín.

El primero nació el 3 de junio de 1761⁶⁴, y el segundo, el 28 de agosto de 1767⁶⁵, ambos en Santiago de Cuba.

José Antonio Portuondo; su nombre aparece en la documentación de la Capilla de Música por vez primera el 13 de enero de 1807, en un informe del Maestro Juan París, para cambios en dicha Capilla. Al referirse a este músico, que a la sazón contaba 45 años de edad, dice:

"...A mi ver, la Capilla se vería completa en su orden teniendo un buen tenor primero, como tiene contralto, mas que los segundos fuesen medianos, y excluyendo una voz absolutamente inservible como es la del contralto segundo el presb. Dn. Josef Antonio Portuondo, voz cansada, enferma, que continuamente se desentona con notabilísimo desconcierto de la música, y daño de su propia salud..."⁶⁶.

Y en otro informe fechado a 26 del propio mes.

"...Alto primero Dn. Agustín Portuondo, quede en su lugar; alto segundo el presb^o. Dn. Josef Antonio Portuondo, exclúyese por voz enfermiza, cansada y habitualmente desentonada; por cuyo motivo se hechan a perder las funciones; además de serle nocivo a su salud este ejercicio pues es notorio que arroja sangre por la boca, y que los médicos le han quitado el que cante; en su lugar colóquese a Dn. Matías Alqueza, cuando no sea necesario que toque bajón o flauta, y en los casos de ser, Yo supliré..."⁶⁷.

A raíz de estos informes, y por las razones expuestas, José Antonio Portuondo fue excluido de la Capilla. Este músico había ingresado en ella el año de 1796.

Antes de pertenecer a la Capilla de Música y, aun después, José A. Portuondo tuvo diversos cargos. Fue capellán coadjutor de coro supernumerario hasta 1790, año en que por muerte de Julián J. Bravo solicitó le nombrasen propietario de la capellanía vacante. El mismo día de leerse en reunión del Cabildo su petición, 17 de agosto de 1790, se le concedió lo pedido.

En diciembre de 1792 aparece firmando un documento en unión del sochantre y demás capellanes de coro, solicitando de los canónigos les abonasen las obvenciones a que tenían derecho por disposición del obispo Morell, y que no obstante ello, no se les había pagado. Su nombre se entrelaza con el de Francisco José Hierrezuelo, a la sazón capellán de coro. Por último, consta que el 8 de mayo de 1797 se le concedió la plaza de Secretario del Cabildo por renuncia de Diego Hierrezuelo.

Su hermano Agustín ingresó en la Capilla en 1789, permaneciendo en ella hasta mucho después de la muerte de Salas. Fue cantor también en tiempos de Hierrezuelo y París; permaneciendo en su plaza de alto primero después de la reforma de 1807, plaza que ocupaba desde 1796.

Cuenta Laureano Fuentes en su libro "Las artes en Santiago de Cuba"⁶⁸, que siendo aún púber, tuvo ocasión de oír al contralto Agustín Portuondo en la catedral de Santiago, cantando la Salve y Tota pulchra en Do menor de Esteban Salas. Suponiéndole a Fuentes una edad de 11 ó 12 años por la fecha en que sucedería el acontecimiento (hacia 1836), y habiendo nacido Portuondo en 1761, su edad sería entre 75 y 76 años. Por esa época creemos que debió ocurrir su fallecimiento.

Los reducidos sueldos, a excepción de las prebendas, compelia a los músicos de la Capilla a buscar, como a otros sirvientes de la Iglesia, compensación en plazas de todo tipo para poder cubrir sus necesidades. Lo que nos ilustra sobre lo precario que debió ser la estabilidad de la Capilla de Música durante el siglo XVIII; e incluso, en el XIX; pues estaba formada en buena parte por individuos dedicados también a otros menesteres ajenos a la actividad musical; lo que comprometería, necesariamente, la calidad de los ejecutantes.

Psalm. Fundamenta ejus. &c. 87.



Gloria dicta sunt de te Civitas Dei.

Nunquid si non dicitur homo, et homo natus est in eam.

et ipse fundavit eam. Altissimus simus Altissimus si mus.

Si cut la caritatem omnium habitatio est in te.

Gloria Patri, et Fi li o, et Spi ri tu i San cto.

Salmo 86, Fundamenta Ejus, para Tiempo Pascual, autógrafo de Esteban Salas. Nótese la manera arcaizante de escribir la síncopa regular (partiendo la nota con la barra del compás), y también la síncopa irregular, con el puntillo de prolongación más allá de la barra, tal como era usual en los polifonistas de fines del siglo xvi y principios del xvii. Los españoles, aún en el siglo xviii, siguieron fieles a esta tradición.

José A. Portuondo, como Alqueza, como los Hierrezuelo y otros, son viva muestra de ello. La eficacia y diligencia de Salas hizo posible que la Capilla mantuviese un nivel decoroso y, su música, dio el aliento necesario para que la mediocridad y el caos no fuesen el tenor de la vida musical de Santiago de Cuba. Decimos de Santiago de Cuba, porque los músicos de la catedral tenían obligación de tocar en funerales, procesiones y misas en otras iglesias de la ciudad. Tal se expresa en diversos documentos y nos representa cabalmente los trajines e inquietudes que presidían la vida de estos artistas; todos los cuales, a excepción de Esteban Salas, vivían más de la música que para ella.

No siempre las relaciones del Maestro Salas fueron las más cordiales con los músicos del cuerpo de Capilla, sino que hubieron choques y disgustos que calaron en el trato; pero a pesar de tales desavenencias con algunos de ellos, la mayoría de los músicos profesaron a Salas el respeto y cariño propio de quienes además de sus amigos, fueron sus discípulos.

Por las noticias que hemos podido reunir hasta ahora parece ser que dos de los individuos más conflictivos con quienes hubo de tratar Esteban Salas durante los años que regentara la Capilla de Música, fueron Matías Alqueza y Manuel Caminero.

Por el año de 1795 ocurrió un incidente, el que unido a la rebaja de sueldos de 1793, fue uno de los acontecimientos que más dolor causaron a Salas en sus largos años de magisterio.

Alqueza, que había llegado a Santiago el año de 1791 procedente de La Habana, protagonizó el hecho. Procedió a crear, paralelamente a la Capilla de Música de la catedral, otra en la iglesia de Santa Lucía, en reto declarado a Salas y músicos de la catedral; violando disposiciones de la erección del cuerpo, y disputando a éste los pocos recursos que por vía de obviaciones obtenía. El Cabildo, parece ser (ignoramos los motivos), aupó de un modo u otro esta nueva disyuntiva, por lo que Salas se irguió ante éste solicitando se iniciase un proceso aclaratorio de la situación; apoyado en la documentación necesaria que incluía hasta el Auto expedido por el Obispo Juan García de Palacios, en 1682.

"Cabildo eclesiástico del viernes 21 de agosto de 1795... En éste se traxeron las diligencias de la creación de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia Cathedral con el testimonio del auto del Ilustrísimo Señor Dr. D. Juan García de Palacios, que se mandó poner en las diligencias que ha promovido el Pbro. D. Estevan de Salas, Maestro de ella, contra D. Mathías Alqueza, por haver levantado una nueva Capilla de música, que perjudica a los derechos de la sobre dicha de esta Sta. Yglesia Cathedral que todo se mandó traer a este Cabildo para acordar lo que combiniese en la materia, y habiéndose presentado por el nominado Pbro. en este Cabildo otro escrito ceparándose, por ahora, de la ante dicha oposición, por las razones que expone, y tubo, S.S.M.Ve. por suficientes acordó se diese por ceparado, en los términos propuestos por el referido Mtro. de Capilla..."⁶⁹.

Parece ser que Alqueza retó a Salas a una oposición para ver quién quedaba al fin como Maestro; pero este último no aceptó lo que evidentemente era una insolencia y una osadía, separándose del cargo hasta tanto se tomase una determinación al respecto. En esa misma reunión se designó a Salas

para examinar a los aspirantes a una capellanía de coro vacante, examen que sería de canto llano teórico y práctico; haciéndose saber en la siguiente reunión de 25 de agosto del propio año que: "...haviendo hecho presente yo el actual Pbro. Secretario a S.S.M.Ve. la excusa del Pbro. Dn. Estevan de Salas, nombrado por este Cabildo para el examen de Canto Llano, de los opositores de la Capellanía de Coro vacante en consideración a los motivos que en ella expuso, unánimemente acordó S.S.M.Ve. substituir para el efecto al Pbro. D. Diego Hierrezuelo, como inteligente en dicho Canto Llano...".

Vemos cómo Salas, circunstancialmente, cesó en sus funciones de Maestro de Capilla, hasta tanto viniese el veredicto del Cabildo, que le fue favorable, como era de esperarse.

Volviendo a Alqueza, sabemos que por Real Cédula de 20 de junio de 1793⁷⁰ se le autorizó a manejar la imprenta que había sido instalada en el Seminario, siendo el primer impresor conocido de Santiago de Cuba. De ese mismo año es el más antiguo impreso hecho en Santiago: letras para Villancicos escritas por Esteban Salas, para la Navidad de 1793⁷¹.

Si bien es cierto, como atestigua el párrafo que más abajo transcribimos, era Alqueza el único conocedor de técnica de impresión en Santiago, por esa época, no lo es menos que sus conocimientos en un principio no eran todo lo amplios como para permitirle hacer trabajos de verdadera calidad. Su maestría como impresor iría en ascenso con el decursar de los años; y si su primer impreso deja bastante que desear tipográficamente, el primero después de la reapertura de la imprenta —año de 1806—, es ya una bella y cuidadosa publicación, aun sin tener en cuenta la modestia de los recursos.

La imprenta, una vez establecida en 1793, fue cerrada por despido de Alqueza algún tiempo después, ya que no sólo sus trabajos eran, a juicio del Obispo y del regente del Seminario, defectuosos, sino que además era persona conflictiva.

"...exponiéndome S.S.Y. que desde el año de 1803, decaendo poner corriente la Ymprenta que había colocada en el Seminario, con el objeto de que sus productos auxiliasen la escasa dotación que había quedado con la división del Obispado, y sirbiese al mismo tiempo a la pública utilidad de esta Ciudad, en que no había alguna otra establecida, costé la letra que hizo traer de la corte, como también la Real Cédula de 20 de junio de 1793, a favor de Matías Alqueza, en el concepto de que era el único sugeto que tenía alguna inteligencia en la materia, y trabaxó por algún tiempo en dicho Colegio con la imperfección y defectos que son notorios: Que desengañado S.S.Y. de su incorregibilidad, y no pudiendo tolerar los disgustos que le causaba en el Colegio, dió orden al Rector, para que lo despidiese como lo practicó, pero axcediendo a entregarle aquella, con la letra y demás utensilios que extraxo, y llevó a casa del dicho Cisneros, de donde resultó la citada obligación..."⁷².

El documento al cual pertenece el pasaje anterior tiene fecha 5 de septiembre de 1811; y el fiador de Alqueza para la compra de la imprenta al Seminario, transacción que tuvo efecto legal el 3 de julio de 1806, fue el subteniente de milicias Juan Cisneros; hombre acomodado. Como las pertenencias de la imprenta las tenía en su poder Alqueza y era éste el único que sabía

de impresión, y la misma no realizaba ninguna actividad necesitándose obviamente sus servicios, decidió el obispo cederla a Matías Alqueza al precio de 500 pesos, pagaderos en el plazo de tres meses. Pero como Alqueza no tenía dinero y la imprenta se encontraba en casa del citado Cisneros, logró que el subteniente le sirviese de fiador.

“Conste por éste como Yo el Infrascripto soy responsable a pagar al Colegio Seminario la cantidad de quinientos pesos, con que ha vendido a Dn. Matías Alqueza la Ymprenta, siempre que éste no pague ésta dicha cantidad dentro de tres meses contados desde la fecha Cuba y Julio 3 de 1806⁷³.

Juan Cisneros
(rúbrica)”

Alqueza no pagó al Seminario, por lo que este último reclamó a Cisneros el dinero; Cisneros tampoco quiso pagar, no obstante el compromiso, por lo que se incoó un doble proceso judicial: del Seminario a Cisneros y de éste contra Alqueza. El caso es que en 1812 el asunto aún no había sido resuelto. Pero retornemos a lo que nos interesa, fundamentalmente, la actividad de Matías Alqueza como músico de la Capilla. Su primera aparición como aspirante a tal, data del 5 de junio de 1791.

“Don Matías Alqueza residente en esta Ciudad, como mexor proceda de derecho, ante V.S.M.V. con el respecto debido dice, que hallándose, como se halla, con la suficiente Instrucción en el Canto de Organo, adjunta la habilidad de pulsar varios Instrumentos, desea exerserlo todo en servicio de esta Santa Yglesia Cathedral; por lo que suplica a V.S.M.V. se digne admitirlo al goze de una Plaza en su Capilla de Música, con la designación de salario correspondiente a la variedad de ocupaciones, que en ella puede llevar. . .”⁷⁴.

Alqueza, previa aprobación de Salas, ingresó como interino; con la condición de que se le utilizaría en voz o instrumento, según se le necesitase. En una relación de la dotación de la Capilla dada por Juan París en 1805, se señala a Matías Alqueza como bajo y bajón de ella. En 1807, con la reforma de la Capilla de Música, pasó a ocupar en propiedad el cargo de segundo contralto, a más del bajón, dejando libre la plaza de bajo que ocupó en propiedad Manuel M. Miyares.

En el mes de agosto de 1808 Matías Alqueza renunció a las plazas de contralto segundo y bajón, con el propósito de retornar a La Habana. Pero desistió, no sabemos por qué motivo, pidiendo nuevamente se le admitiese a las plazas renunciadas; a lo que Juan París accedió elevando un escrito al Cabildo.

“El Maestro de Capilla en obediencia a lo que se le manda acerca de la instancia de D. Matías Alqueza en que solicita otra vez la plaza que renunció, expone: Ser el sugeto hábil no solo para desempeñarla, sino igualmente otros papeles de la misma capilla como lo ha verificado frecuentemente, y como el exponente ha producido en otras representaciones, y además exactísimo en su obligación, en tal extremo que se le ha visto

servir la misma plaza en su vacante con la misma puntualidad, sin interés; Santiago de Cuba 15 de Julio de 1808⁷⁵.

Juan París
(rúbrica)''

Las plazas renunciadas por Alqueza eran dos: alto segundo y bajón. Les fueron restituidas a solicitud suya una vez hubo desistido de retornar a La Habana. Estas plazas, así como la de bajo segundo (esporádicamente) las desempeñó hasta su muerte, ocurrida el 8 de enero de 1819. En su partida de enterramiento —recientemente hallada por nosotros en la iglesia de Santo Tomás, en Santiago de Cuba— se le señala como impresor oficial de la ciudad. Su último trabajo lo hemos podido rescatar y es un valioso impreso conteniendo varias églogas sagradas para la Navidad; con un bello grabado. Dice la portada del impreso:

Para la fiesta del s. NACIMIENTO, Eglogas Sagradas, puestas en música, y destinadas a solemnizar los oficios de Noche Buena en la Santa M. I. de Cuba, por D. Juan París preb. y maestro de Capilla de dicha S. I. Con las licencias necesarias. Impresa en Cuba por D. Matías Alqueza en 14 de Diciembre de 1818⁷⁶.

También hemos hallado las letras para Villancicos de Navidad impresas por Alqueza en los años 1806, 1809, 1811, 1812, 1813, 1815, 1816, 1817; además, un curioso impreso que creemos sea de 1807, conteniendo varios sonetos y prosas dedicados a la celebración del ascenso de la catedral de Santiago de Cuba a la categoría de Metropolitana⁷⁷.

Manuel Caminero, músico cantor de la Capilla, no sólo formó parte de ella durante muchos años, sino también dos de sus hijos, uno de los cuales, José María, nacido el 5 de febrero de 1786⁷⁸, fue bautizado el 15 de ese mes y año, teniendo como padrino a Esteban Salas. Tercer tenor hasta 1807, cesó a raíz de la reforma. También a su padre se le despidió tres años después del cuerpo, y en razón de este asunto se promovió una agria polémica.

De las diligencias obradas en tal sentido tomamos el texto del primero de los documentos que la integran: una carta del Maestro de Capilla Juan París al cabildo de la catedral, que retrata muy acertadamente la biliosa personalidad de Manuel Caminero.

“D. Juan París, Presb. y Maestro de Capilla con el debido respeto: Que el lance acaecido en el ante coro el quince del que rige entre D. Manuel Caminero y el Presb. D. Manuel Miyares, es, entre otros muchos, un comprobante, el mayor, de lo pernicioso que es la permanencia del primero en la Capilla. Ibale a la mano D. Manuel Miyares a Caminero sobre la demasía, tan acostumbrada en él, de producirse, quando de repente veo entrar a Caminero en el coro echando bravatas, y apretando los dientes, lo mismo que si estuviera en la carnicería. Sorprehendime por el pronto, y, llenándome de zelo por la santidad del lugar, lo hube de reprimir, diciendo que estaba en la casa de Dios y se reportase. Callóse un breve rato, y luego empezó de nuevo: a lo que añadí yo que se saliese fuera si

quería proseguir, que no escandalizase ni profanase el templo; pero infructuosamente.

"El lance fue ruidoso, y a presencia de todos los que estaban arriba, y aún creo que los abaxo no dexarían de apercibir algo. A ésto se añade el haberse producido con inaudita insolencia, no solo contra mi (como acostumbra para hacerme odioso) sino contra la sagrada persona de Su Sría. Ylma. con apodos, que horroriza la pluma y se corre la tinta de expresarlos, según me han dicho.

"Sr. V. Sría. M. Ve. puso un decreto por el qual me encarga vele sobre la conducta de Caminero, para que a la primera se le heche del gremio de la Capilla. Muchas le he pasado, muchas he sufrido; pero es enteramente incorregible; es imposible tener paz; me compromete, compromete al sacerdocio. Continuamente hay pencias en el templo mismo que me llenan de aflicción. No hay cosa que no se meta; continuamente se está produciendo contra la fábrica de la Catedral, contra la unión y concordia de las dos cabezas, diciendo, que mientras estén unidos, nada andará bien. Me es muy doloroso, y tengo que hacer violencia a mi genio al exponer eso, pero se produce el hombre con tan poco recato, y tan publicamente que Cuba está toda escandalizada de su porte, por lo que faltaría a deber y a una de mis primeras obligaciones de regente de la Capilla [como es promover la paz y unión] como también a lo que V. S. M. Ve. me previene si no expusiese lo que llevo dicho. Portanto: a V.S.M.Ve. pido se sirva poner en ejecución el expresado decreto, separando enteramente de nuestro gremio un hombre tan pernicioso, de otra suerte, además de verse expuesto como lo llevo dicho a cada rato el carácter sacerdotal, se mancharía el decoro de dicho cuerpo con la permanencia de un sugeto que se produce tan licenciosamente. . . Santiago de Cuba y Agosto 31 de 1810⁷⁹.

Juan París
(rúbrica)"

En reunión del Cabildo de 4 de septiembre del propio año se acordó despedir del gremio a Manuel Caminero, en razón de lo expuesto en la carta de París. Sin embargo, Caminero no se conformó con el veredicto y elevó varias cartas al Cabildo en su defensa, de las cuales tomamos algunos pasajes interesantes.

"...como también las diligencias del año de mil ochocientos del concurso oposición que hize a la plaza de tenor primero en consorcio de D. Juan Antonio Anaya en el que fué aprobado, y presentado por el Maestro D. Estevan de Salas, de buena memoria, y mandato titular por S.S.M.V. por combenir así a mi natural defenza, y hazer patente el despoxo violento que se me hizo de la citada plaza de tenor primero que serví nueve años continuos con legítimo título y tasita aprobación Real, después del mérito de veinte en la de tenor segundo que anteriormente serví, revajándoseme a ésta, [hablando con respecto] injustamente por el nuevo reglamento citado y por último vetado y despreciado con vilipendio e injuria a mi mérito, a mis servicios que he procurado servir con honradez. . . Cuba y Septiembre 18 de 1810"⁸⁰.

Desde el 5 de enero de 1779, por lo menos, Caminero formaba parte de la dotación de la Capilla de Música como tenor segundo. Es el propio Esteban Salas quien lo atestigua en documento de su puño y letra.

"Certifico yo el Infrascripto que Dn. Manuel Caminero es vno de los individuos que componen el Cuerpo de la Capilla de Musica de esta Sta. Yglesia Cathedral que es de mi cargo, en la que sirve la Plaza de Tenor 2º. y para que conste, donde convenga, a petición de éste doi la presente en Cuba á 5 de Enero de 1779⁸¹.

Esteban de Salas y Castro
(rúbrica)"

Años después, en 1800, pasó a tenor primero hasta la reforma de 1807; en que se le situó nuevamente en la plaza de segundo.

En otra de las cartas de Caminero, refiriéndose a la reforma de 1807, expresa lo siguiente:

"...la tal reforma, ni ha sido para utilidad de la Yglesia ni para aumentar rentas ni Músicos sino para botarlos por un Maestro que no lo entiende, que ha dejado la Capilla en el esqueleto último, pues la Santa Yglesia lo que necesita son de voces que canten Salmos y las divinas alabanzas, y no violines para tocatas de Sinfonías, y Arias Francesas con irrición y escándalo del Pueblo: por otra parte V.S.S.M.V. se hayan enteramente engañados, pues el Padre París es buen Músico, no podré negar, Teatral de Fortepiano más no para Maestro de Capilla de Catedral, no tiene genio, ni método para la enseñanza; se le notan muchos defectos, tampoco es compositor, gracias a las muchas obras que nos dejó aquel venerable anciano Dn. Estevan de Salas..."⁸².

Si bien la carta de Caminero estaba movida por la ira contra París, nos da, a pesar de ello, una vívida imagen de la música que sonaba en la catedral paralelamente a la litúrgica; música sinfónica y operática; esta última, representada por arias francesas e italianas traídas por los emigrados dominicanos en su éxodo; y como hemos apuntado anteriormente en otros trabajos, era música impresa en Francia. Respecto a que no fuese compositor, ya Alejo Carpentier había desmentido opiniones semejantes; con plena razón, pues París compuso mucha música, de la cual él halló alguna y, nosotros, posteriormente, hemos encontrado buena cantidad; especialmente, Villancicos.

Continuando la relación de músicos de la Capilla en tiempos de Salas, queremos dar algunas noticias de los hermanos Creagh Mancebo; Tomás y Francisco. Ambos ingresaron originalmente como tiples de la Capilla, aprendiendo con Salas los fundamentos de la música. Tomás nació el 22 de abril de 1786⁸³ y, Francisco, el 20 de diciembre de 1788⁸⁴. Parece ser que ingresaron entre 1794 y 1798, teniendo en cuenta la fecha de sus respectivos nacimientos y la edad en que comúnmente ingresaban los niños como tiples: entre los 8 y 10 años de edad; pues una vez aprendido a cantar, debían seguir algún tiempo en el Cuerpo antes del cambio de la voz que tiene lugar entre los 14 y 16 años.

Tomás fue, además, desde 1805 hasta 1824, por lo menos, violín primero de la Capilla. Por esa época el violín principal lo era Zenón Boudet y, el segundo, Manuel Sánchez, como se ha dicho. Tres violines en total, en vez de los dos utilizados en la Capilla durante casi todo el magisterio de Esteban Salas. Existe un Villancico de este compositor (el único conocido y conservado), escrito con tres partes de violín, su nombre: "O! que noche", para la Navidad de 1800. Estimamos por esta razón, que ya, desde 1800, la dotación de la Capilla contaba con tres violines estables; puesto que la relación de músicos dada en 1804 por Fco. José Hierrezuelo (el sucesor de Salas) incluye estos instrumentos.

Cierto es que muchos músicos de la Capilla son aún un misterio para nosotros y, que otros, cuyos nombres conocemos, apenas sabemos de los mismos otra cosa que el nominativo. Ello nos mueve, pues, a cerrar esta relación de músicos de la Capilla conocidos, con la persona de Zenón Boudet, padre de Pedro Boudet, que fuera también violinista en tiempos de París y Pujals y, más tarde, Maestro de Capilla de la catedral en la década del setenta. Pedro Boudet era tío del conocido violinista y compositor Silvano Boudet.

En cuanto a Zenón Boudet, hemos hallado su partida de bautismo por lo que averiguamos que nació en Santiago de Cuba el 22 de junio de 1778⁸⁵. Ingresó en la Capilla de Música en 1801, permaneciendo en ella durante largos años como violín primero y, más adelante, como violín principal. Ignoramos por el momento la fecha de su muerte.

El aumento de plazas y salarios acordado en 1785 fortaleció algo la economía de la Capilla. De 1.450 pesos al año que recibía la Capilla de Música en 1764, pasó a recibir, veinte años después, en 1784, la cantidad de 1.616 pesos por aumento de salario del organista (éste ganaba en 1764, 84 pesos; en 1782 recibía 150, y en 1784 la cantidad de 250). Con el acrece de 1785, alcanzaría el monto de 3.041 pesos anuales, lo proporcionado por la Fábrica para pago de la música; lo que desde luego era un respetable aumento en relación a lo establecido en 1764. Todo ello, sin incluir los recaudos por concepto de obvenciones. Sin embargo, no nos hagamos ilusiones al imaginarnos un aumento substancial de los recursos dedicados a la música, sino más bien, del encarecimiento paulatino de la vida —como Salas varias veces lo atestigua— que obligaba a una continua inflación en la que los músicos, entre otros trabajadores, llevaban la peor parte. Fue un efímero paliativo que duró tan sólo hasta 1793, año en que se suspendió el aumento. A partir de esa fecha retornó la economía de la Capilla a la situación de 1764, con grave quebranto para su régimen de vida.

Salas, a raíz de la suspensión, afrontó uno de los más duros embates de cuantos hubo de soportar en sus treinta y nueve años de magisterio. Pues como el rey no acababa de aprobar el acrece, el Cabildo, temeroso de responsabilidades, decidió en 1796⁸⁶ se le reintegrase al Mayordomo de Fábrica las cantidades proporcionadas al Maestro desde 1785 hasta 1793 (para pago del aumento de salarios y dotación de las cuatro nuevas plazas), ya que éste había servido de fiador.

Su sueldo, ya merchado por compensaciones a los músicos de la dotación a fin de que no abandonasen sus puestos, así como las muchas limosnas que daba, hacían más difícil para Salas asimilar semejante deuda. Horas de

angustia y de zozobra le tocó vivir; hasta que impulsado por la necesidad dirigió al rey un memorial a través del Gobernador Juan Nepomuceno de Pedrosa, quien lo remitió al monarca conjuntamente con una carta, fechada el 14 de julio de 1797⁸⁷, donde pedía (Salas) la cancelación de la deuda, entre otras razones, por la de su nuevo estado (había sido ordenado sacerdote en 1790⁸⁸, teniendo como congrua sustentación su salario de Maestro de Capilla), esperando con ello ser librado de esa carga.

Los múltiples gastos por compensaciones y limosnas afectaron su sueldo de tal forma, que a veces, según memorial elevado al rey por el Cabildo (meses antes de exigírsele la restitución del dinero entregado), rogando para Salas un retiro honroso en su vejez y fechado a 12 de abril de 1796, se decía redactado, para evitar, que quien "...ha gastado en limosnas públicas y secretas quanto ha adquirido con el sudor de su frente; en términos de no tener a veces otro alimento que chocolate, ni otra descencia que unos Abitos raidos, se vea constituido a mendigar en su última ancianidad aún eso poco que para si a reservado de salud..."⁸⁹. Dadas estas circunstancias, y los generosos servicios prestados a la Iglesia como Maestro de Capilla; profesor del Seminario de San Basilio⁹⁰ (sin cobrar un solo centavo); como regente de las conferencias del clero⁹¹ que cada jueves tenían lugar (lo que demuestra sus amplios conocimientos de Teología Moral); a más de predicador en el púlpito, le hacían acreedor de una de las prebendas vacantes en la catedral, así como de las mayores consideraciones.

La respuesta del rey con la cancelación de la deuda y concesión de una prebenda, no llegó hasta mayo de 1802, fecha en que recibió el Gobernador Sebastián Kindelán la Real Cédula fechada en San Lorenzo a 27 de noviembre de 1801⁹², conteniendo tal disposición; pasando copia de la misma al obispo, con fecha 6 de mayo. Una vez conocido el despacho del Gobernador, ordenó el obispo Joaquín de Osés y Alzúa lo hiciese llegar su Secretario al día siguiente a manos del cabildo eclesiástico. Aunque justo es advertir que ya antes, en 1799, se había recibido una Real Orden suspendiendo el reintegro hasta tanto se aclarase todo lo relativo a la fianza dada por Salas. He aquí el documento completo, que hemos hallado en su original, recientemente.

"El Rey— Gobernador Político y Militar de la Ciudad y Partido de Santiago de Cuba. Con carta de catorce de Julio de mil setecientos noventa y siete, acompañó vuestro antecesor en esos Cargos Don Juan Nepomuceno de Pedrosa, un memorial, y Documentos del Maestro de Capilla de esa Yglesia Catedral Don Estevan de Salas, en que exponía, que haviendo pasado a esa Ciudad al establecimiento de una Capilla de Musica, y no siendo suficiente los auxilios de su fabrica; por Real Cédula de diez de Septiembre del mismo año, me havia dignado Yo conceder el Goze de las Segundas Casas Diesmeras, y el Superavit de los quatro novenos de la Renta Decimal; pero como en el de setecientos ochenta y cinco se empezase a notar la ausencia de algunos individuos por razón de la cortedad de sueldos, para evitarla señaló la fábrica a su instancia ocho ciento setenta y ocho pesos para aumentarlos provisionalmente, y el de noventa y seis determinó el Cavildo se le reintegrase por la Capilla de lo que se le havia suministrado hasta el de noventa y tres en que se mandó suspender de

cuyo repartimiento estuvo encargado vaxo de fianza, por si la Providencia del Cavildo, y propuesta de otras quatro Plazas que hizo al mismo tiempo no merecian mi Real aprovación: Que haviendo disfrutado la fábrica por espacio de veinte años del Beneficio que se le dispensó por la citada Real Cédula, no debía reclamar la parte invertida en el pago de Músicos ni podía eludir con decir que la devolución no perjudicaba a la Capilla, por que el cobro del aumento percivido en los ocho años no se le haría a ellos, sino a su fiador, que llegando este caso se compelería, a su indegnización, y de consiguiente faltando a sus individuos los salarios se retirarían; en lo qual se hubiera perjudicado mucho al Don Estevan más que a otros, mediante que por obediencia fue hecho Sacerdote en el año de noventa sin otra Congrua, que la de tal Maestro de Capilla; y sin embargo se ocupaba en administrar, y enseñar en el Seminario Conciliar sin estipendio, ni utilidad alguna, y si se le obligaba a la devolución se minoraría la renta, quedaría reducido a la mayor miseria, y en edad avanzada; en cuya atención concluyó suplicándose tuviese a bien exonerarle del reintegro de la expresada cantidad. Visto lo referido en mi Consejo de las Indias con presencia de lo informado con testimonio de Vos, y por el Reverendo obispo de esa diócesis en carta de siete de junio y quince de julio de mil setecientos noventa y nueve, y lo expuesto por la Contaduría General, y mi Fiscal, he resuelto a consulta de tres de octubre anterior, aprovar [como apruevo] el aumento interino hecho a la Capilla de Música de esa Catedral hasta el año de mil setecientos noventa y tres, como igualmente su suspensión, y ordenáros, y mandáros hagáis se cancele la fianza otorgada con ese motivo por el presbítero Salas declarando que éste sugeto no es responsable de debolución de cantidad alguna por esta razón. Y atendiendo a sus recomendables circunstancias, meritos, desinterés, y singular caridad con los pobres he mandado se pase noticia de ella a mi Consejo de Cámara para que lo tenga presente en las consultas de las vacantes que ocurran en esa Iglesia; por ser asi mi boluntad. Fecha en San Lorenzo a 27 de noviembre de 1801... Por mandado del Rey nuestro Señor = Antonio Porcel¹⁷⁹³.

Al arribo de la Real Cédula, Salas se hallaba en las visperas de su muerte. Sin embargo, viviría aún más de un año, aunque acabado ya por los achaques de la edad. Desde antes de su fallecimiento, Francisco José Hierrezuelo venía sustituyendo al Maestro durante sus enfermedades.

No sabemos si al fin pudo o no recibir los beneficios de una prebenda, pero es posible que sí, dado que la concesión Real llegó a Santiago un año y dos meses antes de morir Salas.

Muerte y sucesión de Salas

Mediaba el año de 1803, y pocos días hacía que el Maestro de Capilla de la catedral de La Habana, Fray Manuel Lazo de la Vega, había fallecido. Era el mes de julio; el estío acerado y violento de Santiago quemaba sus últimas fuerzas. En medio de sus allegados, Esteban de Salas y Castro, verdadero fundador y maestro de la Capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba, según apuntaban tantos testimonios, expiraba para tristeza de muchos.

Pasaba a ser, con su obra, la figura más brillante entre todos los artistas cubanos del siglo XVIII. Su recuerdo y su música quedarían ya genialmente unidos a la posteridad.

“El cura Rector por S.M. del Sagrario de esta Santa Yglesia Cathedral con vista del libro Parroquial corriente a su cargo, certifica en toda forma: Que el catorse del pasado, falleció el Presbítero Dn. Estevan de Salas y Castro, cuyo cuerpo el quinze, se dió sepultura en la Yglesia del Carmen por S.S.M.Y. y Ve.; Santiago de Cuba, Agosto tres de mil ochocientos y tres años⁹⁴.

Juan Fco. Sánchez y Díaz (rúbrica)”

A raíz de la muerte de Salas, en reunión del Cabildo habida el martes 19 de julio de 1803 (cinco después de su fallecimiento) se acordó designar a Fco. José Hierrezuelo, sustituto en el cargo de Maestro de Capilla, en calidad de interino.

“..martes 19 de julio de 1803.. estando juntos en su Sala Capitular Eclesiástica para celebrar Cavildo ordinario de costumbre, con motivo del fallecimiento del Presbítero Dn. Estevan de Salas, y Castro Maestro de Capilla que fue de esta Santa Yglesia acahecido el catorze del corriente, trataron... sobre el nombramiento que debía hacerse de sugeto que en interin se provehía en propiedad esta Plaza la sirviese, y desempeñase, como lo practicó en todo el tiempo que la obtuvo su propietario difunto a la mayor satisfacción y gusto de todos; ..y hallándose en el Cuerpo de dicha Capilla individuos con las calidades necesarias para el efecto que se decea, se excoje entre ellos, como menos ocupado al Dor. Dn. Francisco Hierrezuelo Presbítero, segundo que era en las ausencias, y enfermedades del propietario, para que previa su aceptación... sirba dicha Plaza en calidad de Interino, y mientras se provehe en propiedad, vajo las formalidades correspondientes; entregándosele todos los papeles, y composiciones del antecesor, relativos al desempeño de la Capilla, y demás muebles anexos, si algunos hay, vajo de un curioso, y prolixo inventario... para cuya diligencia y su efecto nombra S.S.M.Ve. al S^{er}. Prevendado Racionero Dor. Dn. Josef Gabriel de Aybar, y por compañero al Presbítero Don. Diego Hierrezuelo por el conocimiento e inteligencia en dichos papeles, y obras que haya compuesto el difunto; haciéndose saber igualmente este nombramiento a todos los dependientes de dicha Capilla para que reconocido por Maestro Ynterino de ella, le obedezcan como a tal...”⁹⁵.

A raíz de tomar posesión Fco. José Hierrezuelo en el cargo de Maestro (15 días después del acuerdo), se fijaron los edictos correspondientes convocando a oposición a fin de cubrir en propiedad la plaza. Era el 3 de agosto de 1803.

El 17 del propio mes, en reunión del Cabildo se leyeron las solicitudes de Juan Nepomuceno Goetz y Fco. José Hierrezuelo, respectivamente, aspirando a ser admitidos como opositores. Esto habría de dar lugar a una agria polémica entre Hierrezuelo y el Cabildo⁹⁶ acerca de los derechos que tenía o no Goetz para aspirar, como extranjero, a la maestría de Capilla. Después

de muchas cartas acusatorias y retractaciones de Hierrezuelo, todo quedó zanjado, quedando éste en la plaza, y suspendiéndose indefinidamente las oposiciones. Mientras tanto, pasaba Goetz a la ciudad de La Habana.

Al año siguiente de 1804, solicitó el Cabildo de Hierrezuelo una relación detallada de los músicos que integraban la Capilla; que eran los mismos que tenía al morir Salas.

Maestro	Francisco Hierrezuelo José Julián Santos
tiples	Francisco Creagh Ramón Hechavarría
altos	Agustín Portuondo 1º. José Antonio Portuondo 2º. Manuel Caminero 1º.
tenores	Juan Fernández 2º. José María Caminero 3º. Zenón Boudet 1º.
violines fijos	Tomás Creagh 2º. Manuel Sánchez 3º.
supernumerarios	Manuel Revilla Juan Buch
bajón	José Antonio Ramos
violón	Manuel Miyares.

Y Matías Alqueza, voz e instrumento⁹⁷ (contralto 2do.; flauta, trompa, oboe, bajón y violón). En total 14 músicos y el Maestro. A ello, súmese los dos violines supernumerarios.

Hasta el año de 1805 no se suscitó de nuevo el asunto de la oposición. Es por esa fecha que aparece Juan París, optando por la propiedad de la plaza de Maestro. Después de una primera tentativa para participar en la oposición con París, Hierrezuelo, renunció a ella (ignoramos los verdaderos motivos, aunque los sospechamos), alegando que tenía poco tiempo disponible para dirigir la Capilla.

El 12 de marzo de 1805⁹⁸, París realizó todos los ejercicios a que fue sometido por el tribunal examinador, en presencia de los músicos de la Capilla; y grandes fueron los elogios que recibió de todos, por su brillante demostración.

El inventario que se haría al morir Salas, por mandato del Cabildo (decreto del 19 de julio de 1803), no sabemos si al fin se hizo y se perdió; es el caso que no ha llegado hasta nosotros. En cambio, conservamos el realizado en 1805 a raíz de la toma de posesión de Juan París, el cual aparece firmado por éste y Fco. José Hierrezuelo. Creemos que uno y otro debieron ser muy semejantes por no decir idénticos; ya que no tenemos hasta la fecha ninguna noticia de que fuera enriquecido el Archivo de Música de la catedral, con música de Hierrezuelo u otros autores. Parece evidente que Francisco José Hierrezuelo no era compositor.

“En la Ciudad de Santiago de Cuba en diez y ocho de Febrero de mil ochocientos cinco, Yo el Secretario en virtud delo acordado por su Sria. M. Ven. en su acuerdo de doze del corriente mes pasé ala Casa dela morada del Dor. Dn. Francisco Hierrezuelo a efecto de ebacuar la diligencia dela entrega de todos los papeles pertenecientes ala Capilla de Música de esta Santa Yglesia, al Presbitero Dn. Juan Paris, Maestro Interino de ella, y se procedió en la forma siguiente

Primeramente: diez misas con violines.

Ytten: quatro sin ellos.

Ytt.: treinta y una piezas entre Graduales, e Hymnos.

Ytt.: legajo con veinte y uno quadernos de Motes, Hymnos, Sequencias y Coplas.

Ytt.: un quaderno de Vísperas.

Ytt.: un oficio, y misa de difuntos, con tres Ynvitatorios, siete Lecciones, y otra misa más con violines.

Ytt.: una pieza de Salmos de maytines de Navidad y Resurrección con su Ynvitatorio y Responsorios.

Ytt.: nueve Salves, tres Tota Pulchra, y quatro Letanías.

Ytt.: siete piezas de Stabat Mater Dolorosa.

Ytt.: nueve versos del Miserere.

Ytt.: once piezas que componen el oficio dela Semana Santa.

Ytt.: cinquenta y ocho piezas que componen los Villancicos de Noche buena en que se cuentan, Cantadas, Arias, Pastorelas y Villancicos de Calenda.

Ytt.: un Te Deum Laudamos.

Y no hallándose otra cosa más, se dio por entregado de todos los papeles contenidos en este Ynventario que han presenciado los dos nominados, que firmaron para su constancia, de que doy fee⁹⁹.

Dor. Francisco Hierrezuelo
(rúbrica)

Juan Paris
(rúbrica)

Ante mí
José Patricio Fuentes
Secretario
(rúbrica)

La razón por la que aparece el inventario y traspaso de los papeles de la Capilla de Música de Hierrezuelo a París, con fecha anterior a la del examen de éste último, es que el primero fue sustituido por París, también como Maestro interino, justamente un més antes de efectuarse el examen, por renuncia de Hierrezuelo. La renuncia y nombramiento tuvieron lugar el 12 de febrero de 1805.

Nótese, por su interés, cómo entre el primer inventario firmado por Salas en 1769, y el que subscriben Hierrezuelo y París, sus inmediatos sucesores, existe una sensible diferencia, en el número de Villancicos, y en su diversidad de formas.

En el de 1769 aparecen los Villancicos mezclados con motetes, versos y sequencias, sin especificar el número de ellos y señalando un total de 40 piezas.

En el de 1805, se citan 58 Villancicos y sus variantes: Cantadas, Arias y Pastorelas; a más de las Coplas que hay junto a las secuencias y motetes; y que posiblemente son, también, Villancicos en su forma tradicional.

Véase como en el de 1769 sólo se citan Villancicos, y en el de 1805 se habla, además, de Arias, Cantadas y Pastorelas. Esto nos demuestra que todavía por esa época la composición de Cantadas no había sido abordada por Salas; limitándose a escribir Villancicos a la manera tripartita tradicional (Estribillos y Coplas), con inclusión de algún Recitado. También es de notar que el número de estas piezas se ha elevado considerablemente en el segundo inventario; pues de una cantidad no señalada de Villancicos (siempre muy inferior a 40) en 1769, encontramos en 1805, por lo menos, 58 piezas de este género.

Todo lo relativo a particularidades de los Villancicos y Cantadas de Salas así como a su historia, texto, instrumentación, etc.; pertenece a la segunda parte de este estudio, donde analizaremos todo ello con el mayor detalle.

Se deduce del curso de la historia de la Capilla de Música de la catedral de Santiago durante los siglos xvii y xviii, que si bien costó arduos esfuerzos crearla firmemente y mantenerla, fue con óptimos frutos para la música cubana. Pues de esa época data la primera huella profunda dejada en nuestro suelo por un compositor nacido y formado en la Isla y, su obra, podemos estimarla como punto de partida de la actividad musical seria en Cuba.

Antes de concluir, queremos dar una relación de los maestros de la Capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba, desde su fundación en 1682, hasta su desaparición en 1899.

Domingo de Flores	1682 a 17?	cubano?
Bernardo de Guzmán	1761 a 1763	?
Esteban de Salas	1764 a 1803	cubano
Fco. José Hierrezuelo	1803 a 1805	cubano
Juan París	1805 a 1845	español
Santiago Pujals	1845 a 1854	colombiano
Antonio Bardalonga	1854 a 1858	español
Santiago Pujals (2da. v.)	1858 a 1861	
José I. Jimeno	1861 a 1866	español
Cratilio Guerra	1866 a 1869	cubano
Antonio Guastavino	1869 a 1875	español
Cratilio Guerra (2da. v.)	1875 a 1878	
Pedro Boudet	1878 a 1880	cubano
Mariano Vaillant	1880 a —	cubano
Jacinto Pagés	1880 a 1899	español

Finalizando ya, apuntamos que es interesante el hecho de que la mayoría de los Maestros de la Capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba, hayan sido cubanos. Pero no debe extrañarnos; si tenemos en cuenta que la sede oriental de la Isla carecía de los atractivos que algunas otras ciudades de América —como Lima o México— podían brindar a los músicos de calibre venidos de la metrópoli u otros países.

Compositores los hubo, como Roque Ceruti en la catedral de Lima¹⁰⁰, que formaron parte de la legión de artistas italianos que se esparcieron por

el subcontinente sudamericano en el curso de los siglos XVIII y XIX. En Cuba, en cambio, sólo conocemos el caso de un europeo no español que fuera Maestro de Capilla en una de nuestras catedrales: el sacerdote de origen alemán, Juan Nepomuceno Goetz, que lo sería de la catedral de La Habana durante la primera década del siglo XIX¹⁰¹. Sin embargo, ni un solo italiano conocieron las capillas de música parroquiales o catedrales de la Isla, en todo el curso de su bicentennial historia.

Sólo nos resta añadir que es al próximo futuro a quien hemos de confiar el estudio minucioso y exhaustivo de la Historia, no sólo de la Capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba, sino también de todas las actividades de este género en La Habana y otras localidades del país.

ESCUCHEN EL CONCENTO

Villancico a 4 con Vls, Bajo y Trompa

Esteban Salas

Navidad de 1791

ESTRIBILLO

Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Trompa (en Do)
Violín I
Violín II
Baxo

Y la dul-cear-mo-ni-a dul-cear-mo-ni-a que

(Idem)

(Idem)

(Idem)

Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Trompa
Violín I
Violín II
Baxo

for-man los cis-los can-tan-do hol-dí-a

ETC.

VAYAN UNAS ESPECIES

Villancico a 4 y a solo con Vls y Bajo

Esteban Salas
Navidad de 1791

ESTRIBILLO

1 2 3 4 5

Tiple I
Va — yan

Tiple II
(Idem)

Alto
(Idem)

Tenor
(Idem)

Violín I

Violín II

Ba. so
Gral.

6 7 8 9 10 11

T. I
— rán ca — mi — no

T. II
pa — ra lo ar al in — fan — te re. cien na — ci — do

A.

T.

ETC.

VI. I

VI. II

B.

RESUENEN ARMONIOSOS

Cantada a 4 y a solo con Vis y Bajo

Esteban Salas
Navidad(a.f.)

RECITADO

1 2 3

T. I
Sue-ne-travez par-le-ro el clarín mis-mo que ad-hon-re-hizo tan-feliz la ma-da é-in-ti-me á Luz-

Violín I

Violín II

Bajo

4 5 6

T. I
-bel la re-ti-ra-da al más profun-do se-no del a-bys-mo pue-sde

VI. I

VI. II

B.

7 8 9

T. I
Dios la piedad be-nig-na y sua-ve ha-hecho pa-trón-te de Da-vid la lla-ve con-que por más que gis-tien-sie-log

VI. I

VI. II

B.

Musical score for the first system. It features a vocal line (T.I.) and piano accompaniment (VI I, VI II, B). The vocal line includes the lyrics: "som-bre han de abrir se sus puertas pa-ral hom-bre". Measure numbers 10, 11, and 12 are indicated above the vocal staff.



Musical score for the second system, labeled "ARIA A SOLO". It features a vocal line (T.I.) and piano accompaniment (VI I, VI II, B). Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the vocal staff.



Musical score for the third system, continuing the "ARIA A SOLO". It features a vocal line (T.I.) and piano accompaniment (VI I, VI II, B). Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated above the vocal staff.

Musical score for measures 7-9. The vocal line (T.I.) includes the lyrics: Bra — me al ver oy lux bel re. me. dia. do to do et da. flo que le — ve ca ou. The piano accompaniment (VI. I, VI. II, B.) features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. A dynamic marking of *p* is present.



Musical score for measures 10-12. The vocal line (T.I.) includes the lyrics: — sa. do to do et da. flo que le. ve ca ou. sa. do que ya Dios to re — pa — ró que ya. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.



Musical score for measures 13-14. The vocal line (T.I.) includes the lyrics: Dios to re — pa — ró que ya Dios... to re — pa — ró. The piano accompaniment concludes with a final cadence.

ETC.

MISA DE NAVIDAD

A 4 con Vls y Bajo

Esteban Salas

BENEDICTUS

Tiple

Alto

Tenor

Saxo

Violín I

Violín II

Saxo

T. Be-ne-díc-tus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni

A. Be-ne-díc-tus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni

T. Be-ne-díc-tus Be-ne-díc-tus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni

B. Be-ne-díc-tus Be-ne-díc-tus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni Ho-

VI. I

VI. II

B.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of seven staves. The top four staves are for voices: Tenor (T.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom three staves are for instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Cello/Double Bass (B.). The lyrics are: "Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis". The music is in a major key and 4/4 time. The vocal parts are in harmony, and the instrumental parts provide accompaniment.

NOTAS

¹Diligencias obradas en 1795 sobre la nueva Capilla de Música creada por Matías Alqueza. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 1-1v., 3-3v., 4.

²Juan García de Palacios, Sínodo diocesano. Habana, 1844, pp. 1, 3 y 5. Se celebró en la ciudad de La Habana en junio de 1680. La fecha que da la portada del libro (1684) es errónea; G. Palacios murió en 1682.

³Carta enviada al rey Fernando VI, por el obispo de Cuba Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, fechada a 9 de diciembre de 1755, solicitando del monarca el establecimiento de una Capilla de Música en la catedral de Santiago de Cuba. Reales Cédulas y Ordenes, leg. 2, N° 198, Archivo Nacional de Cuba.

⁴Laureano Fuentes, *Las artes en Santiago de Cuba*, Santiago de Cuba, 1893, p. 11. El autor cita erróneamente el año de 1677 como el de la creación de la Capilla de Música; error en que también incurre Alejo Carpentier en su libro "La música en Cuba" (p. 58), al mencionar este hecho. Igualmente, ambos se equivocan al suponer que un tal Maese Olivares fue su primer Maestro, y que la Capilla de Música era de voces solas apoyadas por el órgano como único instrumento. Hemos visto en el Auto de Juan García de Palacios que se habla de los esclavos del canónigo Cisneros, como de los músicos que tenían a su cargo la ejecución de los instrumentos.

No creemos aventurado suponer —sin eludir por ello los riesgos de toda hipótesis—

que los esclavos mencionados contribuirían favorablemente a sentar las bases del gremio de músicos de Santiago, muchos de los cuales lograrían el status de negros libres alcanzando su manumisión como ejecutantes de instrumentos y cuyos descendientes, ya libres, constituirían en un futuro la amplia porción de la población de pardos y morenos dedicados al oficio músico. Vivo ejemplo lo tenemos en José Nicolás de Villavicencio, organista de la catedral de Santiago de Cuba, entre los años 1757 a 1779. No obstante, queremos señalar, que si bien es cierto lo dicho anteriormente no lo es menos que muchas familias de alta consideración social como los Hierrezuelo, Boudet, Creagh y otras no tuvieron a mal dedicarse a la música y ponerse con ella al servicio de la Iglesia; negando ostensiblemente la teoría de que, en Cuba, los menesteres musicales estaban solamente en manos de gentes socialmente marginadas.

⁵"... D. Lucas Pérez de Alaiz, natural de Burgos, aficionado ejecutante de guitarra, era miembro como cantor de la antigua Capilla de Música en 1680...". Laureano Fuentes, op. cit., p. 11.

⁶L. Fuentes, op. cit., p. 13.

⁷"Auto...", doc. cit., fols. 2-2v.

⁸La plaza de organista fue establecida con la creación de la catedral, pero no se hizo efectiva hasta años más tarde según se expresa en el decreto de erección: "... Y también el oficio de *Organista*, el cual tocará los órganos en las festividades..." y más adelante:

"...de los dichos oficios, porque de presente los frutos, réditos y rentas, y de las décimas no son suficientes, suspendemos por ahora en la dicha erección cinco de los Canónigos, y tres de los Racioneros enteros y los tres medios, y también los seis acólitos y seis Capellanes, *Organista* y *Pertiguero*..." y finalizando lo que nos interesa expresa: "...pero de tal suerte que cuando, queriendo Dios, los frutos y réditos de la dicha nuestra Yglesia viniesen a mayor fortuna... se crezcan demás de estos... las seis capellanías por seis Capellanes dichos.

"Y también el oficio de *Organista* y *Pertiguero*, *Mayordomo*, *Notario* y *Perrero* sobre dichos sean aumentados en el dicho número subsesivamente, conforme a la orden de atrás literalmente sin algún intervalo, porque todas las *Prebendas* y oficios que por las presentes letras suspendemos, determinamos que sean erigidas y creadas desde ahora sin alguna nueva creación y erección...". Decreto de erección de la Catedral de Cuba emitido en Valladolid por el obispo Juan de Ubite, el 8 de marzo de 1523; contenido en la recopilación que bajo el título de: "Libro que contiene la erección de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Cuba, autos de Ordenanzas despachados por varios Illmos. Señores Obispos de ella, por el orden de sus fechas y algunas Reales Cédulas con lo demás que de su índice se advertirá. Todo lo que se mandó compilar por disposición del ILLMO. SR. DR. D. JOAQUIN OSES DE ALZUA Y COOPARACIO, que actualmente gobierna y S. S. M. V.... Año de 1796". Santiago de Cuba, imp. Angela y María, Enramadas bj. 32: bajos, 1887, pp. 10, 11 y 12.

"Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, Historia de la Isla y Catedral de Cuba, Habana, 1929, p. 235. Según el erudito Francisco de Paula Coronado, esta crónica debió ser escrita por Morell entre 1754-1761.

¹⁰Morell, op. cit., p. 238.

¹¹¿150 pesos de plata?

¹²Morell, op. cit., pp. 255-56.

¹³Con el nombre de bajón se conocía en España el antiguo fagote, el cual tenía un sonido más áspero que el actual. Este instrumento de tubo cónico y doble lengüeta descendía por línea directa de la familia de las bombardas, tan usadas en el siglo XVI. Su antecesor inmediato lo fue la bombardita grave o bajo de los oboes.

¹⁴Canto medido o figurado por oposición a canto llano. En las catedrales e iglesias principales de España y América solía haber el coro que cantaba para la liturgia el canto llano o gregoriano; y una Capilla que ejecutaba la música figurada o de canto de órgano. El

primero lo integraban los capellanes e infantes de coro, dirigidos por un sochantre, auxiliar del chantre, que era a quien cabía la responsabilidad pero no solía oficiar como tal por sus diversas actividades (en la catedral de Santiago, por no haber Arcediano, era la más alta dignidad después del Deán en el cabildo eclesiástico). Y la Capilla de Música, dirigida por un Maestro e integrada por cantores y ministriles —nombre por el que se conocía a los instrumentistas— a más de los seises o niños cantores que hacían las partes de tiple.

¹⁵Lo que entendemos como último acto de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba, está registrado en un curioso documento que retrata acertadamente la situación del país a raíz de la intervención norteamericana. Fue dirigido al cabildo eclesiástico por el Maestro de Capilla, 20 días después de tomar posesión el primer gobernador militar de la Isla, John Brooke.

"Don Jacinto Pagés y Via, contrato por oposición y Maestro de Capilla interino ante V. S. Ylustrísima comparece y dice: que necesitando una liquidación visada por el Ylmo. Sr. Presidente del Ylmo. Cabildo de sus sueldos que no han sido satisfechos por la Real Hacienda de los meses de Agosto a Diciembre del año de mil ochocientos noventa y ocho, fecha que por las circunstancias de la ocupación americana en esta Ysla se espidieron por la Autoridad Superior de Cuba los ceses tanto de los empleados civiles en activo servicio como de las demás clases, y siendo éste a la vez un documento indispensable para que con cargo a lo que se le adeuda, obtener ser trasladado en la Península.

"A S. S. Ylma. suplica se digne acordar se le espida dicha certificación a los efectos que en derecho y en justicia haya lugar.

"Es gracia que pido en Santiago de Cuba, veinte y uno de enero de mil ochocientos noventa y nueve".

Jacinto Pagés y Via
(rúbrica)

(Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, 1899, fol. 1).

¹⁶Emilio Bacardí, Crónicas de Santiago, Cronología de obispos y arzobispos, Santiago de Cuba, 1925, t. 1, p. 63.

¹⁷Morell, cart. cit.

¹⁸"... Por éste pie se mantenía la catedral por el mes de febrero de mil setecientos veinte y uno, en que pasó el señor Morell a servir el Deanato de ella...". Antonio J. Valdés, Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba, Rafael Cowley y Andrés Pego, editores, Habana, 1877, tomo III, p. 450.

¹⁹Justo es advertir que la cédula a que alude Morell, fechada en San Idelfonso a 24 de

agosto de 1737, no es la cédula en que solicita el rey del obispo relación de los individuos necesarios para crear una Capilla de Música y modo de mantenerla; sino otra fechada en San Lorenzo el Real a 6 de noviembre de 1738. El error de Morell proviene, seguramente, de que ambas cédulas se recibieron una a continuación de la otra, asentándose en los libros de actas del cabildo y cedulario correspondiente en este orden, de donde la tomaría el secretario por mandato del obispo. El acta y cedulario donde se asentaron originalmente han desaparecido, pero se conserva el cedulario primero trasuntado que contiene ambas cédulas, y data de fines del siglo xviii.

En la primera, fechada en el palacio de San Idelfonso a 24 de agosto de 1737, solamente se habla de la institución de la plaza de organista, que desde la erección de la catedral en 1523 había sido nominalmente suspendida; aunque de hecho, estuviera establecida desde el siglo xvii, por lo menos. De la cédula mencionada tomamos lo siguiente: "... con testimonio de las diligencias practicadas para la Provisión del Curato de Holguín, Capellanía de Santiago del Prado y la plaza de *Organista* de esa Cathedral... fecha en San Idelfonso a veinte y quatro de agosto de mil settecientos treinta y siete = Yo el Rey...".

Es en la cédula que va a continuación (Archivo de la catedral de Santiago, cedulario primero, Nº 63, fols. 109 y 110) donde leemos la mención de Morell: "... para poder venir por este medio en pleno conocimiento de este asunto y tomar en su vista la Providencia conveniente así en orden al reparo de la falta del Retablo, órgano, ornamentos, y Libros de Coro a que están destinados los Caudales de la fábrica, como en quanto al aumento de Capellanes, y *Elección de Capilla de Música, número de sus individuos, y congrua que se les puede asignar para mayor lustre y decencia de esa Cathedral, y aumento del Culto de ella que así es mi voluntad*, fecha en San Lorenzo el Real a seis de noviembre de mil settecientos treinta y ocho años = Yo el Rey...".

²⁰Morell, cart. cit.

²¹Morell, cart. cit.

²²Reales Cédulas y Ordenes, leg. 2, Nº 198, Archivo Nacional de Cuba.

²³José Manuel Ximeno, Un dómine habanero del siglo xviii, Revista de la Universidad de La Habana, N.os 8-9, junio de 1935, p. 80.

²⁴Memorial elevado al rey por el cabildo eclesiástico de la catedral de Santiago de Cu-

ba, el 15 de abril de 1796. Boletín del Archivo Nacional, Esteban de Salas y Castro en el Archivo Nacional, t. 57, enero-diciembre de 1958, p. 121. Tenemos desde mucho antes, gracias a la generosidad de su descubridor el historiador José L. Franco, el documento completo; quien hizo posible, junto con el folclorista Odilio Urfé, nos hicieran una fotocopia en el Archivo Nacional.

²⁵Martín Félix de Arrate, Llave del Nuevo Mundo, Antemural de las Indias Occidentales, La Habana descripta: Noticia de su fundación, aumentos y estado. Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba, Dr. Rafael Cowley y D. Andrés Pego, editores, La Habana, 1876, t. I, p. 389.

²⁶"Expediente últimamente formado para el arreglo y rebaja de la renta de la Capilla de Música de la Santa Yglesia Cathedral de esta Ciudad, el que quedó concluido en 31 de Agosto de 1815". Archivo de la catedral de La Habana, Capilla de Música, f. 1.

²⁷"Autos obrados sobre la erección de la Capilla de Música de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de la Habana, año 1796". Archivo de la catedral de La Habana, Capilla de Música, fol. 2v.

²⁸Real Cédula, fechada en San Idelfonso, a 5 de septiembre de 1760. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, cedulario primero, fol. 175, Nº 96.

²⁹Boletín del Archivo Nacional, La Habana, 1962, doc. cit., p. 31.

³⁰Santiago de Cuba.

³¹"Diligencias obradas sobre que se le adelanten 450 pesos más en la Capilla de Música desta Santa Yglesia Cathedral según lo representado por Dn. Estevan de Salas, Maestro de ella, año de 1764". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 9.

³²"Por José Nicolás de Villa Vicencio, organista de la Santa Yglesia Cathedral de esa ciudad se ha representado en carta de diez y siete de Junio del año de mil settecientos sesenta y nueve que hayándose casado y con hijos, (y) desde el de mil settecientos sinquentta y siete sirviendo la enunciada plaza de organista...". Real Despacho, cedulario segundo, fol. 194, Nº 183. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

³³"Diligencias...", doc. cit., fol. 4.

³⁴"Diligencias...", doc. cit., fol. 5.

³⁵"Diligencias...", doc. cit., fol. 1.

³⁶Las partes de *alto* en las iglesias y catedrales desde la Edad Media hasta el presente —aunque hay nuevas disposiciones que datan de principios del siglo y permiten las mujeres en las capillas—, fueron realizadas por

hombres, o por adolescentes que apenas habían rebasado el cambio de voz.

¹⁷Tal como sucedía con las partes de alto, las de *tiple* las hacían no mujeres, sino niños de 8 a 14 años de edad aproximadamente. Eran los llamados seises o niños cantores, y fue práctica que estuvo en pleno vigor durante los siglos XVII y XVIII.

¹⁸Ya desde el siglo XVII se usó en España y América el arpa para hacer el relleno armónico al continuo ejecutado por los instrumentos melódicos graves (violones y bajones, preferiblemente). Siendo, junto al órgano, el instrumento ripienista preferido para realizar los bajos, estuvieran éstos cifrados o no. Generalmente, cuando se trataba de dos o más coros, el arpa hacía el relleno armónico del primero de ellos, dejando al órgano el ripieno de los demás. Ejemplo: coro I — arpa; coro II — órgano I; coro III — órgano II. Esta práctica era usual en la catedral de Valencia durante las centurias diecisiete y dieciocho, y su empleo se hacía aún más obligado en los Villancicos, género que la escuela de compositores valencianos de esa época desarrolló extraordinariamente.

¹⁹Con el nombre de *violón* se conoció desde el siglo XVI a los bajos de viola. Desde el siguiente siglo fueron ya los *bajos* propiamente dichos, o sea, los violones más pequeños que se les conocía desde mediados del XVII con el nombre de violoncinos o violoncellos. Los *contrabajos*, violones de mayor tamaño y, por tanto, de sonido más grave, hacían el refuerzo de los bajos o violoncellos a la octava inferior. El uso del contrabajo o violón grande era propio de las orquestas, ya que éstas al contar con un instrumental más nutrido exigía un refuerzo de los bajos o violoncellos. Sin embargo, tal práctica no se generalizó hasta mediados del siglo XVIII.

En la música de cámara, en cambio, por lo reducido del instrumental empleado no era preciso el refuerzo a la octava. En la música religiosa de los siglos XVII y XVIII, cuyo instrumental generalmente no rebasaba los ámbitos de la música de cámara, tampoco se necesitaba de tal refuerzo, por lo que en los templos, particularmente en las iglesias y catedrales de España y América, la parte de bajo de las obras religiosas solía hacerse con instrumentos de grave sonoridad como el bajón o el violoncello, en su registro menos brillante. Sin desdeñar por eso al contrabajo, que sustituía a veces al violoncello, u otras, cuando el instrumental alcanzaba el nivel de gran Capilla, doblaba éstos a la octava.

En cuanto a la línea del bajo, sobre la cual se edificaba la armonía acompañante, recibía en España el nombre de: *Bajo, Bajo general, Acompañamiento*; en Italia: *Basso, Basso continuo, Continuo, Basso cifrado*; en Alemania: *Generalbass*; en Inglaterra: *Througbas*, etc. Todos estos nombres, uno en realidad, indicaban el acompañamiento armónico de la obra sin especificar qué instrumentos debían de ejecutar tales partes; no obstante, es posible saber por partecelle conservadas y por documentos, que en el caso de la música de cámara secular y religiosa era el violoncello quien solía hacer la línea del bajo sobre el cual se construían los acordes del ripieno. Este ripieno o armonía lo realizaba en la música secular el clavicémbalo, y en la religiosa, el órgano.

Aunque era corriente en España y otros países, en el siglo XVIII, llamar al contrabajo violón, queremos señalar que en la propia España y en Cuba, en esa centuria, se identificaba también con ese nombre al violoncello.

²⁰"Diligencias...", doc. cit., fol. 4. La numeración de la izquierda es nuestra.

²¹Cedulario primero, N° 112, fols. 220-223, Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

²²Actas del cabildo eclesiástico, trasuntadas, tomos 8-9, fols. 10-11, Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

²³"Diligencias...", doc. cit., fols. 10-12v.

²⁴Es interesante señalar que el maestro de gramática del Seminario de San Basilio el Magno, Miguel José de Serrano, escribió unas octavas sobre el terremoto de Santiago de 1766, publicadas en México ese año y reimpresas en Santiago de Cuba en el siglo pasado. Este Serrano, mediano versificador, según se desprende de los fragmentos del poema publicado por el estudioso historiador mexicano Federico Gómez Orozco, en un trabajo sobre el terremoto de Santiago de Cuba, ocurrido en 1766 (Revista de la Universidad de La Habana, mayo a diciembre de 1940), nació en esa ciudad el 23 de noviembre de 1740, según consta en el acta de bautismo recientemente localizada por nosotros en la catedral de Santiago. Firma el acta conjuntamente con el párroco, Miguel Andrés Regueyferos, rector del Seminario de San Basilio, en 1769, y uno de los testigos que aparecen firmando el inventario que se hizo ese año de las pertenencias de la Capilla de Música. En él aparece también Miguel J. de Serrano, como preceptor de latinidad. Regueyferos había nacido en Santiago de Cuba, el 2 de agosto de 1697, como consta en su partida de bautismo, también hallada por nosotros en el

Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

Es, pues, Miguel A. Ragueyferos el primer rector del Seminario de San Basilio el Magno, cuyo nombre ha llegado hasta nosotros, y Miguel J. de Serrano, el más antiguo maestro de latinidad de ese centro, del cual tengamos noticia.

⁴⁴"Diligencias...", doc. cit., fols. 13-13v, 14.

⁴⁵Carta de Juan Seguín al cabildo eclesiástico, solicitando la plaza de organista por haber muerto su poseedor el pardo libre José Nicolás de Villavicencio. Tiene fecha 26 de enero de 1779. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música.

⁴⁶Libro 7 de bautismos de blancos, fol. 63v, N^o 105. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁴⁷Actas del cabildo eclesiástico, trasuntadas, tomo 13, fol. 90. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁴⁸Emilio Bacardí, op. cit., tomo 1, pp. 18, 264 y 294.

⁴⁹Cuaderno de notas y recortes pertenecientes a Laureano Fuentes (padre). El dato proviene de un recorte que parece ser del periódico "El Redactor" (publicado en Santiago de Cuba en el siglo XIX), y firmado con las siglas M.M.P., que creemos son las de Manuel María Pérez (y Ramírez). El recorte se encuentra pegado en dicho cuaderno. Archivo del autor.

⁵⁰Libro 7 de bautismos de blancos, fol. 163v., N^o 1.780. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁵¹Informe del organista Diego Hierrezuelo al cabildo eclesiástico, fechado a 18 de septiembre de 1801. No sabemos si se arregló o no el órgano; pero sí tenemos constancia de que en 1827 se tramitó la compra de uno nuevo.

⁵²"Diligencias obradas para suplicar a S. M. que Dios guarde, aumente los sueldos de la Capilla de Música de la Santa Yglesia Catedral de Cuba". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 3-3v., 4.

⁵³"Diligencias obradas para suplicar a S. M...", doc. cit., fol. 2.

⁵⁴Solicitud de Luis Lazo de la Vega para ocupar la plaza de contralto segundo, dejada vacante por Matías Alqueza. Tiene fecha 19 de julio de 1796. En este documento se afirma que Alqueza había abandonado la plaza siete años antes. Archivo de la catedral de La Habana, Capilla de Música.

⁵⁵Laureano Fuentes, op. cit., pp. 14 y 15.

⁵⁶Actas del cabildo eclesiástico, tomo 16,

fol. 55v. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁵⁷Actas del cabildo eclesiástico, tomo 16, fol. 55v. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁵⁸Libro 9 de bautismos de blancos, fol. 5, N^o 19. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁵⁹Libro 8 de bautismos de blancos, fol. 94v., N^o 12. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁶⁰Carta de Juan París al cabildo eclesiástico, fechada el 3 de noviembre de 1812. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1.

⁶¹Semanario Cubano, periódico de literatura, ciencias y artes, Santiago de Cuba, domingo 7 de enero de 1855, N^o 1, p. 5.

⁶²Libro 6 de bautismos de blancos, fol. 171, N^o 1.178. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁶³Libro 7 de bautismos de blancos, fol. 71v., N^o 851. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁶⁴Libro 7 de bautismos de blancos, fol. 115, N^o 1.370. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁶⁵"Expediente obrado sobre el nuevo plan para la reformación de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana de Cuba. Abril 3 de 1807". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 1-1v. Este documento fue reproducido en otras diligencias que se obraron en 1824.

⁶⁶"Expediente obrado sobre el nuevo plan...", doc. cit., Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 4-4v.

⁶⁷"Ya casi en la pubertad, comprendimos la privilegiada voz de contralto en un hombre y á la edad de 75 años que tendría el señor Portuondo [D. Agustín]. Instruidos como estábamos de la mayor parte de lo que hemos referido, contemplamos con justa causa el mérito póstumo del maestro Salas, de quien tanto se nos había hablado, sin haber tenido la honra de conocerle personalmente.

"Su magnífica *Salve y Tota pulcra* en dó menor y á cuatro voces con acompañamiento de violoncello y órgano enflautado, emocionaron nuestra alma impresionable, al exclamar Portuondo contralto: *Intercede, intercede*, repetido en contrapunto florido por el tenor García: *Intercede ¡oh María!* por el de igual género, Arteaga, frases, que acústicamente estremecían las bóvedas del templo en que reposaban hacía mucho años las cenizas del venerable autor Salas, cuyo elevado

espíritu extremece al nuestro por simpática corriente fluidica al sentir con la evocación del recuerdo, tan dulcísimas producciones, tan filosóficos conceptos musicales.

⁷¹"I es extraño que de tan ilustre músico, hijo de la Habana, donde hizo sus estudios á principios del siglo pasado, no haga mención el Sr. Ramírez en su libro *La Habana artística...*". L. Fuentes, op. cit., p. 21.

⁷²Actas del cabildo eclesiástico, tomo 16, fol. 60v. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁷³"Diligencias promovidas por el Subteniente D. Juan Cisneros contra Dn. Matías Alqueza sobre que se le releve de la fianza que a favor de éste otorgó para el establecimiento de una imprenta. Años 1811-13". Gobierno Superior Civil, leg. 651, N° 20.396. Archivo Nacional de Cuba.

⁷⁴Verlo completo en el Apéndice.

⁷⁵"Diligencias promovidas por el Subteniente D. Juan Cisneros...", doc. cit., Archivo Nacional de Cuba.

⁷⁶"Diligencias promovidas por el Subt. ...", doc. cit. Archivo Nacional de Cuba.

⁷⁷Carta de Matías Alqueza al cabildo eclesiástico, fechada a 5 de junio de 1791. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música.

⁷⁸Carta del Maestro de Capilla Juan París al cabildo eclesiástico. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música.

⁷⁹Letras para Villancicos de Juan París. Año 1818. Imprenta del Colegio Seminario de San Basilio el Magno. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁸⁰Prosa y Sonetos dedicados a la Basílica Metropolitana de Santiago de Cuba. Carece de portada, pero parece haber sido impreso en 1807, pues en esa fecha tuvieron lugar las fiestas dedicadas a celebrar la elevación de la catedral al rango de Metropolitana.

⁸¹Libro 8 de bautismos de blancos, fol. 151, N° 1.260. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁸²"Diligencias obradas sobre la plaza de 2do. tenor de la Capilla de Música de esta Santa Yglesia, vacante por la exclusión que se hizo de ella a D. Manuel Caminero. Septiembre 4 de 1810". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 1-1v., 2.

⁸³"Diligencias obradas sobre la plaza de tenor 2do...", doc. cit., Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 7-7v.

⁸⁴Certificación, a modo de título provisional, extendido por Esteban Salas a Manuel Caminero a raz de su ingreso en la Capilla de Música. Año de 1779. Archivo de la cate-

dral de Santiago de Cuba, Capilla de Música.

⁸⁵"Diligencias obradas sobre la plaza de tenor 2do. ...", doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 11v.

⁸⁶Libro 8 de bautismos de blancos, fol. 154v., N° 1.278. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁸⁷Libro 9 de bautismos de blancos, fol. 32v., N° 149. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁸⁸Libro 8 de bautismos de blancos, fol. 48v., N° 414. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁸⁹Real Cédula, fechada en San Lorenzo, a 27 de noviembre de 1801. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Reales Cédulas, fols. 1-1v., 2-2v.

⁹⁰Real Cédula, fechada en San Lorenzo..., doc. cit., Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Reales Cédulas, fol. 1.

⁹¹Libro 19, de Ordenes, que comienza en 1789, trasuntado (la copia ha sido fechada el 24 de enero de 1851). Archivo Arzobispal de Santiago de Cuba.

⁹²Memorial elevado al rey Carlos IV por el cabildo eclesiástico de la catedral de Santiago de Cuba, rogando para Salas una prebenda que le sirviese de retiro en su vejez. Tiene fecha 12 de abril de 1796. Archivo Nacional de Cuba, documento sin clasificar, fol. 4v.

⁹³"Memorial"..., doc. cit. Archivo Nacional de Cuba, doc. sin cla., fol. 3v. Salas era aún profesor del Seminario de San Basilio en 1798, como lo atestigua el párrafo que damos a continuación: "...Colegio de San Basilio el Magno, fundado en la Ciudad de Santiago de Cuba el año de 1722: Sr. Ldo. D. Juan Montiel, Director y catedrático de Cánones, de Prima, y Visperas: Dn. Estevan de Salas, de Teología, de Prima, de (sic) Visperas...". Esta cita procede de uno de los primeros números de la Guía de Forasteros, año 1798, p. 18, y es el más antiguo ejemplar conservado. Perteneció a la colección privada del Dr. Antonio Vidal Morales, y se guarda hoy día en la Biblioteca Nacional "José Martí".

⁹⁴"Memorial"..., doc. cit. Archivo Nacional de Cuba, doc. sin cla., fol. 4.

⁹⁵Real Cédula..., doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Reales Cédulas.

⁹⁶Real Cédula..., doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Reales Cédulas, fols. 1-1v., 2-2v.

⁹⁷"Diligencias obradas sobre la provición en propiedad de Maestros de la Capilla de

Música de esta Sta. Yglesia por fallecimiento de Dn. Estevan de Salas su último poseedor. Año de 1803". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol 2.

⁶⁶Actas del cabildo eclesiástico, tomo sin número, fol. s. n. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba.

⁶⁷"Diligencias obradas sobre la provisión...", doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 15 al 40.

⁶⁸"Diligencias promovidas por la colecturía de Annualidades eclesiásticas sobre que el Maestro de Capilla de Música de esta Santa Yglesia Cathedral de una noticia exacta de los Yndividuos de ella. Año de 1804". Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fol. 1.

⁶⁹"Diligencias obradas sobre la provisión

en propiedad de Maestro de la Capilla de Música...", doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 47-47v.

⁷⁰"Diligencias obradas sobre la provisión en propiedad de Maestro de la Capilla de Música...", doc. cit. Archivo de la catedral de Santiago de Cuba, Capilla de Música, fols. 45-45v.

¹⁰⁰Andrés Sás, La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia. Revista Musical Chilena, N.os 81-82, julio-diciembre de 1962, pp. 20, 30, 35, 37 y 39.

¹⁰¹Informe del Maestro de Capilla Juan Nepomuceno Goetz, al cabildo eclesiástico de la catedral de La Habana, fechado el 17 de abril de 1806. Archivo de la catedral de La Habana, Capilla de Música.

LA OBRA DE RENE AMENGUAL DEL NEOCLASICISMO AL EXPRESIONISMO

por

Vicente Salas Viú

Han transcurrido diez años desde el fallecimiento de René Amengual. Para quienes compartimos con él los afanes de un trabajo común; más todavía, para quienes disfrutamos de su inteligente y lealísima amistad, tan largo tiempo se hace inconcebible. Sólo ayer nos parece que se hubiera producido el desenlace de aquella su postrera enfermedad que le separó de nosotros. En forma trágica, su vida, en plena juventud, y su obra quedaron truncadas.

Al examinar hoy el conjunto de su producción, resalta con caracteres vigorosos lo brusco del corte. Amengual se encontraba en una verdadera crisis de su estilo, en la iniciación de un nuevo y prometedor rumbo que había empezado a cuajar en obras significativas. Las composiciones anteriores a 1950 constituyen así una primera etapa en la que este músico enriqueció la vertiente impresionista-neoclásica de la música chilena con muchos de sus ejemplos más representativos.



Nació René Amengual en Santiago en 1911. Los estudios regulares de música los inició en el Conservatorio Nacional a los doce años, en 1923, a la par que proseguía los de Humanidades. En 1928, su interés por la música se canaliza en un doble sentido: su perfeccionamiento como pianista y el estudio de la Composición. Siempre dentro del Conservatorio Nacional, los profesores Rosa Renard y Alberto Spikin dirigen sus estudios de piano y le proveen de la sólida técnica que pudo hacer de Amengual un brillante concertista, si la creación musical y la docencia no hubieran acabado por absorber todas sus capacidades. El maestro Pedro Humberto Allende es quien orienta su formación como compositor.

A comienzos de 1935, René Amengual ha terminado sus estudios de intérprete pianista y de compositor. Ese mismo año da comienzo a una labor docente, como profesor del Conservatorio, que no se interrumpirá hasta su muerte. Fue nombrado primero profesor ayudante del Curso de Opera; en 1937, es profesor ayudante en la Cátedra de Piano; en 1940, profesor, ahora ya titular, de Análisis de la Composición, a la vez que se ocupa como profesor de música en el Liceo Experimental Manuel de Salas. Al año siguiente, fundado el Instituto de Extensión Musical, pasa a ser secretario de este organismo, sin abandonar su labor docente en el Conservatorio y en el Liceo Manuel de Salas. Este mismo año, en unión de los compositores Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas y de los profesores Elena Waiss y Zoltan Fischer, funda la Escuela Moderna de Música.

En 1945, se encarga interinamente de la dirección del Conservatorio Nacional, puesto que ocupa como Director titular desde 1946 hasta su muerte en 1954. En su calidad de Director del Conservatorio, integra durante dicho



René Amengual

lapso la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical y, por tanto, contribuye a orientar la labor de este organismo.

Visitó Amengual los Estados Unidos en 1943 como becario del Instituto Internacional de Educación. Su permanencia de un año en este país habría de ejercer un poderoso estímulo para su obra de compositor y sembrar en él inquietudes que acabaron por repercutir en el curso futuro de esa obra.

Un año antes de su fallecimiento, en 1953, René Amengual recorrió Francia, Alemania y Suiza para participar en festivales y congresos de música adonde había sido invitado, señaladamente en el de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En Europa se dio a conocer su última composición, el Sexteto para Instrumentos de Viento.



La obra de compositor de René Amengual se inicia hacia 1932 con una serie de piezas para piano y sus primeras canciones. En los "Tres Estudios" y en el "Album infantil", (colección de doce piezas breves), aparecen ya el perfecto dominio de los recursos de este instrumento y la claridad de escritura, en una armonía todavía vinculada al lenguaje romántico, que caracterizan a su autor. La expresión concentrada, la finura del diseño melódico y el color armónico del "Album Infantil" proceden, en un remoto término, (el de su calidad poética), del modelo de Schumann. Leves sugerencias impresionistas, sin desmedro de un fuerte sentido formal, como en su maestro Pedro Humberto Allende, se hacen presentes en las primeras obras, tanto las escritas para piano como las para canto y piano, y se acentúan en las siguientes: "Burlesca", premiada en el Concurso de Composición de la Facultad de Bellas Artes en 1934, "Berceuse trágica" y "Tonada", todas para piano.

Dos composiciones para este instrumento señalan el cierre del período de formación de Amengual, a la vez que el comienzo de la etapa siguiente: "Suite" (1937) y "Transparencias" (1938). La Suite, que lo es de danzas, destaca la inclinación hacia las formas cerradas en que derivará el incipiente impresionismo de este músico. "Transparencias", como ha expresado Miguel Aguilar con acierto, "sobresale en este período por la perfección de sus soluciones técnicas y sus hallazgos de sonoridad y de finura expresiva"*.

A partir de 1939, el estilo de René Amengual queda perfectamente definido dentro de las corrientes neoclásicas que, para el músico chileno, tienen su figura cimera en Maurice Ravel. De este año datan "Homenaje a Ravel", premiado en el Concurso de Composición de la Municipalidad de Viña del Mar, Sonatina e Introducción y Allegro, la última para dos pianos; las otras dos, para piano solo.

El "Homenaje a Ravel" es bien significativo del período de que hablo hasta por la posición adoptada como homenaje. Amengual se nos muestra con el acopio de elementos impresionistas "de fondo", (armónicos, sobre todo), que no dejaron nunca de pesar en Ravel mismo ni aún en sus últimas composiciones. Ese lenguaje de raíz impresionista queda subordinado a ní-

*Miguel Aguilar. "La evolución estilística *sical Chilena*, Nº 47, 1954. en la obra de René Amengual". *Revista Mu-*

tidos y simples procedimientos formales, también como en el músico francés, que lo enmascaran de neoclasicismo. Decidido neoclasicismo que va desde el límpido trazo melódico hasta la regularidad de la estructura formal. Todo esto y algo más procede de Ravel, incluso la preferencia por la Sonatina o la Toccata entre las formas neoclásicas para teclado.

Sin embargo, Amengual está muy lejos del pastiche raveliano. Es Amengual quien habla, con absoluta autenticidad, tras de los rasgos comunes, deliberadamente objetivos, de un estilo común. Existe un matiz personal, muy propio de Amengual, que vincula el "Homenaje" con las obras pre-ravelianas que lleva ofrecidas y con las post-ravelianas que de inmediato lo suceden. Tan es el mismo, y no un músico a la sombra de aquel maestro, que en la Sonatina y en la Introducción y Allegro, unos meses posteriores al "Homenaje", hay en verdad todo un proceso de apartamiento del simple estilo de Ravel hacia una manera propia, y muy propia, neoclásica.

Ofrece la Sonatina la imagen de un músico con abundante, aunque mesurada, vena rítmico-melódica, que sabe usar de los moldes clásicos para insuflarles un nuevo espíritu. En el tejido armónico, la Sonatina, (y todavía más la Introducción y Allegro), se enriquece con disonancias que sobrepasan, porque estamos en 1939, la delicuescencia impresionista de comienzos de siglo. Así, abundan los intervalos de cuarta y un evidente politonalismo en el tiempo lento, con su tan significativo canto melódico lleno de alteraciones cromáticas. Es la armonía impresionista más todo lo aportado por Satie y Milhaud, —en grado menor, por Honegger—, hacia un lenguaje más crudo. En la rítmica, de acusados, quebrados perfiles, el alejamiento del difuso ritmo impresionista es bien notorio. Además de que en esta última obra la preocupación constructiva domina sobre todo otro ingrediente. La poética suave, las leves tintas, el sentimentalismo de Debussy y del primer Ravel no cuentan junto al propósito a que acabo de aludir, subrayado por la frialdad, —buscada, por supuesto—, de la disposición técnica para dos pianos; incluso su mecanicismo.

En un trabajo de hace años sobre esta obra, indiqué: "Amengual resuelve en la Introducción y Allegro con singular fortuna el problema que supone la acumulación de matices fríos en este instrumento duplicado; el del ajuste mecánico de los dos intérpretes que ofrece, por otra parte, grandes posibilidades; el de no quebrantar por la cantidad sonora la finura de trazo de las ideas conductoras ni el trabajo de diestra orfebrería a que las somete. Dosisificación de elementos, firmeza de escritura, pulsación rítmica, campean a la par de las otras cualidades en este "tour de force" del artífice —compositor, sin desmedro de su nivel artístico"*.

Transcribo este párrafo porque en él, como en la Introducción y Allegro que comenta, se presiente un distintivo nuevo de Amengual que, por entonces, hacia 1942, estaba cuajando: su experimentalismo, lógica consecuencia de la inquietud de este músico que le lleva hacia una constante renovación de su lenguaje técnico y de su estilo. Sin sobresaltos, se percibe desde la primera a la última de sus composiciones esa búsqueda constante renovadora.

Fue Amengual un artista de sensibilidad desvelada y de amplio criterio para quien ninguno de los problemas planteados en la música contemporánea

*Vicente Salas Viú. "La creación Musical 1952. en Chile". Editorial Universitaria, Santiago,

careció de interés, asimilando con audacia en las últimas obras lo que era asimilable para su estilo personal en las tendencias de avanzada. Con razón, Miguel Aguilar, al referirse a esta cualidad suya, pudo admirar, desde su posición de vanguardia en la generación joven, al compositor de la anterior que más libre de prejuicios se acercó a los que trabajaban en el microtonalismo o en la música serial. Dice Aguilar, cuando señala el largo camino que va del Amengual post-romántico al neo-clásico y de éste al del Sexteto para vientos: "Que este dilatado campo haya sido recorrido sin perder en ningún momento esa modalidad íntima, fina e instrospectiva que caracterizó a lo largo de toda su vida la sensibilidad como creador e intérprete de René Amengual, es para nosotros (los músicos de la joven generación) su mayor mérito"*.

Al año 1939, el de las tres considerables obras para piano de que me acabo de ocupar, pertenece la primera incursión de este músico en los dominios de la orquesta: el "Preludio Sinfónico". Es, desde luego, un tímido ensayo en el empleo de los recursos sinfónicos. La orquesta de que se sirve es la clásica, con las maderas a dos, dos cornos y cuerdas. La textura armónica y la forma un poco suelta del Preludio lo retrotraen a un tipo de música muy anterior al neoclasicista adoptado en las obras para piano de ese año. Dicho en forma rotunda, a un divagante impresionismo que hacía mucho, desde las primeras canciones, que Amengual había rebasado. Ocurre, por otra parte, que la manera de tratar la orquesta no corresponde por entero, quizás por falta de experiencia, a la índole del lenguaje ni de la expresión buscada en el "Preludio". En suma, no es sólo un primer intento, sino un débil intento, de abordar lo sinfónico.

No ocurre lo mismo en ningún sentido con la obra que cierra brillantemente esta etapa en la producción de Amengual, el Concierto para piano y orquesta escrito entre 1939 y 1941 y estrenado al año siguiente por Rosa Renard, a quien está dedicado. Obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Panamericano de Composición organizado por la Facultad de Bellas Artes para conmemorar el Cuarto Centenario de la fundación de Santiago.

El Concierto para piano está perfectamente resuelto en el tratamiento de la orquesta; tal vez, en algunos pasajes, demasiado recargada frente a la sutil trama, que oscurece, de la parte solista. Esta, en un músico de tan amplio conocimiento y experiencia en la escritura del piano, es excelente. Neoclásico en la forma, a pesar de lo neorromántico que significa el desarrollo de sus cuatro tiempos enlazados, como en los Conciertos de Liszt, el de Amengual es la obra más acabada de su autor en este período y, en cierto modo, la culminación de él. En cierto modo digo, porque, si bien todo ese acopio de cualidades se dan por junto y hacen hasta la fecha del Concierto para piano de Amengual el más perfecto de la música chilena, su intrínseco valor musical es menor que el de la Introducción y Allegro y hasta de la Sonatina. Es menos rico de contenido por más convencional; demasiado pensado como concierto y demasiado reverente con un género de virtuosismo que hace las delicias del público. Un oído atento incluso descubrirá en él concesiones de mórbido sentimentalismo o de virtuosismo espectacular que lo vinculan con algo de lo mucho abominable en Rachmaninoff. Ahora bien, si Ravel se ufana en su Concierto en Sol para piano de evocar a Saint-Saëns desde un

*Miguel Aguilar. Artículo citado.

ángulo irónico, quizás no se justifique por completo nuestra severidad ante la evocación de Rachmaninoff por el compositor chileno. La pena es que el ángulo irónico, o no existe o casi no se advierte en Amengual, mientras que en Ravel la evidencia es absoluta.



Aunque el Concierto para piano y orquesta represente con mayores títulos que ninguna otra de las obras de Amengual la culminación de su etapa neoclásica en cuanto a lo excelente de la factura, "El Vaso", para soprano y pequeño conjunto instrumental, es para mí más sustanciosamente representativa de ese momento. Amengual es un músico intimista. Las obras de público, o para el público, le llevan a forzar lo mejor de su personalidad, acendrada, sutil. En "El Vaso", compuesto en 1942, sobre una poesía de Gabriela Mistral, estrenado en 1945, se reúne mucho de lo mejor disperso en el Cuarteto N° 1 para arcos, ambiguo en el Segundo Cuarteto y llevado a los extremos que ya dije en el Concierto para piano y mucho más aún en el para arpa y orquesta.

En primer lugar, se beneficia "El Vaso" de ese nuevo sentido melódico-armónico, libre ya del impresionismo blando de las canciones anteriores, que llevará a Amengual hacia sus postreras conquistas. El conjunto, formado por flautas, clarinetes y fagotes a dos, arpa y quinteto de cuerdas, no constriñe, sino que ayuda al clima que el compositor busca para subrayar la expresividad del texto, en ésta que es una de sus obras más concentradamente expresivas. Es un tejido finamente matizado, como el discurso armónico a que sirve. El neoclasicismo de "El Vaso" se advierte hasta en cómo busca el músico organizar el libre fluir melódico, ceñido a las sugerencias de la poesía y a sus inflexiones prosódicas, dentro de la métrica irregular de este casi soneto de la poetisa chilena. Es un neoclasicismo sin rigideces, sin forma predeterminedada, sin artificiosidad. Un motivo, expuesto por la flauta sobre armonías del clarinete y el fagot en la introducción al poema, es el diseño recurrente que organiza la composición. Las partes instrumentales ya no se emplean, como en el impresionismo, en amalgama de timbres, sino en una escritura que tiende a lo concertante y que, por esto, mantiene la fisonomía de esas partes y el hábil entretejer de sus timbres puros. Por último, "El Vaso" es una obra atonal. En este aspecto también anticipa, a diez años fecha, la última manera estilística de su autor.

Los dos Cuartetos están separados por un lapso de nueve años (1941-1950). El Primero supera con creces al Segundo, que es una verdadera obra de transición, insegura, vacilante, entre el período neoclásico y el subsiguiente en la evolución del estilo de René Amengual.

En el Cuarteto N° 1, un Allegro de Sonata, estricto en la forma, pero con los dos temas equívocos en su sentido tonal, (por lo menos equívocos, si no decididamente atonales), precede a una Fuga (Lento) construida con tanto rigor como el precedente Allegro de Sonata, pero ahora dentro de cánones tonales. El Scherzo, en forma de Sonata, vuelve al espíritu del primer tiempo, aunque con mayores limitaciones en cuanto al lenguaje armónico. El Allegro Vivace final debe haber antecedido a los más audaces movimientos de la composición. Tiene, como la Fuga, mucho de ejercicio de escuela.

El Segundo Cuarteto, lo que no deja de ser paradójico, es tan cerradamente formal como el primero y en la armonía mucho más conservador. En sus tres movimientos abunda tanto, en forma y armonía, una vuelta al neoclasicismo impresionista de la Sonatina como faltan las audacias armónicas de los tiempos primero y tercero del Primer Cuarteto. Bien equilibradas las partes, es, no obstante, una obra dispareja, que nada agrega a la producción de los años de madurez que comentamos de este compositor. ¿Fue algo que el músico tenía abocetado o casi del todo escrito con anterioridad a 1950 y hasta al Primer Cuarteto, aunque sólo en esa fecha acabara de darle forma? Así lo parece. No se comprende de otra manera que este Segundo Cuarteto sea posterior en la producción de Amengual a "El Vaso" y la Sonata para violín.

Todavía más que el Segundo Cuarteto, peca de anacronismo, en cuanto a la tan coherente evolución del estilo de Amengual, el Concierto para arpa y orquesta. Pero de éste sí que sabemos que su composición fue iniciada en 1943, a pesar de que no lo concluyera hasta 1950.

1943 es el año en que Amengual viaja a los Estados Unidos como becario del Instituto Internacional de Educación. El Concierto para arpa no sólo fue concebido durante su permanencia en Norteamérica sino que, a juzgar por muchos de los caracteres de esta música, realizado allí casi en su totalidad. Ello explica que pudiese adoptar su forma definitiva en cortos meses desde que lo reanuda en 1949, en Santiago, para estrenarlo al año siguiente. La labor emprendida en este breve lapso debió ser poco más que una revisión de lo antes hecho respecto a los dos primeros movimientos. El tercero, muy inferior, traduce un apresuramiento que es raro en este músico. De haberlo repensado con atención y corregido hubiera sido muy otra cosa de lo que es.

No es el Concierto para arpa una de las obras valiosas de Amengual. En un estudio sobre él, publicado por Juan Orrego Salas en la Revista Musical Chilena*, destaca la crisis que se abre en el estilo de su autor durante su permanencia en Norteamérica. Se radicaliza su post-impresionismo en el terreno armónico, con procedimientos que van desde el politonalismo de Milhaud hasta un lenguaje expresionista cercano a Schönberg; pero todo ello con un sentido experimental, sin la decisión de quien se lanza por un nuevo camino. "En el Amengual de este período, escribe Orrego Salas, se observa una ordenación de principios estéticos que más tiende a lo experimental que a lo definitivo, sin dejar por ello de tener los méritos de una búsqueda que antes permaneció aletargada". Más que una búsqueda, un antecedente de sus obras postreras constituye la Sonata para violín y piano de este mismo período, la obra mejor lograda entre las que compuso en Estados Unidos. El Concierto para arpa, si se vincula con la crisis aludida, no es solamente por la desorientación que en él se traduce.

Como el Concierto para piano, que tanto lo supera, el de arpa y orquesta presenta sus movimientos enlazados. El primero es un Allegro de Sonata con una introducción lenta; el segundo (Lento), adopta la forma de Canción doble; el tercero (Presto), es un Rondó-Sonata.

La estética neoclásica se mantiene en cuanto a la estructura de los movimientos, debilitada en el último, que está bastante desorganizado. No faltan

*Juan Orrego Salas. "El concierto para arpa y orquesta, de René Amengual". Revista Musical Chilena, Nº 39, 1950.

ritmos ni otros recursos de jazz sinfónico, hasta en la disposición de ciertos pasajes orquestales, sobre todo en el tercer tiempo. El sentimentalismo a lo Rachmaninoff se hace presente ya desde el segundo tema del primer movimiento. A lo expuesto, se une, en los tiempos extremos, una escritura del solista sobrecargada de virtuosismo, de exterioridad puramente ornamental.

En obra tan desequilibrada, lo mejor y lo peor de este músico alternan. Hay faltas de gusto increíble en un compositor tan exigente como René Amengual. Faltas de gusto que hacen pensar a Orrego Salas hasta en MacDowell o el Gershwin de la "Rapsodia en Azul". Frente a ellas, el movimiento central es una de las páginas de soberana belleza que debemos a su autor, con una calidad y refinamiento en los medios de expresión imponderables. Así lo reconoce en su aludido comentario Juan Orrego cuando señala: "El segundo movimiento, no sólo es lo mejor de este Concierto, sino que debe situarse entre las páginas más plenas de contenido y belleza escritas por Amengual". En parecidos conceptos abunda Miguel Aguilar y todos cuantos se han ocupado de esta obra. Aguilar, que también insiste en el experimentalismo del Concierto para arpa y orquesta, encuentra salvedades hasta para el tercer movimiento en cuyas "armonías agrias, ritmo vivaz e instrumentación agresiva" descubre rasgos que apuntan hacia el Sexteto para instrumentos de viento. Concluye: "en un terreno experimental, el Concierto para arpa tiene una profunda importancia dentro de la evolución de su autor".



Antes de abordar las obras que preludian o que inician un tercera etapa en el estilo de Amengual (Sonata para violín, Suite para flauta, Preludios para piano y Sexteto para vientos), nuevo rumbo interrumpido por su temprana muerte, hemos de dedicar unas líneas a sus composiciones corales. Forman un conjunto homogéneo y, en cierto modo, al margen del resto de su producción.

Se distribuyen en tres grupos: el Motete y el Madrigal de 1941, las Canciones y cánones para niños de 1952 y las Cinco Canciones de Navidad para coro mixto, de este mismo año. El Motete hace uso, como exige la recomposición del género, de una escritura polifónica pura, aunque las partes estén pensadas, como en su maestro Pedro Humberto Allende, con un perceptible sentido vertical; quiero decir, condicionadas por el discurso armónico y resultantes de él. El Madrigal, "Tórtola amante", supera a lo que el Motete tiene todavía de ejercicio escolar. La expresión es más libre, el movimiento de las voces más desenvuelto, las armonías de indudable interés.

Es curioso que en las Canciones y Cánones para niños y en los Cantos de Navidad, escritos a tan larga distancia del Madrigal, se muestre mucho más conservador. En las Canciones para niños se explica por el propósito que deben cumplir; fueron creadas para las escuelas, con un fin práctico de educación musical. Pero ¿por qué ocurre casi lo mismo con los otros coros, por su deliberado popularismo? No parece razón suficiente.

Las obras que preceden a la última manera de Amengual, como acabo de decir, son la Suite para flauta (1945) y la Sonata para violín (1944). La

Suite sigue el diseño de las del Barroco en sus finales (Preludio, Courante, Aria) con un Ragtime que sustituye al Rondó. Lo neo-barroco se muestra tanto como en las formas en el tratamiento de las partes. La Courante es una invención a tres voces sobre el ritmo de la danza. En el Preludio y en el Aria, el mismo retorno a los procedimientos del barroco, aunque la escritura no sea contrapuntística sino armónica, conforme a sus modelos. El Ragtime es una evocación superficial, pero ingeniosa, del jazz "arcaico". El registro grave de la flauta finge el del saxofón en la mayor parte del breve trozo.

La Suite es una obra menor y de circunstancias (la escribió para el compositor y flautista norteamericano Van Vactor que por entonces visitaba Chile). La Sonata para violín he reiterado que, con el Sexteto, personifica lo más granado de Amengual en los comienzos de su cambio de estilo.

El dominio técnico, la propiedad de escritura que caracterizan a Amengual y a Juan Orrego dentro de su generación, se ofrecen en esta Sonata compenetrados con una expresividad de singular hondura. En la armonía, el compositor nos descubre por entero su nueva faz, sobrepasado el impresionismo neoclásico de sus obras anteriores.

Está tratada la Sonata, por lo pronto, como una composición en contrapunto a tres voces, casi rigurosamente mantenidas a lo largo de su desarrollo. Las dos partes encomendadas al piano tienen un auténtico valor de voces reales, sin supeditarse, por tanto, a la que lleva el violín. La independencia y trabazón al mismo tiempo que existe entre las funciones de ambos instrumentos se rige por las leyes que gobiernan el juego de aquellas partes reales.

La forma de Sonata se retrotrae así del Clasicismo al Barroco, en el primer movimiento. Pero ya no es una Sonata "de vuelta a Bach" ni a ninguno de los maestros del pasado, de acuerdo con la estética neoclásica, como en Ravel o en Strawinsky. Su ritmo de 7/4, su indefinición tonal, sus audacias armónicas la vinculan por entero con el expresionismo de la segunda post-guerra. El Recitativo y Aria del segundo movimiento va mucho más allá todavía en su incursión por zonas avanzadas de la música contemporánea. Que Amengual hace propias, sustento de su inconfundible expresión, ahora más profunda. El Rondó no desdice de los movimientos anteriores, aunque sea, por su carácter, más simple y cordial.

Los "Diez Preludios Breves" para piano (1950) se anticipan en unos meses a la creación del Sexteto. En un adiós, insospechado para todos, a su instrumento preferido, lleva a cabo una pequeña obra maestra. Dosifica el empleo de los recursos pianísticos en la brevedad de la forma; claridad de textura y finura de expresión se ofrecen dentro de una obra mucho más compleja de lo que puede parecer a una mirada superficial. El contrapunto sigue predominando (Preludios primero, tercero, cuarto, quinto, octavo y décimo). Cánones estrictos, bajos ostinatos, imitaciones sirven para su desarrollo. En la armonía, disonancias ásperas o evidente atonalidad responden, como la inquieta o irregular rítmica, a un nuevo contenido. ¿Expresionismo?, ¿neorromanticismo? Un poco de ambas cosas. Hasta en los Preludios más sencillos en su textura armónica, como el segundo, para la mano izquierda; en la serie entera, se presenta un concepto de la forma que es, en esencia, romántico. Los Preludios de Amengual son unas finas y ape-

nas esbozadas estampas que recogen un estado de ánimo fugaz sobre el desarrollo de un simple motivo. Pero el lenguaje es absolutamente expresionista. Los buscadores de "series" podrían hallar en alguno de ellos vinculaciones con esta técnica de escritura.

El Sexteto para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot y dos cornos es neoclásico en la forma, atonal en la armonía, variadísimo y abrupto en la rítmica y profundamente expresionista en la suma de estos ingredientes. Está constituido por un Preludio en forma de Canción simple; una Sonata unitemática, tratada con gran elasticidad; un Rondó-Sonata, o Canción doble, que se acerca, y extrema, a los caracteres del primer tiempo; un Finale que vuelve a ser una Sonata libre, esta vez bitemática. Van así pareados el primer y tercer tiempos, el segundo y el cuarto, siendo los dos últimos una especie de amplificación, radicalizada, de los dos primeros.

La clase de contrastes así establecidos, se refuerza por el uso indistinto de procedimientos armónicos o contrapuntísticos, movimiento por movimiento; sobre todo, en las Sonatas. En la primera de ellas, el primer inciso del tema es rítmico y armónico, frente al segundo, un coral. En la segunda Sonata, el primer tema, en 5/8, rítmico y diatónico, con cierto sello a lo Bartok, opone su jovialidad al segundo tema, sereno, en 4/4, atonal, tratado en contrapunto. Hacia el final, sobre este segundo tema, se construye un fugatto, interesante por la estructura casi serial de sus voces.

Los procedimientos seriales, veladamente perceptibles en este Final del Sexteto y en alguno de los Preludios para piano, se emplean en el tercer movimiento de manera consecuente. La primera copla, expuesta por el primer corno, despliega una serie completa, con acompañamiento armónico en extremo áspero, para contrastar con el ágil estribillo subsecuente.

La rítmica de Bartok, el atonalismo de Schönberg, llevado hasta procedimientos de desarrollo serial, aunque no seguidos con rigor, hacen pensar que en el Sexteto había superado su autor el período de crisis que antecede a esta obra, crisis que gravita sobre el compositor, incierto de su ruta futura, desde que regresó de los Estados Unidos. El Sexteto representa en la obra de René Amengual una de sus creaciones más originales y más henchidas de música.

CATALOGO DE LAS OBRAS DE RENE AMENGUAL
(Santiago, 1911-1945)

1. *Obras sinfónicas y para solistas y orquesta.*

Preludio Sinfónico	Compuesto en 1939	Primera audición 1941. Orquesta Sinfónica de Chile	
Concierto para piano y orquesta	Compuesto entre 1941 y 1942	Estrenado en 1942. Sinfónica de Chile. Director: Fritz Busch. Solista: Rosa Renard.	Segundo Premio en los Concursos Panamericanos de Composición, organizados por la Facultad de Bellas Artes, 1942
Concierto para arpa y orquesta	Escrito entre 1943 y 1950	Estrenado en 1950. Sinfónica de Chile. Director: Víctor Tevah. Solista: Teresa Höfter	Segundo Premio en los Festivales de Música Chilena de 1950

2. *Obras para conjuntos de cámara.*

Cuarteto Nº 1. Para arcos	Compuesto en 1941	Primera audición 1941. Cuarteto Chile del Instituto de Extensión Musical	Segundo Premio en el Concurso Panamericano de la Facultad de Bellas Artes, 1942
Cuarteto Nº 2. Para arcos	Compuesto en 1950	Primera audición 1956. Cuarteto del Instituto de Extensión Musical	
Sonata para violín y piano	Compuesta entre 1943-1944	Estrenada en 1944 en la Julliard School of Music (New York). Estreno en Chile en 1944	
Suite para flauta y piano	Compuesta en 1945	Estrenada en 1945	
Sexteto para instrumentos de viento	Compuesto entre 1953-1954	Primera audición en Oslo, 1954	
"El Vaso", para soprano y conjunto de cámara. Poema de Gabriela Mistral	Compuesto en 1942	Estrenado en 1945	

3. *Para coros.*

Motete y Madrigal	Compuestos en 1939 a 1941	Estrenados en 1941	
Ocho Canciones y Cánones para coro de niños	Compuestos en 1952		
Cinco Canciones de Navidad para coro a voces mixtas	Compuestos entre 1932 y 1938		

4. *Para piano.*

Suite para piano	Compuesta en 1937		Primer Premio de la Sociedad Amigos del Arte, 1937
"Transparencias"	Compuesta en 1938		
Homenaje a Ravel	Compuesta en 1939		Segundo Premio en el Concurso Vifia del Mar, 1939

Sonatina	Compuesta en 1939
Diez Preludios Breves	Compuestos en 1950
Introducción y Allegro, para dos pianos, a cuatro manos	Compuestos en 1939

5. *Para canto y piano.*

"Caricia"	Compuestos
"Poema de amor"	entre
"Manos de mujer"	1932 y 1938
"Canción de otoño"	
"Me gustas cuando callas".	

Bibliografía sobre la personalidad y la obra de René Amengual

- Aguilar, Miguel: "La evolución estilística en la obra de René Amengual". Revista Musical Chilena Nº 47, 1954.
- Colli, Nino: "El Segundo Cuarteto". Revista Musical Chilena Nº 39.
- Orrego Salas, Juan: "El Concierto para arpa y orquesta". Revista Musical Chilena Nº 39, 1950.
- Quiroga, Daniel: "El Concierto para piano y orquesta". Revista Musical Chilena Nº 38. "El Primer Cuarteto". Revista Musical Chilena Nº 39.
- Salas Viú, Vicente: "La Creación musical en Chile". Edit. Universidad de Chile, 1952 (Capítulo sobre René Amengual en las páginas 131 a 151). "René Amengual". Revista Musical Chilena, Nº 47, 1954.

LA ETNOMUSICOLOGIA EN LA EDUCACION SUPERIOR

por

George List

La etnomusicología es una disciplina relativamente nueva enclavada en la musicología y la antropología, que cada día está cobrando mayor importancia en los colleges y universidades norteamericanas. Una encuesta realizada en 1954¹, comprobó que diecinueve instituciones de educación superior de los Estados Unidos incluían cursos de etnomusicología o de temas relacionados con esta disciplina. Aunque no se ha vuelto a realizar otra encuesta, existen buenas razones para afirmar que el número de instituciones que ofrecen estos cursos se ha duplicado en estos últimos diez años y seguirá aumentando a medida que etnomusicólogos de reciente formación ingresen a las facultades. Nos proponemos en este artículo trazar brevemente la historia de esta ciencia relativamente nueva, aunque ya floreciente, y evaluar su actual importancia dentro de la educación norteamericana, además de analizar su posible impacto sobre la vida estadounidense en general.

Alexander J. Ellis, físico británico (1814-1890), es considerado el pionero dentro de esta especialidad. Ellis fue el primero que demostró que la música inarmónica de las culturas no-occidentales, aunque en muchos aspectos difiere de la nuestra, usa escalas fijas como base de las formas musicales lógicas. Su mayor contribución fue el desarrollo del sistema de los "cents"², mediante los cuales los intervalos de cualquier música o escala puedan medirse con precisión y compararse unos con otros³.

En 1885, Guido Adler publicó su clarísima clasificación de contenido y método de la musicología⁴. Denominó la comparación de las obras musicales de los distintos pueblos del mundo, específicamente de las canciones folklóricas y su clasificación, "musicología comparada" (vergleichende Musikwissenschaft). Este fue el nombre con que se conoció esta disciplina hasta mediados de este siglo. A estas alturas la inexactitud del término —todas las investigaciones científicas usan entre otras el método comparativo— había sido establecido por los investigadores. El término alternativo, "etnomusicología", propuesto por el erudito holandés Jaap Kunst, logró la aceptación general por representar con mayor claridad la combinación específica de antropología cultural o etnología y musicología, que caracteriza este campo de la investigación y en general ha reemplazado al término antiguo en las publicaciones contemporáneas.

La musicología comparada fue impulsada por el desarrollo del fonógrafo, ese medio mecánico de reproducir el sonido. Antes de tener este equipo a

¹Nettl, Bruno. "A Survey of Courses in Ethno-Musicology and Related Subjects", *Ethno-Musicology Newsletter*, No 3, diciembre, 1945, pp. 5-6.

²Invencción numérica que permite comparar la relación de vibraciones. (N del T.).

³Ellis, Alexander J. "Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Sca-

les". *Proceedings of the Royal Society of London*, 37, 1884, pp. 368-385. "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, 33, 1885, pp. 485-517.

⁴Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft" *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, Leipzig, pp. 5-20.

su disposición, el musicólogo comparador tenía que depender de la notación de repetidas audiciones de la música que escuchaba y que le servía de base para sus estudios. Como la notación musical en cuanto a guía de una ejecución tiene escasa importancia o ninguna dentro de la música universal, con excepción de la música artística occidental, las variaciones entre una y otra ejecución son frecuentes y la transcripción exacta, basada en versiones realizadas por un informante, son difícilísimas.

El invento del fonógrafo realizado simultáneamente por Charles y Thomas Edison en 1877, su rápido perfeccionamiento y su explotación comercial, hizo posible la reproducción mecánica de una ejecución, la que entonces podía ser estudiada en el laboratorio o estudio, repitiéndola tantas veces como fuera necesario. En 1890, ya podían adquirirse en el mercado fonógrafos portátiles, livianos, de cilindros automáticos. Pronto fueron usados profusamente por etnólogos y musicólogos para grabar música folklórica, tribal y oriental. El antropólogo norteamericano J. Walter Fewkes fue el primero que usó el fonógrafo en grabaciones en el terreno, en 1889, mientras trabajaba entre los indios Passamaquoddy. Los resultados de estas investigaciones fueron publicados en 1890⁵. Al año siguiente, Benjamín I. Gilman de la Universidad de Harvard, publicó un estudio sobre grabaciones Zuni que habían sido recopiladas por Fewkes⁶. Gilman era un convencido de que la música india norteamericana se basaba en el uso de intervalos más pequeños que el del semitono y trató de inventar un sistema de notación adecuado.

No obstante, la actividad pronto se centralizó en Berlín y Viena. Aunque durante este período inicial Viena produjo eruditos de gran fama como Robert Lach, la "Escuela de Berlín" que luego se convirtió en el centro mundial de la musicología comparada, en un comienzo bajo Carl Stumpf, Director del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín y que luego dirigió su alumno, Erich von Hornbostel. A través de importantes contribuciones, tanto teóricas como prácticas de musicología comparada, von Hornbostel fue considerado el alma del movimiento.

Entre los primeros investigadores norteamericanos, además de Gilman, se encuentran Alice G. Fletcher y John Fillmore. Su trabajo fue de carácter más bien impresionista. Fillmore, por ejemplo, encontró armonías europeas explícitas en las melodías de los indios norteamericanos⁷. La escritora Natalie Curtis-Burlin publicó en 1907 un grueso volumen sobre música del indio de Norteamérica, *The Indian's Book*⁸. Aunque de índole un tanto romántica dentro de lo etnológico, este volumen da a conocer muchas transcripciones detalladas de las canciones de un variado número de tribus indígenas de los Estados Unidos.

Durante el primer cuarto de este siglo posiblemente la contribución de mayor relieve fue hecha por Frances Densmore, una infatigable coleccionista e investigadora de la música del indio norteamericano, quien trabajó auspiciada por el "Bureau of American Ethnology" del Gobierno de los EE. UU. Muchos

⁵Fewkes, J. Walter. "Contributions to Passamaquoddy Folklore", *Journal of American Folklore*, III, 1890, pp. 257-280.

⁶Gilman, Benjamín I. "Zufi Melodies", *Journal of American Ethnology and Archaeology*, I, 1891, pp. 63-91.

⁷Fillmore, John C. "Scale and Harmonies of Indian Songs", *Music* IV, 1893, pp. 478-489.

⁸Curtis-Burlin, Natalie. *The Indian's Book*, Harper, New York, 1907, 574 pp.

de sus numerosos trabajos fueron editados por esa entidad. Otra investigadora que contribuyó con importantes trabajos es Helen H. Roberts, quien inició su labor después de la Primera Guerra Mundial y por algún tiempo estuvo trabajando con la Universidad de Yale. En la década del 20 editó estudios sobre la música de varias culturas indias norteamericanas; esquimal, folklórica jamaicana y cánticos hawaianos.

No obstante, la investigación rigurosa de la musicología comparada tuvo un desarrollo lento en los Estados Unidos. Densmore y Roberts se basaron principalmente en los trabajos de los musicólogos occidentales y aplicaron conceptos teóricos de la Europa occidental a la música de esas culturas cuyo desarrollo histórico no tiene relación alguna con Europa occidental. Hacia fines de este primer cuarto de siglo, sin embargo, la antropología se cimentó firmemente como disciplina en las universidades norteamericanas. Este desarrollo tuvo un impacto decisivo en los estudios de la musicología comparada. Los primeros trabajos científicos en esta disciplina fueron realizados en los EE. UU. y en Alemania por eruditos con estudios completos de música y psicología. En seguida vinieron los investigadores profesionales en antropología, quienes tenían un enfoque más objetivo de las culturas no occidentales.

El primero de ellos fue Franz Boas, quien en 1897 publicó transcripciones de las canciones de los indios Kwakiutl de la Columbia Británica⁹. Durante el próximo cuarto de siglo, Boas no tuvo alumnos destacados que se interesarán por la musicología comparada. Sin embargo, en la década del veinte, logró que George Herzog, alumno de von Hornbostel, viniera a los Estados Unidos donde continuó sus estudios con Boas. Herzog, que a través de sus estudios musicales en Budapest, Viena y Berlín tenía una sólida preparación musical, se convirtió en esa rara combinación que es la del erudito en antropología y musicología con formación específica en musicología comparada. Las contribuciones de Herzog son amplísimas; sus trabajos abarcan los estudios de las culturas tribales de Africa, Oceanía y América del Norte. Fue uno de los primeros norteamericanos especialistas en musicología comparada, que contribuyó a dar a conocer la música folklórica de los Negros y de los Angloamericanos. Herzog enseñó en las Universidades de Columbia e Indiana.

Otro antropólogo cuya obra ha tenido una influencia considerable en el fomento de esta disciplina en los EE. UU. es Melville J. Herskovits, quien creó una de las primeras grandes escuelas de estudios africanos en los EE. UU., en la Universidad de Northwestern. Herskovits publicó estudios sobre la música de Dahomey y sobre la música religiosa del brasileño de descendencia africana. Alumnos de Herzog y Herskovits trabajan actualmente en las Universidades norteamericanas.

Es así como surgió la llamada "American School" de musicología comparada o etnomusicología que trata de enfatizar o, por lo menos, dar importancia similar a la disciplina de la etnología en contraste con el punto de vista de la "Escuela Alemana" o de Berlín, que subraya lo musicológico o músico-estructural. Existen algunas dudas sobre la posibilidad de hacer semejantes distinciones, pero es un hecho que la etnología ha influenciado considerablemente a la musicología comparada durante los últimos años. Que ésta es

⁹Boas, Franz. "The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians". *Annual Report v. s. National Museum* (Smithsonian Institution), 1894-95, edit. 1897, pp. 311-738.

una realidad lo comprueba el nombre que se ha adoptado para designar este campo de la investigación, "etnomusicología".

La influencia de la Escuela Alemana o de Berlín se ha hecho sentir en Norteamérica no sólo a través de las obras y de la enseñanza de Herzog, sino que también a través de actividades similares de varios de sus miembros que emigraron a los EE. UU. después de la subida al poder de Hitler. Von Hornbostel vino a este país y por breve tiempo enseñó en la New School of Social Research antes de su prematura muerte en Inglaterra, en 1935. Curt Sachs, quien colaboró con von Hornbostel en el desarrollo de una clasificación de los instrumentos musicales, enseñó en la Universidad de Nueva York y hasta que murió, trabajó activamente en musicología histórica y etnomusicología.

El natural desarrollo de una disciplina nueva exige la creación de una sociedad científica que impulse el crecimiento de esa disciplina y que actúe como vehículo para el intercambio de ideas y de investigadores. La primera sociedad de este tipo se formó en Berlín, en 1930, la "Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients". La Sociedad pronto cambió de nombre y se llamó "Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft" (Sociedad de Musicología Comparada). En 1933, apareció la Revista de la Sociedad, *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* dirigida por Robert Lachmann.

En 1933 se organizó la "American Society for Comparative Music", de la que fue nombrado presidente Charles Seeger. La "American Society" se asoció con la sociedad alemana y los miembros norteamericanos comenzaron a recibir la revista de esa institución. Además, el Presidente de la American Society, fue elegido vicepresidente de la asociación germana.

No obstante, el momento histórico no era en absoluto auspicioso para el desarrollo de sociedades científicas. Estados Unidos estaba en plena depresión y Hitler surgía en Alemania. En 1933 von Hornbostel huyó a Suiza y posteriormente se trasladó a EE. UU. Ese mismo año, Lachmann se vio forzado a abandonar Alemania y emigró a Palestina. El Presidente de la Sociedad Alemana de Musicología Comparada, Johannes Wolf, también tuvo que renunciar y toda la responsabilidad recayó sobre el grupo norteamericano. La depresión y los nuevos puntos de vista y posiciones opuestas de los principales personajes de la "American Society" frustró todos los planes para continuar en los EE. UU. la publicación de *Zeitschrift*. Tampoco tuvieron éxito los esfuerzos hechos para ayudar a Lachmann a editar la Revista en Palestina, y éstos cesaron en 1939, al morir Lachmann.

La semilla que se había plantado no fructificó durante años. Finalmente, en 1952, tres etnomusicólogos de la joven generación, Williard Rhodes, David P. McAllester y Alan P. Merriam —los dos primeros, alumnos de Herzog y el tercero, de Herskovits—, se preocuparon de restablecer el intercambio entre los centros activos en esta disciplina. Muy pronto Seeger se unió a ellos y el grupo logró reunir activamente a otros investigadores y crearon el *Ethno-Musicology Newsletter*; se mimeografiaron los primeros cinco números y luego comenzó a imprimirse. Esta publicación fue la base de la organización de la Sociedad de Etnomusicología, que se inició en 1955. Actualmente la SEM es una organización floreciente, con 500 miembros en el país y 200 extranjeros, entre particulares e instituciones. La Revista de la Sociedad edita tres números al año e incluye artículos sobre música, danza, revista de libros, discos, bibliografías y discografías habituales y especiales, noticias e informaciones

de interés para los socios. El director actual es Bruno Nettle, de la Universidad del Estado de Wayne.

La etnomusicología se preocupa primordialmente de la música que se transmite a través de la tradición no escrita. Los estudios sobre etnomusicología, por lo tanto, dependen, en gran parte, del sonido grabado, el que se transforma en su material de investigación. Esto fue reconocido de inmediato y tan pronto como se desarrolló el fonógrafo comercial se crearon archivos de discos fonográficos en muchas capitales europeas. El primer archivo de este tipo es el Phonogramm-Archiv, de la Academia Austríaca de Ciencias, que se organizó en Viena, en 1899. Lo siguió el Musée Phonographique de la Société d'Anthropologie de Paris, el Phonogramm-Archiv de la Universidad de Berlín y otros.

En los Estados Unidos la primera gran colección se creó en el Bureau of American Ethnology, en el Smithsonian Institution, alrededor de 1907, con las colecciones de Frances Densmore. Grandes colecciones de grabaciones en cilindros fonográficos fueron comprados por el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York y por el Museo de Historia Natural de Chicago (antes el Field Museum de Chicago).

El Archivo de la Canción Folklórica de la Biblioteca del Congreso fue organizado un poco después. Este archivo, que se ha especializado principalmente en la canción folklórica norteamericana, es actualmente el más importante centro de música tradicional en los EE. UU. Los Archivos de Música Folklórica y Primitiva, el segundo en importancia del país, fue fundado en la Universidad de Columbia, en 1936, por George Herzog y trasladado en 1948 a la Universidad de Indiana, cuando Herzog se convirtió en miembro de la Facultad de esa Universidad. El material de este archivo es de amplitud universal. Las grabaciones cilíndricas que antes se encontraban en el Bureau of American Ethnology, actualmente están en depósito en el Archivo of Folk Song y aquellos que estaban en el Museo de Historia Natural de Chicago y en el Museo Americano de Historia Natural, ahora se encuentran en depósito en los Archives of Folk and Primitive Music.

Existen también muchas otras colecciones más pequeñas dentro de los EE. UU. Entre éstas están las colecciones de la música del Indio Norteamericano en el Museo de Antropología de la Universidad de California, en Berkeley; de la música de Africa en el Laboratorio de Musicología Comparada, en el Departamento de Antropología de la Universidad de Northwestern y de la música folklórica de los Ozarks en la Biblioteca de la Universidad de Arkansas. Una inmensa colección de música folklórica franco-americana se encuentra en el Archivo Folklórico de la Universidad de Laval, en la ciudad de Quebec, Canadá.

Desde el punto de vista histórico, el archivo de mayor actividad fue el Phonogramm-Archiv de Berlín, el que, bajo la dirección de von Hornbostel, creó las fuentes de material que posteriormente fueron usadas para numerosos estudios por los miembros de la Escuela de Berlín. Antes de la Segunda Guerra Mundial, el Phonogramm-Archiv de Berlín, poseía sobre once mil cilindros fonográficos, la más amplia colección de este tipo que jamás se haya logrado. Los métodos para hacer copias en cera de las grabaciones cilíndricas se habían perfeccionado desde comienzos del siglo y se usaban en el Archivo de Berlín. Individuos e instituciones de muchas partes del mundo

enviaban grabaciones cilíndricas a Berlín para que quedaran archivadas allí y en intercambio recibían duplicados. Von Hornbostel también editó una Colección de Demostración, de 120 copias cilíndricas de grabaciones de varias partes del mundo, la primera antología de música tradicional en discos que se haya realizado.

La esfera de acción de la etnomusicología se incrementa constantemente, tanto en lo que se refiere a las áreas geográficas que abarca como a la variedad de medios que se utilizan. En su primera etapa, posiblemente, se concibió esta disciplina para el estudio de la música no occidental, o sea la investigación de la música tribal y del arte musical del Oriente. Pronto se le agregó el estudio de la música folklórica de Occidente, pero tanto en los EE. UU. como en Inglaterra, este campo, por lo general, ha quedado en manos de los folkloristas más bien que de los etnomusicólogos. Por lo tanto, dicho en forma negativa, el etnomusicólogo se preocupa de todas las manifestaciones musicales con excepción de aquella que es del dominio del musicólogo de los centros europeos. Jaap Kunst lo dice en los siguientes términos: "El objeto de estudio del etnomusicólogo o, como se le llamaba originalmente, musicología comparada, es la música *tradicional* y el estudio de los instrumentos musicales de todas las capas culturales de la humanidad, desde los así llamados pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas... El arte musical occidental y popular (de entretenimiento) no pertenece a su campo de acción"¹⁰.

Otros eruditos han propiciado que se incluya la música popular "...ese material que, aunque no puede calificarse de música folklórica genuina o música artística, representa, por su amplia popularidad, la expresión musical de la masa de gente que la produce, la consume y la paga"¹¹. La danza, ligada inseparablemente a la ejecución musical, también se incluye dentro del campo de acción de esta disciplina. El punto de vista antropológico es definido por otro erudito, en los siguientes términos: "...no como el estudio de la música no europea, sino que como 'el estudio de la música en la cultura'"¹². Por lo tanto, el campo de acción de la etnomusicología, como el de otras disciplinas, en un período que se caracteriza por el rápido retroceso de los horizontes científicos, es indeterminado.

Al mismo tiempo, al igual que los especialistas de otras disciplinas, los etnomusicólogos cada día demuestran una tendencia más pronunciada hacia la especialización. Los trabajos de von Hornbostel y otros investigadores de la primera época a menudo versaban sobre la música de tres continentes y de Oceanía. El etnomusicólogo contemporáneo es más bien un africanista, un orientalista o un americanista. Dentro de estas áreas inclusive puede especializarse en la música del Norte o Sur de la India, del Japón, del Africa Occidental, y así, sucesivamente. Esta es una tendencia natural y quizá necesaria. La especialización en la etnomusicología es casi forzosa para el investigador, debido a la restricción numérica de viajes de investigación que le es posible realizar en el terreno mismo. Para poder estudiar una cultura

¹⁰Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*, Martinus Nijhof, La Haya, 1959, p. 1.

¹¹Rhodes, Willard. "On the subject of Ethno-Musicology", *Ethno-Musicology Newsletter*, Nº 7, April, 1956, p. 4.

¹²Merriam, Alan P. "Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field", *Ethno-Musicology*, Vol. iv, Nº 3, septiembre, 1960, p. 3.

en profundidad debe volver muchas veces al mismo lugar. No obstante, sigue siendo necesario el erudito que compare las informaciones de las investigaciones realizadas por el gran número de etnomusicólogos en todas partes del mundo, y que a través de estudios comparativos desarrolle principios que sean válidos para amplios sectores.

Entre los estudios que involucra la etnomusicología, están los siguientes:

1. Forma y estructura musical, llegando al análisis estilístico.
2. Métodos y medios de ejecución vocal e instrumental.
3. Construcción de instrumentos musicales incluyendo la mensura acústica de sus escalas.
4. Textos de las canciones como reflejo de sus respectivas culturas. Relación existente entre texto y música, específicamente en los lenguajes tonales.
5. Clasificación de los tipos y formas musicales.
6. Aculturación. La influencia de una cultura musical sobre otra.
7. La función de la música con respecto a otros aspectos de una cultura.
8. La posición del músico en la sociedad.

Los métodos y técnicas de la etnomusicología difieren en muchos aspectos de los de la musicología occidental. Los materiales son recolectados en el terreno y no a través de investigaciones en las bibliotecas. Se necesita tener habilidad para interrogar y también debe saberse algo de grabaciones; por lo tanto, debe poseerse cierta habilidad lingüística y alguna familiaridad con las técnicas del etnólogo. Antes de poder realizar los estudios correspondientes, la música debe ser transcrita a notación musical o alguna otra fórmula. En este caso también es necesaria la especialización, puesto que el sistema de notación de la música artística occidental es absolutamente inadecuado para expresar los infinitos detalles de la ejecución tradicional. Al estudiar transcripciones debe recordarse que la transcripción misma es sólo una "variante" de la "gestalt", de la cual se trata. No existe una versión definitiva de ninguna obra de música tradicional. El estudio de la variación y estabilidad, por lo tanto, son aspectos de esta disciplina de similar importancia al estudio del estilo. Técnicas similares pueden aplicársele a la ejecución de la música artística occidental, pero no así a la partitura.

El ideal sería que para el desempeño de su profesión, el etnomusicólogo tuviese una sólida formación práctica y teórica en música, antropología, psicología, lenguas, literatura comparada, folklore, arte, etc. Entre éstas, las disciplinas de mayor importancia son la antropología, lenguas y musicología, aunque no necesariamente en el orden mencionado. Naturalmente que es imposible lograr esta formación óptima dentro de la vida normal de un individuo.

Actualmente existen cursos organizados en varias universidades norteamericanas que permiten desarrollar esta formación en toda su amplitud. El Ph. D. con mención en etnomusicología puede obtenerse en la Universidad de California, en la de Los Angeles y en la Universidad de Indiana y el M.A. en estas instituciones y además en la Universidad de Columbia y la de Wesleyan. Un reciente aporte de gran importancia ha sido la creación del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California, en Los Angeles, gracias a una donación de la Fundación Ford. Una característica interesante del programa de este Instituto es la enseñanza de la música de

las altas culturas asiáticas a través de ejecuciones de esta música con los instrumentos musicales de esta cultura. Para perfeccionar sus conocimientos el alumno viaja al lugar de su especialización para aprender la lengua en el terreno mismo y lograr la perfecta habilidad en la ejecución instrumental. Debido al creciente interés por la etnomusicología y la creación acelerada en EE. UU. de instituciones que imparten enseñanza superior, es de suponer que programas similares comenzarán a funcionar en otras universidades dentro de los próximos años.

Muchas otras instituciones ofrecen también cursos elementales en etnomusicología o cursos particulares en esta especialidad; estos cursos particulares no son impartidos solamente en las grandes universidades. Cursos de esta naturaleza pueden seguirse en el State College of Education en Nueva York y en New Paltz, y Wisconsin State College, en River Falls. En las escuelas públicas también existe el interés por esta disciplina. Los alumnos de la escuela pública de Tucson, en Arizona, han realizado estudios sobre la música de los indios Papago, una tribu cuyos reductos se encuentran próximos a esta comunidad.

La etnomusicología está realizando y ha realizado una importante labor de acercamiento y comprensión internacional. El conocimiento de las artes de una cultura crea una percepción que puede aplicarse a otros aspectos de esa misma cultura y también a la de otras. Estos conocimientos se desarrollan dentro del nivel erudito a través de los intercambios internacionales de publicaciones y los contactos directos en conferencias, congresos y symposiums internacionales. Dentro del nivel de la menor especialización, el acercamiento se realiza a través de discos, programas de televisión, películas y ejecuciones vivas de música y danza, en los Estados Unidos mismos, por artistas de culturas no occidentales.

Los pueblos de todas las capas de la sociedad tienen orgullo de su arte y de sus realizaciones culturales. La naturaleza misma y la orientación de la etnomusicología ofrecen un aporte muy efectivo al desarrollo de la compenetración intercultural.

Este artículo fue editado en inglés en el *Music Journal*, noviembre-diciembre, 1962.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

PABLO HERNÁNDEZ BALAGUER. Musicólogo e investigador cubano, Director del Departamento de Investigaciones de la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba. El maestro Hernández Balaguer es autor de numerosas obras de investigación musical y actualmente está terminando una obra sobre la *Historia de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba*, obra de la que publicamos en este número el estudio introductorio completo, y sobre los *Villancicos, Cantados y Pastoreles de Esteban Salas*.

GEORGE LIST. Director de los Archivos de Música Folklórica y Primitiva y profesor de la Universidad de Indiana. Es Director de *The Folklore and Folk Music Archivist*, y de una serie de álbums de discos de música étnica y folklórica que publica Folkways Records. El Dr. List es actualmente el Secretario de la "Society for Ethnomusicology".

VICENTE SALAS VIU. Fundador y Director de la *Revista Musical Chilena*, Secretario Artístico, Subdirector y Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ensayista y colaborador asiduo de publicaciones en España, Estados Unidos y Chile.

DARWIN VARGAS WALLIS. Compositor chileno, director de coros, profesor de Técnica Musical, Historia de la Música, Armonía y Dirección Coral y de Composición en el Seminario Clarentiano de Talagante.

Por sus obras ha obtenido numerosos premios y en el Séptimo Festival de Música Chilena de 1960, obtuvo el Primer Premio y Premio de Honor de este festival.

Ha escrito obras sinfónicas, de cámara de todo tipo y música incidental para el teatro.

Escribe para diversas publicaciones, entre ellas, el "Diario La Libertad" y "La Revista Nueva Extremadura".

CRONICA

XXIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile

Decimotercer concierto

El programa elegido por el director chileno Juan Pablo Izquierdo, para su segundo concierto con la Orquesta Sinfónica de Chile, incluyó dos obras en primera audición: *Webern: Cinco Trozos para orquesta, Op. 10*, y *Bartok: Concierto para viola*, solista, Manuel Díaz; el concierto terminó con la *Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor, Op. 55 de Beethoven*.

Carlos Riesco, en su crítica de "El Diario Ilustrado", al referirse a este concierto comienza por decir: "nos encontramos frente a un talento de importancia", y luego agrega: "Muy en especial, llama la atención esa intuición ya madura que demuestra cuando de música contemporánea se trata. La versión de los Cinco Trozos, Op. 10 de Webern, deja en claro que sabe manejar la orquesta con personalidad y clara visión de lo que busca". Al referirse al Concierto para Viola y Orquesta de Bartok agrega: "...obra póstuma que fue terminada y orquestada por su alumno y compatriota Tibor Serly, no alcanza toda aquella plenitud creadora que observamos en el Concierto para Violín y Orquesta. La interpretación contó con la feliz colaboración de Manuel Díaz, en la difícil responsabilidad del solista. Su ejecución fue segura en lo técnico y en lo musical, demostrando poseer una madurez bien lograda que le beneficia... Se puso fin al programa con una dramática versión de la Tercera Sinfonía de Beethoven. En esta obra se pudo apreciar nuevamente el significativo avance de Juan Pablo Izquierdo en su calidad profesional. La compenetración de los requerimientos idiomáticos se marcó de inmediato. Aún más, Izquierdo supo preparar los puntos culminantes de la composición mediante un adecuado control del fraseo temático y del realce instrumental, hasta alcanzar momentos de franco brillo expresivo".

Decimocuarto concierto

Bajo la batuta de Víctor Tevah se realizó el decimocuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile y el programa incluyó: *Prokofiev: Sinfonía Clásica*; *René Amengual: Concierto para piano y orquesta*, solista, Herminia Raccagni, y *Dvorak: Sinfonía Nº 5 "Nuevo Mundo"*.

El crítico Pablo Garrido, en "La Nación", al referirse a este concierto dijo: "La velada tenía el carácter de un homenaje a la memo-

ria del compositor nacional René Amengual, con ocasión de cumplirse diez años de su prematuro desaparecimiento. La obra de Amengual es de suma importancia dentro del cuadro general compositivo chileno y, en especial, respecto al repertorio pianístico... La obra está concebida en un alto plano virtuosístico, el que adquiere aún mayor estatura por el tratamiento concertante frente y dentro de la brillante instrumentación. El lenguaje general es de un postimpresionismo orillando la politonalidad, con recio sentido rítmico y recurrentes y novedosas alternancias entre el solista y su gran interlocutor: la orquesta. Tiene escollos pero, por sobre ello, queda un sentimiento nostálgico de hondo dramatismo, lo que no privó al entonces juvenil autor de esgrimir la vena burlesca y galana. Herminia Raccagni demostró devoción y brío, logrando exhumar una obra que deberá merecer mayor y mejor auspicio en el cercano futuro. La orquesta tuvo momentos de gran empaque, dentro de una corrección halagüeña".

Decimoquinto concierto

El viernes 28 de agosto se puso término a la xxiii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, con el *Requiem Alemán Op. 45 de Johannes Brahms*, concierto en homenaje al 30 aniversario del Coro Polifónico de Concepción. Bajo la dirección general de Víctor Tevah actuó el Coro Polifónico de Concepción preparado por el maestro Arturo Medina, la Orquesta Sinfónica de Chile y los solistas Angélica Montes y Angel Mattiello.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", dijo: "La versión que escuchamos en el Teatro Astor fue, en general, sobresaliente. El director Víctor Tevah, mostró su dominio de las leyes interpretativas inherentes en el estilo de la partitura como sobre el enorme conjunto sinfónico-vocal. La orquesta le respondió con precisión poco menos que absoluta. De solistas actuaron Angélica Montes y Angel Mattiello. La soprano chilena cumplió airoso su cometido, aunque en los extremos agudos asomara, de vez en cuando, un filo ligeramente cortante en el bello y poderoso metal de su voz. El barítono argentino rubricó la sensación de magnífico cantante que causara en otras oportunidades. Su timbre cálido, fonética germana impecable y expresión conmovedora, lo destinan no sólo a las obras de gran conjunto, sino también a la música de cámara, y pensamos que un recital

suyo en Santiago obtendría un éxito señalado.

"Motivo de atracción especial constituyó el concurso del Coro Polifónico de Concepción, fundado por Arturo Medina. Treinta años frente a su conjunto han hecho del maestro un especialista difícil de superar. Lo confirmó la preparación esmerada de la parte coral, cantada por entero en alemán. La disciplina del grupo es tal, que, en numerosas ocasiones, parece tener una sola voz por cuerda. Logró efectos estupendos, sobre todo en los pasajes tempestuosos. La emotividad del trozo segundo, el vuelo del tercero, el tremendo impacto del Juicio Final, del sexteto, hallaron en él una encarnación insuperable. Las páginas tranquilas fueron plasmadas, igualmente, con sonoridad cuidada, buena pronanciación, fraseo correcto y sentido cabal del matiz..."

La Orquesta Sinfónica de Chile viajó a Concepción para ofrecer dos presentaciones del "Requiem Alemán" de Brahms

El 18 y 19 de septiembre, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro Polifónico de Concepción y los solistas Angélica Montes y Carlos Haiquel, bajo la dirección de Víctor Tevah, presentaron el "Requiem Alemán" de Brahms en el gimnasio de la Casa del Deporte y en la Catedral de Concepción, frente a las más altas autoridades de la provincia. El éxito de ambas presentaciones fue extraordinario.

Cuatro conciertos para estudiantes.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, ofreció un ciclo de cuatro conciertos de difusión para escolares, de Santiago en el Gimnasio Maccabi, los días 24 y 29 de septiembre y 1º y 6 de octubre.

Los dos primeros conciertos tuvieron el

siguiente programa: *Mozart: Sinfonía Nº 35 K. V. 385; Falla: Noche en los jardines de España*, solista, Gladys Mujica; *Moussorgsky: Noche en el Monte Calvo; Becerra: Divertimento y Strawinsky: Berceuse y Final de "El Pájaro de Fuego"*.

El programa de los dos siguientes fue: *Mozart: Obertura "Las bodas de Figaro"; Schubert: Primer movimiento de la Sinfonía Nº 8; Saint Saens: Danza Macabra; Leng: Dos Dolores y Berodin: Danzas del "Príncipe Igor"*.

Conciertos de Primavera.

La Orquesta Sinfónica de Chile continuó su labor de difusión de la música orquestal, con conciertos matinales en el Teatro Astor, los domingos. El primero de estos conciertos, bajo la dirección del maestro David Serendero, fue a base del siguiente programa: *Moncayo: Huapango; Wieniawsky: Concierto para violín Nº 2, Op. 22 en Re menor*, solista, Fernando Ansaldo; *Hindemith: Sinfonía "La armonía del mundo"*, estreno en Chile de la obra más representativa del último período de este compositor.

El 18 de octubre continuó el ciclo bajo la dirección del maestro Fernando Rosas, con un concierto en el que se tocó: *Schoenberg: "Noche Transfigurada"; Schumann: Concierto para violoncello en La menor, Op. 129*, solista, Roberto González, y *Tchaikowsky: Obertura 1812*.

El último concierto de esta temporada de primavera se realizó el 25 de octubre. La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo, ofreció el siguiente programa: *Gluck: Obertura Ifigenia en Aulida; Liszt: Orfeo; J. S. Bach: Concierto para clave en Mi bemol mayor*, primera audición, solista, Carla Hübner; *Tchaikowsky: Romeo y Julieta*.

Conciertos de Cámara del Instituto de Extensión Musical y del Conservatorio Nacional de Música

Decimotercer concierto de la temporada.

El violoncelista Hans Loewe ofreció un recital con las siguientes obras: *Bach: Suite Nº 2 en Re menor; Reger: Suite Nº 1 en Sol mayor, Op. 131-C*, primera audición, y *Kodaly: Sonata en Si menor, Op. 8*, primera audición.

Pablo Garrido, en su crítica de "La Nación", dijo sobre este concierto: "Pocos instrumentistas en nuestro ambiente y, por qué no decirlo, también en los más desarrollados, mantienen un ritmo de ascenso que permita

mayor fruición. Parte ello, incuestionablemente, de una vocación no sofrenada, junto a una voluntad acerada que le lleva al tratamiento casi inverosímil de su arte instrumental... su acción proviene de visión interior y de una conciencia artística inigualadas. Desde el punto de vista musical, posee una claridad conceptual de primer orden, y aunque pudiera esperarse de su temperamento un desborde de límites en casos como Bach, su intuición es tan soberana que resulta consistente y objetivo, proponiendo un discurso

de tal depuración que conmueve justamente desde un punto prácticamente negativo... Todas las estilizadas danzas de la Suite Nº 2 para violoncello solo, tuvieron aire ojival, ululante dentro de cierto plástico estatismo... La obra de Reger, modulante y de una ingeniosidad contrapuntística que nos resulta forzada, sirvió de puente a una versión magistral de la Sonata en Si menor de Zoltan Kodaly... En suma, un concierto memorable".

Decimocuarto concierto.

El guitarrista Luis López ofreció un recital con obras de Luis Milán, Luis de Narváez, Anónimos, Gaspar Sanz, Roberto de Viseo, Fernando Sor, Isaac Albéniz, Francisco Tárrega, Joaquín Turina, F. Moreno Torroba, Abel Fleury, Gustavo Becerra y Heitor Villa-Lobos.

Al referirse a este concierto, el crítico de Zig-Zag, César Cecchi, escribe: "Luis López se presentó con un programa desigual, constituido por obras de muy heterogénea categoría. La simple antigüedad de una obra no le concede valor. Pero López es un intérprete muy fino y estricto y logra, aun en obras muy menores e insignificantes, un resultado de primer orden. Esto, a pesar de pequeñas incertidumbres técnicas que acusó en esta ocasión. Su concepto de Viseo, Sanz o Sor es el de un artista lleno de sensibilidad y que realiza sus interpretaciones sobre la base de una objetividad extrema y con el afán de exponer todos los elementos constitutivos de una obra en forma exhaustiva".

Decimoquinto concierto

El Cuarteto Santiago ejecutó el último recital del ciclo de la obra completa para Cuarteto de Cuerdas de Schönberg, Berg y Webern, con un programa que incluyó tres obras en primera audición: *Boccherini: Quinteto con guitarra en Re mayor*, guitarrista invitado, Luis López; *Webern: Cuarteto de Cuerdas, Op. 28*, y *Schönberg: Cuarteto Nº 4, Op. 37*.

Dice Federico Heinlein, en "El Mercurio", al referirse a este concierto: "... el Quinteto con Guitarra de Boccherini remata en un fandango cuya vulgaridad ya nada parece tener que ver con música de cámara. Bonitos, en cambio, son los movimientos iniciales con sus quintas dulzonas en la voz inferior. A la guitarra no se le asignan sino contados solos conspicuos, pero aún como relleno haciendo de bajo, su timbre particular contribuye a crear una transparente atmósfera de serenata. El compositor, especialista del violoncello, da a éste un tratamiento mucho más concertan-

te, con profusión de melodías, agregándoseles en el final glisandos divertidos y efectos de arco "jeté", los que Hans Loewe ejecutó espléndidamente... En su Op. 28, Webern llega al contrapunto más sucinto y castigado, cuyo producto se asemeja a una visión esquelética de tal espiritualidad que los sentidos del oyente ya apenas hallan asidero en la materia sonora. El Op. 37 de Schönberg, en cambio, escrito dos años antes, es apasionado y expansivo, sorprendiendo por la riqueza de sus recursos... El desempeño admirable del Cuarteto Santiago en estas intrincadas partituras habría merecido un recinto sin filtraciones de música radial, desde el piso superior...".

Decimosexto concierto.

Con un recital de la pianista Flora Guerra se puso término a la XXIII Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical. El programa consultó las siguientes obras: *Chopin: Nueve Mazurkas*; *Franck: Preludio Coral y Fuga*; *Botto: Capricho para piano*; *Villa-Lobos: Prole de Bebe*; *Ginastera: Sonata para piano*.

El crítico César Cecchi dijo a propósito de este recital, en la revista Zig-Zag: "Un concierto de Flora Guerra es siempre garantía de seriedad, madurez e interés musical. Estas virtudes no han sido desmentidas en esta ocasión. Ella parte siempre de una posición interpretativa eminentemente objetiva; esto es, de la más absoluta búsqueda y realización de los valores extrapersonales de cada obra... Así, un grupo de nueve Mazurkas de Chopin, obtuvieron una notable exposición de sus elementos puramente musicales, sin desviaciones a expresiones ajenas a las de las obras mismas. Aparecieron nítidamente sus estructuras y fueron claramente jerarquizados sus valores rítmicos, dinámicos y melódicos... La segunda parte del programa estuvo dedicada a compositores sudamericanos, hecho merecedor del más grande elogio. De Botto escuchamos los Caprichos, Op. 10, composición muy pianística, clara y brillante y que Flora Guerra entregó con brío y vitalidad. Las Prole de Bebe, de Villa-Lobos, tuvieron un clima de sonoridad refinada; fueron especialmente logrados a Pobresinha y O Polichinela. La sólida Sonata para piano de Ginastera, con su escritura tan marcadamente percutoria, tuvo en Flora Guerra una intérprete particularmente adecuada por su técnica tan sólida, su firme juego digital y su gran volumen de sonido".

Ciclo de la "Evolución de la Sonata para Piano"

El Conservatorio Nacional de Música auspició en la Biblioteca Nacional el ciclo de la Evolución de la Sonata para Piano, que constó de cinco recitales, en los que actuaron alumnos del Departamento de Teclado del Conservatorio Nacional.

El programa del primer recital incluyó las siguientes obras: *Scarlatti: Sonatas en Re menor y Re mayor*, interpretadas por Pola Baytelmann, alumna de la profesora Cristina Herrera; *Galuppi: Sonata en Si bemol mayor*, interpretada por Eduardo Stermer, alumno de la profesora Ida Vivado; *Soler: Sonatas en Re mayor, Re bemol mayor y Fa mayor*, interpretadas por Ximena Ugalde, alumna de la profesora Arabella Plaza; *Cimarosa: Sonatas en La mayor, Sol menor, Sol mayor y Si bemol mayor*, interpretadas por Juan Salazar, alumno de Judith Aldunate; *C. F. M. Bach: Sonata en Fa menor*, interpretada por Patricia Cáceres, alumna de la profesora Inés Santander y *J. S. Bach: Sonata en Fa mayor*, interpretada por Eduardo Vila, alumno del profesor Rodolfo Lehmann.

El segundo recital tuvo el siguiente programa: *Mozart: Sonata en Si bemol mayor K. V. 570*, ejecutada por Pola Baytelmann, alumna de la profesora Cristina Herrera; *Mozart: Sonata en Re mayor K. V. 576*, interpretada por Jorge Marianov, alumno de Rodolfo Lehmann; *Haydn: Sonata en Mi bemol mayor*, interpretada por Isolee Cruz, alumna de la profesora Cristina Herrera, y *Clementi: Sonata en Sol menor, Op. 34, Nº 2*, ejecutada por Luis Merino, alumno del profesor Germán Berner.

Las sonatas incluidas en el tercer recital, todas ellas de Beethoven, fueron: *Sonata en La mayor, Op. 2, Nº 2*, interpretada por Jorge Marianov, alumno de Rodolfo Lehmann; *Sonata en Do mayor, Op. 53*, ejecutada por Elizabeth Rosenfeld, alumna de la profesora Ida Vivado, y *Sonata en La bemol mayor, Op. 110*, interpretada por Carla Hübner, alumna de Rodolfo Lehmann.

El cuarto recital tuvo el siguiente programa: *Beethoven: Sonata en Re mayor, Op. 28*, a cargo de Luis C. Miranda, alumno de la profesora Flora Guerra; *Beethoven: Sonata en La mayor, Op. 101*, interpretada por Leonel Saavedra, alumno de la profesora Flora Guerra; *Schubert: Sonata en La mayor, Op. 120*, ejecutada por Gustavo Ruiz, alumno del profesor Germán Berner, y *Chopin: Sonata en Si menor, Op. 58*, ejecutada por Roberto Bravo, alumno de Rodolfo Lehmann.

El último recital del ciclo incluyó las siguientes sonatas: *Ravel: Sonatina*, intérpre-

te Ma. Luisa Irarrázaval, alumna de la profesora Cristina Herrera; *Bartok: Sonatina*, a cargo de Aramita Donoso, alumna de Flora Guerra; *Amengual: Sonatina*, a cargo de Luis C. Miranda, alumno de Flora Guerra; *Prokofieff: Sonata Nº 5 en Do menor*, interpretada por Elisa Alsina, alumna de Flora Guerra; *Leng: Sonata*, ejecutada por Ximena Cabello, alumna de Germán Berner, y *Mignone: Sonata*, ejecutada por Margarita Herrera, alumna de la profesora Ida Vivado.

Presentación de los Departamentos Instrumentales del Conservatorio Nacional de Música.

El 1º de octubre, el Conservatorio Nacional de Música inició, en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, una serie de cuatro conciertos, en los que se presentaron jóvenes instrumentistas de este plantel.

El primer concierto, a cargo del Cuarteto del Conservatorio, integrado por Francisco Rettig, primer violín; Jorge Cruz, segundo violín; Santiago Adan, viola, y Carlos Beyris, cello, a quienes formó el profesor Agustín Culléll, tocó el programa siguiente: *Mozart: Cuarteto Nº 2; Becerra: Cuarteto Nº 1; Bazzini: Cuarteto Nº 2.*

Las alumnas de la profesora Judith Aldunate, señoritas Gladys Mujica e Irene Hundewadt, tuvieron a su cargo el segundo concierto, el 5 de octubre, en un recital de piano a cuatro manos, en el que ejecutaron las siguientes obras: *Mozart: Sonata en Do mayor; Schubert: Fantasia, Op. 103, en Fa menor; Hindemith: Sonata*, y *Ravel: Ma Mere l'Oye.*

El profesor del curso de música de cámara, Agustín Culléll, presentó a un grupo de sus alumnos el 19 de octubre, con el siguiente programa: *Poulenc: Divertimento*, Trompeta: Gustavo Herrera, Corno: Patricio González, y Trombón: Sergio Avellán; *Hubau: Sonata para trompeta y piano*, a cargo de Gustavo Herrera, trompeta, y Leonel Saavedra, piano; *Roussel: Dúo para Contrabajo y Fagot*, con Adolfo Flores, contrabajo, y Patricio Bravo, fagot; *Milhaud: Trio*, con Raquel Benítez al piano y Oscar Moya, clarinete, y Patricio Cádiz, violín.

Terminó este ciclo de conciertos con un Recital de Cámara de los alumnos del profesor Federico Heinlein, el 26 de octubre. El programa incluyó las siguientes obras: *Mozart: Sonata en Fa mayor, K. 377*, con Jorge Marianov al piano y Liselotte Hahn, violín; *Beethoven: Sonata en Fa mayor, Op. 17*, con Raúl Silva, corno, y Pola Baytelman, piano; *Castelnuovo-Tedesco: Fantasia, Op. 145*, con Jesús Antonio Morales, guitarra, y Pola Bay-

telman, piano; *Popatenko: Ensueño*, con Raúl Silva, corno, y Luz María Osés, piano, y *Prokofieff: Obertura sobre temas hebreos, Op. 34*, con Luis Retamal, clarinete; Jorge Marianov, piano; Liselotte Hahn y Patricio Cádiz, violines; Bebe Parada, viola, y Ximena Bravo, cello.

Concierto de Graduación de María Teresa Reinoso.

El 16 de octubre, en el Auditorium de la Biblioteca Nacional, la soprano María Teresa Reinoso, alumna de la señora Lila Cerda, dio su concierto de graduación con un programa que consultó las siguientes obras: *Scarlatti: Lontan da la sua Clori; Haendel: Rend'il sereno al ciglio* (Sosarme), y *Oh had I Jubal's lyre* (Josuá); *Mozart: Aria de Despina* (Cosi fan tutte); *Schubert: Liebesbotschaft, Das Fischermädchen, Wohin?, Der Müller un der Bach* y *Die böse Farbe*; *Botto: Academias del Jardín*; *Ravel: 5 Melodías populares grecques.*

Concierto de órgano en memoria del Maestro Perceval.

En la Iglesia de Nuestra Señora de Luján, los alumnos del profesor Julio Perceval, con el concurso del señor Jean Laurent, ofrecieron un recital de órgano en memoria de su maestro y en homenaje a su A. R. la Princesa Lilliane de Bélgica, el 23 de octubre.

El programa ejecutado fue el siguiente: *Couperin: Offertoire sur les grands jeux* (interpretó Jean Laurent); *J. S. Bach: Fantasia en Do menor* (Carmen Rojas); *Buxtehude: Preludio y Fuga en Fa menor* (Gastón Lafourcade); *Franck: Coral en La menor* (Miguel Letelier).

Concierto de Órgano.

Los alumnos del maestro Julio Perceval ofrecieron un concierto de órgano en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján, el 10 de noviembre, auspiciado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

En este concierto, los jóvenes organistas ejecutaron las siguientes obras: *J. S. Bach: Preludio y Fuga en Si menor* (Carmen Rojas); *Fuga en Sol mayor* (Carmen Domínguez); *Preludio y Fuga en Re mayor* (Hernán Cruz); *Fantasia y Fuga en Sol menor* (Miguel Letelier); *Mendelssohn: Sonata en La mayor* (Carmen Rojas); *Franck: Preludio, Fuga y Variación* (Hernán Cruz), e *Hindemith: Sonata Nº 2* (Gastón Lafourcade).

Federico Heinlein, al comentar este concierto, dijo en "El Mercurio" ... Los jóvenes ejecutantes supieron, en mayor o menor grado, soslayar los pocos defectos y aprovechar las numerosas cualidades del órgano de los Padres Belgas.

"Carmen Domínguez dio una sólida prueba de talento en la Fuga en Sol mayor de Bach. Con ritmo imperturbable, Carmen Rojas interpretó el Preludio y Fuga en Si menor, del nombrado, y la Sonata en La mayor de Mendelssohn, destacándose especialmente en esta última. Hernán Cruz descolló por la imaginativa sensibilidad de sus registraciones del Preludio y Fuga en Re mayor de Bach, y Preludio, fuga y variación de César Franck. Gastón Lafourcade dio cuenta muy satisfactoria de la neoclásica Sonata Nº 2 de Hindemith. Estructuración y garra extraordinarias mostró Miguel Letelier en la gran Fantasia y Fuga en Sol menor de Bach, venciendo las ingentes complejidades de su urdimbre con mecánica segura y cabal entendimiento".

Noveno Festival de Música Chilena

Entre el 10 de noviembre y el 4 de diciembre se realizó el Noveno Festival de Música Chilena. Para este Festival se abrió un Registro de Auditores, en el que se inscribieron todas las personas que se interesan por el desenvolvimiento de la música chilena. Hubo dos categorías de inscripción: A y B. En la primera se inscribieron los compositores, directores de orquesta y coros, miembros del Conservatorio Nacional y Facultad de Música, profesores, críticos musicales, profesores de las orquestas sinfónicas, concertistas y personas de reconocida idoneidad musical. En la categoría B se inscribieron las personas que se interesan por la música. Todas estas per-

sonas tienen derecho a voto. Aquellas obras que obtengan los mayores puntajes optarán a los premios que serán otorgados por un Jurado, integrado por el compositor peruano Enrique Iturriaga, y los compositores chilenos Alfonso Letelier y Jorge Urrutia B. Esta edición de la *Revista Musical Chilena* fue cerrada antes del término del Festival, razón por la cual, en nuestro próximo número, informaremos sobre los resultados y premios.

Conciertos del Festival.

Para este Festival de Música Chilena se programaron Tres Conciertos de Cámara de Se-

lección y uno de Premios, y un Concierto Sinfónico de Selección y uno de Premios y dos Conciertos de Cámara fuera de Concurso.

Conciertos de Cámara fuera de Concurso.

El 16 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullell, el Cuarteto Santiago y solistas, interpretaron el primero de estos conciertos. El programa incluyó: *Leng: Sonata para piano*, solista: Ruby Ried; *Santa Cruz: Endechas*, grupo de cámara y solista: Hernán Würth; *Letelier: Canciones de Cuna*, grupo de cámara y solista: Margarita Valdés; *Becerra: Cuarteto Nº 5*; *Rivera: La Ausencia*, grupo instrumental, solista: Hernán Würth.

El 18 de noviembre tuvo lugar el segundo concierto, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. En este programa se tocaron las siguientes obras: *Leni Alexander: Mandala*, para piano, solista: Mariana Grisar; *Maturana: Música para piano*, solista: Mariana Grisar; *Lefever: Canciones de Salomón*, para voz y piano, solista: Ivonne Herbos; *Fernando García: Cantos de Angustia*, para mezzosoprano y trombón, solistas: Ivonne Herbos y Héctor Reyes; *Quinteros: Horizontón Carré*, conjunto de cámara, solista: Ivonne Herbos, y *León Schidlowsky: Concierto para seis instrumentos*.

Concierto Sinfónico de Selección.

El 20 de noviembre, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullell, ejecutó el concierto sinfónico de selección del Festival, con las siguientes obras: *Fernando García: Estéticas para orquesta*; *Orrego Salas: "Psalms" para orquesta de instrumentos de viento*; *Becerra: Concierto para guitarra y orquesta*, solista: Luis López; *Schidlowsky: "Invocación"*, solistas: Ivonne Herbos y Hans Stein, y *Maturana: Tres piezas para orquesta*.

Concierto Sinfónico de Premios.

El domingo 29 de noviembre, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo

la dirección de Agustín Cullell, ejecutó las tres obras que en el primer concierto sinfónico de selección obtuvieron el más alto puntaje del público y, por lo tanto, pasaron al concierto de premios. Las obras seleccionadas fueron: *Becerra: Concierto para guitarra y orquesta*; *Schidlowsky: "Invocación"*, y *García: Estéticas para orquesta*.

La o las obras que obtengan la mayor votación popular en este concierto, serán aquellas que el Jurado considerará, posteriormente, para otorgarles los premios.

Primer Concierto de Cámara de Selección, 28 de noviembre.

La dirección de los Conjuntos de Cámara que actuaron en todos los conciertos de cámara del Festival fueron dirigidos por el maestro Juan Pablo Izquierdo. El programa del primer concierto fue el siguiente: *Garrido-Lecca: Cuarteto de Cuerdas* (interpretado por el Cuarteto Santiago); *Quinteros: "Glosario"*, para coro mixto (Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Marco Dusi); *Alexander: "Tessimenti" para voces y conjunto instrumental*, solistas: Ivonne Herbos y M. Teresa Reinoso; *Rivera: Sonata para piano* (intérprete: Carla Hübner).

Segundo Concierto de Cámara de Selección, 30 de noviembre.

En este concierto se tocaron las siguientes obras: *Maturana: Cuarteto de Cuerdas* (Cuarteto Santiago); *García: "Sombra del Paraíso"*, para tenor y conjunto de cámara, solista: Hernán Würth; *Becerra: Cuarteto Nº 6* (Cuarteto Santiago).

Tercer Concierto de Cámara de Selección, 2 de diciembre.

El programa incluyó: *Becerra: Quinteto con Piano* (Cuarteto Santiago, piano: Elvira Savi); *Schidlowsky: "Amatorias"* (Conjunto de Cámara, solista: Hernán Würth); *Lemann: Cuarteto para Maderas y Clavecín* (Flautín: Guillermo Bravo; Flautas: Juan Bravo y Josefina San Martín; Clavecín: Ruby Ried).

Ballet

Ballet Nacional Chileno.

Las presentaciones del Ballet Nacional Chileno, durante 1964, han sido escasas, porque el conjunto no tuvo teatro para actuar en

forma permanente durante la mayor parte del año. Las presentaciones realizadas desde enero hasta su gira continental por Perú, México, Estados Unidos y Canadá, en octubre de este año, fueron las siguientes:

El 11 de enero, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, durante el V Festival Artístico de Verano que auspicia la Ilustre Municipalidad de ese balneario, se presentaron los siguientes ballets: *Calaucán*, *En la Playa* y *La Mesa Verde*; el 24 y 28 de mayo, en el Teatro Municipal de Santiago, se estrenó *Uka-Ara*, versión coreográfica de Patricio Bunster, de la "Consagración de la Primavera", de Strawinsky, completándose el programa con *Concertino* y *La Mesa Verde*; el 4 de julio, se presentó *Carmina Burana*, en el Teatro Municipal de Santiago, y el 5 de julio, en el mismo teatro, *El Saltimbanqui* y *Milagro en la Alameda*; el 31 de julio, en el Teatro Portales de Quillota, el Ballet presentó *La Mesa Verde*, *Milagro en la Alameda* y *El Eterno Triángulo*; el 14 de septiembre, en el Teatro Municipal de Santiago, se bailó *El Hijo Pródigo*, *Rapsodia de Primavera* y *Calaucán*; en el Teatro Concepción, los días 17, 18 y 19 de septiembre, el Ballet bailó: *Carmina Burana*, *En la Playa*, *El Eterno Triángulo*, *Milagro en la Alameda*, *Calaucán*, *Rapsodia de Primavera* y *La Mesa Verde*; en el Teatro Municipal de Santiago se realizaron las últimas presentaciones del conjunto, los días 26 de septiembre, ocasión en que bailaron *Milagro en la Alameda*, *El Hijo Pródigo*, *El Eterno Triángulo* y *En la Playa*; el 29 de septiembre: *El Saltimbanqui*, *Rapsodia de Primavera* y *La Mesa Verde*, y el 2 de octubre: *Concertino*, *Primavera*, *Rapsodia de Primavera* y *Calaucán*.

Gira Continental del Ballet Nacional.

El 28 de octubre, el Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección de Ernst Uthoff y acompa-

ñado por el Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, señor León Schidlowsky, inició la más amplia gira de toda su carrera. El conjunto, integrado por 38 bailarines y cinco técnicos, partió a Lima, primera etapa de su misión de difusión de la danza en Chile. El maestro Víctor Tevah, que acompañara al ballet en toda su gira, estaba en Lima esperándolos, pues debió partir con anterioridad para ensayar con la Orquesta Sinfónica de Lima y los Coros, la presentación de *Carmina Burana*, en el Teatro Municipal de esa ciudad. Los solistas chilenos Lucía Gana y Carlos Haequel acompañaron al ballet a Lima para actuar como solistas en el ballet-oratorio *Carmina Burana*.

Esta gira, que se inició en el Perú y que llevó al Ballet Nacional a Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico, fue auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Las obras del repertorio elegidas para la gira fueron: *Carmina Burana*, *Calaucán*, *Alotria*, *Concertino*, *La Mesa Verde*, *El Hijo Pródigo*, *Rapsodia de Primavera*, *Saltimbanqui* y *Milagro en la Alameda*. En todas las presentaciones en Estados Unidos y Canadá, el ballet fue acompañado por una orquesta de cincuenta músicos, dirigidos por Víctor Tevah, puestos a disposición del conjunto chileno por la Columbia Artists Management, organismo responsable de la gira.

La *Revista Musical Chilena* publicará, en su próximo número, las críticas completas de prensa de esta gira del Ballet Nacional Chileno, a fin de dar a nuestros lectores un panorama total de logros y experiencias.

El Teatro del Ballet Norteamericano en Santiago

Bajo los auspicios del Departamento de Estado de los EE. UU., el Teatro de Ballet Norteamericano ofreció, en el Teatro Municipal de Santiago, cinco funciones, en las que se presentaron los siguientes ballets: *Les Sylphides*, con música de Chopin y coreografía de Fokine; *The Combat*, con música de Raffaelo de Banfield y coreografía de William Dollar; *Etudes*, con música de Knudaaage Riisager y coreografía de Harald Lander; *Theme and Variations*, con música de Tchaikowsky y coreografía de Balanchine; *Miss Julie*, con música de Ture Rangstrom y coreografía de Birgit Cullberg; *Sylvia*, *Pas de Deux*, con música de Delibes y coreografía de Balanchine; *Fancy Free*, con música de Leonard Bernstein y coreografía de Jerome Robbins; *Grand Pas*,

del acto III de "Raymonda", de Glazounov y coreografía de Balanchine; *Jardin aux Lilas*, con música de Chausson y coreografía de Antony Tudor; *Caprichos*, ballet basado en los Caprichos de Goya, con música de Bartok y coreografía de Herbert Ross; *Interplay*, con música de Morton Gould y coreografía de Jerome Robbins; *Billy the Kid*, con música de Aaron Copland y coreografía de Eugene Loring. Además de las presentaciones en Santiago, hubo dos funciones en Viña del Mar, en el Teatro Municipal de esa ciudad, a base de los ballet antes nombrados.

El Teatro de Ballet Norteamericano fue fundado en Nueva York, en 1939, y en 1940 el conjunto ofreció su primera presentación en el Center Theatre de esa ciudad. La ini-

ciativa que impulsó la creación de este ballet fue el ideal de formar una compañía de ballet norteamericano propiamente tal, en el que encontrarían cabida las obras maestras del ballet de todas las épocas y países, conjuntamente con las creaciones de coreógrafos norteamericanos que harían uso de las partituras de compositores de los Estados Unidos para el montaje de sus obras. O sea, se creó un ballet nacional sin la influencia de los gustos o tradiciones europeas.

Durante los 24 años de existencia de la compañía, la colaboración de coreógrafos, músicos y escenógrafos, ha dado por resultado grandes ballets netamente norteamericanos, tales como *Billy the Kid* (1938); *Pillar of Fire* (1942); *Rodeo* (1942); *Francy Free* (1944), y *Fall River Legend* (1948). Estas obras clásicas norteamericanas se hallan entre los 103 ballets producidos por la compañía, de los cuales 32 constituyen estrenos mundiales. Además, en el taller experimental del Teatro de Ballet Norteamericano, se estrenaron 29 ballets más.

Para dar a conocer este movimiento de ballet norteamericano, su directora, Lucia Chase, ofreció durante su permanencia en Santiago una conferencia ilustrada para estudiantes secundarios, y universitarios y público interesado en el arte de la danza. Esta conferencia, realizada en forma clara, sencilla y directa, fue de gran provecho para el público interesado en este arte.

El grupo norteamericano impresionó por la sólida preparación técnica de cada uno de sus componentes, basada, por cierto, sobre una base académica que domina todos los recursos que utiliza el ballet contemporáneo. El cuerpo de baile, en cada función, demostró un nivel de eficiencia bastante alto y las estrellas de la compañía revelaron su técnica y grandes cualidades artísticas, especialmente Toni Lander y Sonia Arova. La primera realizó una actuación sobresaliente en "Etudes" (Harald-Lander-Czerny) y en su magnífica versión de "La Señorita Julia" (Cullberg-Ranstrom), como también a través de su excelente actuación en "Jardín aux Lilas" (Tudor-Chausson). Sonia Arova, de gran personalidad escénica, brilló por su control y equilibrio en el papel dramático de "El Combate"

(Dollar-De Banfield), y John Kriza estuvo correcto como Tancredo, aunque esta versión de "El Combate" no logró el impulso heroico ni la grandeza trágica de los sentimientos involucrados. Entre las figuras masculinas se destacó Bruce Marks y Royes Fernández como los mejores elementos del conjunto.

Entre los ballets presentados durante esta temporada, lo más sobresaliente fue "Etudes", en el que el desempeño de la compañía se desarrolló dentro de un brillo genuino y con una actuación de Toni Lander de precisión, impulso y dominio revelantes unido a una elegancia y limpieza perfecta; la "Señorita Julia", en el que, una vez más, Toni Lander hizo gala de sus incomparables dotes de actriz y de gran bailarina, y Bruce Marks, el mayordomo, quien encarnó su papel con extraordinaria eficiencia; "Jardín aux Lilas", creación fina, romántica, deliciosa, en el que toda la compañía se destacó por su disciplina y en el que, también, Toni Lander matizó la profunda lucha psicológica de los sentimientos con una singular sensibilidad, muy bien secundada por Royes Fernández, Tom Adair y Eleanor D'Antuono y, por fin, el extraño ballet "Capricho", con coreografía del norteamericano Herbert Ross, música de Bartok y basado en los "caprichos" de Goya. Cuatro de estos "caprichos" encontraron en los "Contrastes", de Bartok, para piano, violín y clarinete, una música que ilustró en profundidad ese mundo grotesco de Goya, que el coreógrafo supo captar tanto en la coreografía como en la iluminación y los trajes. Aquí la actuación de Sallie Wilson con Joseph Carow y Basil Thompson en la escena de la caza fue sobresaliente y la danza y pantomima de John Kriza y Ruth Ann Koesun en "Tantalo" fueron los momentos más sobresalientes de esta coreografía.

El ballet clásico norteamericano "Billy the Kid" tuvo por protagonista al magistral bailarín que es John Kriza, su destreza y magistral dominio infundió al personaje principal una categoría sobresaliente. Joseph Carow y Paul Sutherland fueron los espléndidos acompañantes de aventuras de Billy the Kid y Ruth Ann Koesun exhibió sus grandes cualidades técnicas y su finura y sutileza en el papel de la novia de Billy.

Ballet de la Opera de Berlín

Dentro de una gran gira por los países de América Latina, el Ballet de Berlín ofreció tres funciones de abono en el Teatro Municipal de Santiago los días 20, 24 y 25 de no-

viembre y una función el sábado 21, en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

El Ballet de la Opera de Berlín es un conjunto que durante los últimos diez años

ha realizado una amplia labor para imponer la escuela tradicional clásica como base para la "nueva danza alemana", célula germinal del baile moderno y expresionista. En contraste con otros centros de ballet en Alemania, que cultivan el estilo norteamericano o inglés del ballet contemporáneo, el conjunto de Berlín se ha impuesto la tarea de desarrollar el carácter y la personalidad de un estilo alemán nuevo, más allá de la tradición clásica. Este renacimiento es debido principalmente al temperamento, entusiasmo, constancia y energía de la coreógrafa Tatjana Gsovsky, y del actual director del Ballet de la Opera Alemana de Berlín Occidental, Gert Reinholm, quienes han enriquecido el repertorio con las más importantes obras tradicionales y con las más destacadas coreografías de Lifar, Tudor, John Cranko y John Taras, a quienes han invitado para montar sus ballets con la compañía.

Colaboran con los coreógrafos los mejores compositores de Alemania y sus pintores, promoviendo así un desarrollo total de un estilo alemán de ballet.

Primera Función.

Los ballets presentados en esta primera función en Santiago, fueron: *Suite en Blanc*, con música de Lalo y coreografía de Lifar; *Paean*, con música de Remi Gassman y Oscar Sala, coreografía de Tatjana Gsovsky y *Hamlet*, con música de Boris Blacher y coreografía de Tatjana Gsovsky.

En los tres ballets se destacó la buena formación clásica de los integrantes del ballet, a la que se incorporan elementos expresivos de la danza libre y expresionista y una teatralidad a veces exagerada. El cuerpo de ballet, aunque disciplinado, demuestra debilidades y su equipo de solistas, integrado por bailarines de las más diversas procedencias, es bueno pero no sobresaliente. El elenco masculino es correcto y dúctil y entre las bailarinas destacan la australiana Joan Cadsow, la alemana Nora Vesco, la argentina Didi Carli, la francesa Katia Dubois y Marion Cito.

Destacó en "Suite en Blanc", de Lifar, el preciosismo y la frialdad de las coreografías de este creador. Los solistas reprodujeron las habituales bravuras características de los ballets neoclásicos. Lo más sobresaliente fue el Pas de Deux (Didi Carli y Rudolf Holz).

La extraordinaria partitura electrónica de Gassman y Sala fue, sin duda alguna, lo más sobresaliente de "Peán", ballet simbólico del ciclo de la vida del hombre. La coreografía sólo logró en parte realizar, dentro de una abstracción, el curso del despertar, del amor,

del dolor y de la muerte del individuo de hoy. Hubo momentos, no obstante, de honda emoción, específicamente en los "pas de deux", de Marion Cito y Klaus Beelitz, quienes comprobaron ser, además de recios bailarines clásicos, excelentes intérpretes del lenguaje contemporáneo. El cuerpo de baile demostró debilidad y falta de concertación tanto frente a la música como entre sí.

La versión de "Hamlet" se cifie demasiado al relato de la obra shakespeariana, pero sin lograr la profundidad psíquica y cósmica que ella encierra. Tuvimos la sensación de estar viendo un Hamlet sin Hamlet. La música de Blacher, vacía y efectista, subrayó aún más el defecto. Hay, no obstante, momentos de hondo dramatismo como, por ejemplo, la lucha de Claudio (Rudolf Holz) entre el amor al poder y su conciencia; Gert Reinholm no pasó de ofrecernos un Hamlet vigoroso y dramático, en el que más bien se destaca la locura y desequilibrio, pero sin esa lucha del alma que es la clave del personaje; excelente la escena de la locura de Ofelia (Marion Cito); la escena de los sepultureros de Ernst Tenbrinck, y Jorg Schmalz magnífica. También hubo muy buenas actuaciones de Klaus Beelitz (Laertes) y de Nora Vesco en Gertrudis.

La Orquesta Filarmónica de Chile se defendió en Blacher, pero no así en la partitura de Lalo. El director Hagen Dürr hizo lo que pudo.

Segunda Función.

El programa de la segunda función incluyó: *L'Estro Armónico*, Tres conciertos del Op. 3, de Vivaldi, con coreografía de John Cranko; *La Verdad*, con música de Edgar Varese y coreografía de Tatjana Gsovsky, y *Función de Gala*, con música de Prokofieff y coreografía de Anthony Tudor.

Lo más destacado, sin lugar a dudas, de esta temporada ofrecida por el Ballet de la Opera de Berlín, fue el ballet abstracto "La Verdad", basado en una leyenda japonesa, la que nos ofrece tres enfoques de una misma realidad. Tatjana Gsovsky pudo hacer gala en este ballet de sus destacadas condiciones dramáticas y supo calar hondo el fondo psicológico de los personajes usando la disciplina de la danza clásica y todos los recursos con que el ballet se ha enriquecido dentro del campo de la danza moderna.

Didi Carli, la bailarina argentina, personificó a La Mujer a través de una interpretación sobresaliente por su técnica, dominio corporal y fuerza anímica; cada uno de sus estados de ánimo fue logrado con una per-

fección sobresaliente y profunda, dentro de una psicología oriental ora delicada, ora sensual, cuyo impacto se hizo sentir en todo momento. Rudolf Holz, El Bandido, desplegó simular virtuosismo y su actuación en el plano dramático y técnico lo destaca como el mejor elemento masculino de toda la compañía; Klaus Beelitz, con una pureza expresiva y técnica de alta escuela, personificó El Hombre. Estos tres artistas ofrecieron un espectáculo dramático de alta escuela, que emocionó y que difícilmente será olvidado. El Mago, personificado por Gerhard Bohner, realizó un trabajo serio, pero demasiado espectacular, prolongado y confuso; la coreografía exageró en los recursos, repitió e insistió en lo meramente externo y, por ende, debilitó el impacto que debiera haber producido aquel que estaba destinado a hacer que la verdad surgiera cristalina.

La maravillosa música electrónica y concreta de Edgar Varese y la suntuosidad y colorido del vestuario complementaron a la perfección la labor dramática. Las luces tuvieron, por desgracia, demasiadas fallas.

"L'Estro Armónico" ofreció al inglés John Cranko la oportunidad de crear una coreografía de hermosas líneas geométricas, bien concebidas dentro del lenguaje de Balanchine, y, en general, bien bailadas por la compañía, destacándose la figura de Joan Cadzow.

El inglés Anthony Tudor desplegó un humor muy británico en "Función de Gala", ballet en el que se le toma el pelo a ese tan absurdo despliegue efectista de las estrellas del ballet clásico, pero no supo dosificar y la insistencia de los recursos terminó por producir hastío.

Las bailarinas Nora Vesco, Joan Cadzow y Marion Cito y Rudolf Holz se destacaron como solistas brillante; el cuerpo de baile hizo despliegue de entusiasmo y vigor.

La Orquesta Filarmónica de Chile ofreció una versión fría y mecánica de Prokofieff, en "L'Estro Armónico"; a pesar de las muchas

desafinaciones, se logró una mejor calidad musical.

Tercera Función.

La primera parte del programa incluyó: *Orfeo*, con música de Liszt y coreografía de Tatjana Gsovsky; *Daphnis y Chloé*, con música de Ravel y coreografía de Skibine y el *Cisne Negro*, con música de Tschaikowsky y coreografía de Petipa. La segunda parte del programa consultó el *Otelo*, con música de Boris Blacher y coreografía de Erika Hanka.

Los tres Pas de Deux de la primera parte de este programa tuvieron diversos destinos; *Orfeo*, con una coreografía poética de Gsovsky de corte clásico muy puro tuvo en Gert Reinholm y Joan Cadzow a intérpretes ideales; *Daphnis y Chloé*, a pesar de la versión de la Orquesta Filarmónica de la partitura de Ravel, fue absorbida por la música, al punto que el ballet mismo nos pareció, por comparación, de una pobreza realmente penosa. Didi Carli, no obstante, volvió a demostrar sus excepcionales condiciones de bailarina, pero su partenaire, Falco Kapuste, nada tenía que ver ahí; finalmente, en el gélido Pas de Deux del Cisne Negro, Joan Cadzow y Rudolf Holz hicieron gala de virtuosismo.

La versión de *Otelo*, con música de Boris Blacher, de gran espectacularidad, y una coreografía débil, melodramática y de corte teatral, pero no coreográfico, de Erika Hanka, nos pareció un verdadero asesinato del espíritu de la obra shakespeariana; cáscara y nada más.

Gert Reinholm, en el papel de *Otelo*, reveló sus cualidades dramáticas y técnicas, eso fue todo; Nora Vesco, una Desdémona sin alma, realizó un buen despliegue técnico; Marion Cito, en Bianca, fue quien reveló una total comprensión de su personaje y destacó como la mejor bailarina en este ballet; muy poco convincentes estuvieron Klaus Beelitz y Gerhard Bohner.

Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

En la sala de conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura continuó el ciclo de conciertos correspondientes a la temporada de 1964.

Recital de Tito Bruno.

El tenor chileno Tito Bruno, antes de partir nuevamente a Alemania, donde ha sido contratado por dos años por la ópera de

Bremen y para actuaciones en Heideberg, ofreció un recital en el que le acompañó al piano Paul Ebel.

El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Caccini: Amarilli; Scarlati: Son utta duolo; Brahms: Tres Lieder; Strauss: Tres Lieder; Wagner: Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*, de "Los Maestros Cantores"; *Tschaikowsky: Aria de Len-ski*, de la ópera "Eugen Onegin"; *Ponchielli:*

Romance, Cielo y Mar, de "La Gioconda", y *Leoncavallo: Vesti la giubba*, de "Pagliacci".

Este cantante posee condiciones vocales excepcionales: gran volumen, afinación, homogeneidad de registro y una preparación técnica muy cuidada. Las primeras dos obras del programa fueron cantadas dentro de su estilo, pero no ocurrió así con los lieder de Brahms aunque en Strauss, mucho más operístico en sus canciones, Bruno logró introducirse en el espíritu de las obras. Lo mejor del concierto fueron las arias de ópera, específicamente la de Leoncavallo y Tschaiowsky.

Quinteto de Vientos de Baden-Baden.

El extraordinario conjunto integrado por Kraft Th. Dilloo, flauta; Horst Schneider, oboe; Hans Lemser, clarinete; Karl Arnold, corno, y Helmut Mueller, fagot, ofreció dos conciertos memorables por su perfección técnica y sobresaliente musicalidad. Los programas de estos conciertos fueron los siguientes: *Karl Ditter v. Dittersdorf: Partita en Fa mayor Nº 1*; *Franz Danzi: Quinteto en Sol menor Op. 56*; *Hindemith: Kleine Kammermusik Op. 24*; *Mozart: Divertimento en Si bemol mayor, Nº 1*, y *Anton Reicha: Quinteto en Mi bemol mayor Op. 88*.

Segundo programa: *Schönberg: Quinteto Op. 26*, primera audición; *Jean Francaix: Cuarteto para maderas*; *Rossini: Cuarteto en Si bemol mayor, Nº 4*; *Danzi: Quinteto en Si bemol mayor, Op. 56*.

La calidad técnica y musical de este conjunto es tan absolutamente perfecta que la homogeneidad de estos artistas, su afinación impecable, su sonido refinado y transparente, la perfección de los tempi, y su fraseo y articulación producen un regocijo estético rara vez experimentado.

Recital de Lionel Party.

El joven pianista chileno Lionel Party ofreció un recital de piano con obras de *Juan Sebastián Bach*, en el que incluyó: *Partita en Re mayor*; *15 Invenciones a dos voces*; *Fantasia Cromática y Fuga en Re menor* y *Concierto Italiano en Fa mayor*.

Este artista cuya predilección por la música barroca lo ha convertido en un excelente intérprete de la obra de Bach, demostró en este recital una sólida técnica y una memoria realmente prodigiosa. Su articulación es de una nitidez tan perfecta que confiere a cada frase una claridad luminosa a lo que se une la justeza de los adornos. El joven pianista demostró sus excepcionales condiciones principalmente en las Invenciones a dos voces y en el Concierto Italiano.

"La Bella Maguelone".

Los 15 romances de Ludwig Tieck con música de Brahms, contaron con la colaboración de los artistas: Fanny Fischer, recitación; Hernán Würth, tenor, y Rudolf Lehmann, piano.

Concierto de los artistas Philippe Arri-Blachette, violín, y Pierre Vozlinsky, piano.

El programa de este recital de los artistas franceses incluyó las siguientes obras: *Jean Marie Leclair: Sonata en Re mayor*; *Beethoven: Sonata en Do menor, Nº 7, Op. 30, Nº 2*; *Antoine Tisne: Sonata*, y *Debussy: Sonata*. Sin duda alguna el pianista Pierre Vozlinsky demostró ser un muy buen pianista, ejemplar músico de cámara, con un sólido sentido artístico, lo que no podría afirmarse de Arri-Blachette cuyo sonido duro e ingrato, y una falta de sensibilidad y elasticidad que rara vez se escucha sobre un escenario.

Recital de Ivonne Herbos.

La mezzosoprano Ivonne Herbos, acompañada por Rudolf Lehmann, ofreció un interesante programa con las siguientes obras: *Haendel: Aria de Cleopatra de "Julio César"*; *Falconieri: Occhietti amati*; *Cimarosa: Resta in pace idolo mio*; *Gluck: Objet de mon amour de "Orfeo"*; *Strauss: Traum durch die Dämmerung y Ruhe meine Seele*; *Wolf: Anakreon's Grab y Fussreise*; *Duparc: Manoir de Rosemonde y Chanson triste*; *Botto: Poemas de amor y Soledad*; *Schid-lowsky: Tres Canciones*; *Santa Cruz: Canción de Cuna*, y *Falla: Paño Moruno y Seguidilla Murciana*.

Liebeslieder-Walzer de Brahms y obras para piano a cuatro manos de Schubert.

Un concierto fuera de lo común fue éste ofrecido por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, en el que el cuarteto vocal mixto integrado por Sílvia Wilkens, soprano; Eliana Díaz y Eugenia Muñoz, contraltos; Eduardo Lira y Hernán Würth, tenores y Boris Subiarre, bajo, con piano a cuatro manos a cargo de Mariana Grisar y Rudolf Lehmann, interpretaron los *Liebeslieder-Walzer, Op. 52 y 65 de Brahms*. El puente entre ambos ciclos vocales fue la ejecución a cuatro manos de la *Grande Sonate en Si bemol mayor, Op. 30 y Variaciones Op. 82, Nº 2 de Franz Schubert*.

La frescura y deliciosa pureza de los cantos de amor en aires valseados de Brahms nos

revelaron a auténticas joyas, hechas con mucho artificio, melodías encantadoras en apariencia sencillas, pero que encierran sutiles dificultades, que fueron magníficamente interpretadas tanto en las intervenciones solistas como en los trozos de conjunto. Las voces femeninas se amalgamaron con gran pericia mientras las masculinas revelaban colores individuales que prestaron al conjunto poesía y bellos contrastes. El acompañamiento pianístico estuvo muy correcto.

La ejecución a cuatro manos en un solo teclado presenta por lo general enormes escollos, pero Mariana Grisar y Rudolf Lehmann supieron ofrecer versiones impecables y delicadas de las dos obras de Schubert, específicamente de la "Grande Sonate" en la que valorizaron con maestría sus deliciosas filigranas.

Recital de Hanna Ludwig.

El programa de este recital consultó obras de Haendel, Schubert, Wagner, Brahms y Moussorgsky. El pianista Herbert Seidemann acompañó a la mezzosoprano alemana.

La extraordinaria artista de ópera que es Hanna Ludwig, impresionó específicamente en este recital por su extraordinaria presencia escénica, su mímica y la fidelidad interpretativa. A pesar de que su voz tiene limitaciones, la cantante supo siempre salir airoso de los escollos técnicos.

Lo más revelante del recital fueron sus interpretaciones de las Canciones Wesendonck de Wagner y su genial versión del "Rincón de los Niños" de Moussorgski.

Recital de Tapia Caballero.

El pianista chileno Tapia Caballero ejecutó en este concierto un programa a base de las siguientes obras: *Scarlatti: Dos Sonatas; Paganini: Rondó; Beethoven: Sonata Op. el, Nº 3; Allende: Dos Tonadas; Berg: Sonata Op. 1 y Debussy: 10 Preludios.*

Muy hermosas y finas fueron sus versiones de las Sonatas de Scarlatti; la delicada transparencia de las dos tonadas de Allende fue plasmada con gracia y color y en los Preludios de Debussy, Tapia Caballero logró la atmósfera, brillo y exactitud de matiz que estas obras requieren.

Recital de Herminia Raccagni.

El 27 de octubre, la pianista Herminia Raccagni ofreció un Recital de Música Chi-

lena para piano que incluyó: *Santa Cruz: Cinco Poemas Trágicos; Orrego Salas: Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón; Amengual: Sonatina y Letelier: Variaciones en Fa.*

Concierto Coral e Instrumental del Singkreis y del Trío Instrumental de Frutillar.

El 21 de noviembre, se presentó en el Instituto Chileno Alemán de Cultura el Coro Singkreis, bajo la dirección de Arturo Junge, con un hermoso programa que incluyó obras de Melchior Frank, Praetorius, Hans Leo Hassler, J. S. Bach, Hugo Distler, Ernst Lothar von Knorr y Gerhard Grimpe. Este disciplinado pequeño conjunto de voces mixtas, bien entrenadas, puras y muy musicales ofrecieron bellísimas y ajustadas versiones de cada una de las obras del programa.

El Trío Instrumental de Frutillar integrado por Anne Sauerlaender, blockflöte Sigríd Bramke, viola de gamba, y Robert Dick, clavicén, ejecutó la *Sonata en Fa mayor de Georg. Ph. Telemann; Sonata en Fa mayor de J. S. Bach y Partita en Sol mayor de Telemann.*

El desempeño del Trío en estas obras fue de alta calidad musical a pesar de ciertos deslices técnicos.

Orquesta de Cámara de Berlín.

En el Teatro Municipal de Santiago, la Orquesta de Cámara de Berlín, bajo la batuta del maestro Hans von Benda, ofreció dos conciertos y uno en Viña del Mar.

El primer programa consultó: *Haendel: Concierto Grosso en Fa mayor para instrumentos de viento y cuerdas, solistas: Hans Khuschek, Erich Erthel y Rudolf Wolff; Weber: Concierto en Fa mayor, Op. 75 para fagot y orquesta, solista: Hans Lemke; Friedrich Voss: Excentrisch, solista: Karl-Bernhard Sebon y Mozart: Sinfonía en Sol menor K. 550.*

En el segundo programa tocaron: *P. E. Bach: Sinfonietta en Re; Mozart: Sinfonía Concertante en Mi bemol mayor, K. 364, solistas: Hans Kruscher y Georg Destenay; Bach: Suite Nº 1 en Do mayor para dos oboes, fagot y cuerdas, solistas: Erich Erthel, Rudolf Woff y Hans Lemke; Haynd: Sinfonía Nº 22 en Sol mayor.*

Conciertos de Cámara en la Universidad Católica

Ultimo concierto de la temporada de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Fernando Rosas, la temporada de conciertos del Departamento de Música de la Universidad Católica finalizó con un concierto de la Orquesta de Cámara, en el que se ejecutaron las siguientes obras: *J. S. Bach: Concierto Brandeburgués Nº 4* con Mirka Stratigopoulou y René Covarrubias, flautas, y Francisco Quesada, violín; *Couperin: Trozos Concertantes*, solista Roberto González, cello, y *Bartok: Divertimento para cuerdas*.

Concierto del Conjunto de Música Antigua en el Instituto Chileno-Británico de Cultura.

El 18 de agosto se inauguró el Salón de Actos de la nueva sede del Instituto Chileno-Británico de Cultura con un concierto del Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette, en el que se ejecutaron obras instrumentales y vocales de la época de Shakespeare.

Este programa de música isabelina incluyó algunas canciones de las obras de Shakespeare y obras de Johnson, Dowland, Edwards, Morley, Bull, Weelkes, Wilbye y anónimos.

Los conciertos de música antigua saben crear una magia y una atmósfera muy peculiar de refinamiento y el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica había logrado una calidad artística altamente encomiable antes de su viaje a los Estados Unidos el año pasado. No obstante, este año hemos podido comprobar que el profesionalismo logrado se ha trastrucado nuevamente en el muy buen esfuerzo de aficionados que no logran darle a las obras la profundidad que éstas requieren y que, por lo tanto, nos ofrecen de estas versiones débiles y casi superficiales. Con ello no queremos decir que los artistas que integran el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica no estén realizando una labor seria, pues de sobra se sabe la solvencia artística de Silvia Soublette, Juana Subercaseaux, Mirka Stratigopoulou y otros miembros de este grupo, pero precisamente porque conocemos las altas metas que se han fijado nos sentimos en la obligación de hacerles notar que en los últimos conciertos se ha podido apreciar un descenso que sabemos ellos pueden y deben superar.

En este concierto de música isabelina hubo, no obstante, momentos muy felices, como en la Fantasía para tres violas de Bull y en la preciosa Suite instrumental de Holborne. Las intervenciones de Silvia Soublette, aunque muy musicales y con plena comprensión del estilo, estuvieron técnicamente menos felices que en otras ocasiones. El grupo de madrigalistas se distinguió en las obras de Morley y Weelkes, aunque debe preocuparse de lograr una mayor pulcritud en la afinación.

Conciertos de Primavera.

El Departamento de Música de la Universidad Católica inició sus conciertos de primavera el 7 de octubre, en el Salón de Honor de esa Universidad, con un Concierto Comentado de Música Electrónica a cargo de José Vicente Asuar. El conferenciante hizo escuchar, en esta oportunidad, obras electrónicas y aleatorias de: *Igor Lindholm: Secuencia Ballet "Riter"; Mauricio Kagel: Transición; José Vicente Asuar: Estudio Aleatorio; Luciano Berio: Ommagio o Joyce y Francois Bernard Mache: Preludio.*

Segundo concierto.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, tuvo a su cargo el segundo concierto de la temporada con un programa que consultó: *F. Geminiani: Concierto Grosso en Si menor* (Primera audición); *Britten: Sinfonía Simple; J. S. Bach: Concierto para dos violines en Re menor*, solistas; Gustavo García y Carlos Alonso, y *Albinoni: Sinfonía a 4 en Si bemol mayor* (Primera audición).

Tercer Concierto.

El 4 de noviembre continuó la temporada de primavera en la Universidad Católica, en el que la Orquesta de Cámara de la Universidad, dirigida por su director titular, Fernando Rosas, ofreció el siguiente programa: *Federico el Grande: Sinfonía Nº 1 en Sol mayor* (primera audición); *Stamitz: Cuarteto para Orquesta; Haydn: Concierto para cello y orquesta en Re mayor*, solista Edgar Fischer, y *Mozart: Divertimento en Fa mayor K. 138.*

Conciertos en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional

Recital de Zdenka Liberon.

La soprano dramática Zdenka Liberon, acompañada al piano por Sergio Valenzuela, ofreció un concierto con obras de Caldara, Te-naglia, Lesti, Gluck, Cancini, Schumann, Brahms, Wolf y el chileno Núñez Navarrete.

Concierto de Patricia Parraguez.

La pianista Patricia Parraguez ofreció un recital con el siguiente programa: *Scarlatti: Sonatas en Do menor, Sol menor, Re mayor, Mi mayor y Re mayor; Mozart: Sonata K. 570; Amengual: Sonatina y Mazurkas, Estudios y Baladas de Chopin.*

Concierto Conferencia de música antigua.

Luis Gastón Soublette dio una conferencia ilustrada sobre música antigua francesa, española y alemana con ilustraciones musicales de la soprano Bernadette de Saint-Luc.

Recital de Denise Robert.

La pianista francesa, Denise Robert, ofreció un recital a base de obras de Bach, Schubert, Mozart, Prokofieff, Poulenc, Fauré y Chopin.

Recital de Frida Conn.

La pianista chilena Frida Conn, ejecutó en su recital un programa a base de las siguientes obras: *Bach: Partita en Do menor; Beethoven: Sonata, Op. 2, N° 3; Chopin: Impromptu en La bemol mayor y Preludios N° 9, 4 y 16; Moussorgsky: Cuadros de una Exposición.*

Recital de Pietro Spada.

A su paso por Santiago, el pianista italiano Pietro Spada ofreció un único recital auspi-

ciado por el Instituto Chileno-Italiano de Cultura. El programa constó de las siguientes obras: *Clementi: Sonata N° 2, Op. 26; Liszt: Sonata en Si menor y Chopin: 24 Preludios.*

Recital de Edgar Fischer y Oscar Gacitúa.

Estos destacados artistas se presentaron el 20 de octubre con un hermoso programa en el que tocaron: *Boccherini: Sonata en La mayor; Casella: Sonata en Do mayor, 1917; Chopin: Sonata en Sol menor, Op. 65.*

Recital de Georgette Vial.

La mezzosoprano Georgette Vial, acompañada por Lucía Gacitúa ofreció un recital el 22 de octubre con arias de Haendel, Caccini, Vivaldi y Mozart; lieder de Brahms y canciones de Orrego Salas y Fauré.

Recital de Roberto Bravo.

El joven y talentoso pianista Roberto Bravo dio un recital el 23 de octubre con Nocturnos, Baladas, Mazurcas, Vals y Polonesas de Chopin y la Sonata Op. 58 en Si menor.

Recital del barítono Frederick Fuller.

El barítono británico Frederick Fuller ofreció, el 6 de noviembre, un recital de canciones con textos de Shakespeare.

El programa incluyó obras de Vaughan Williams, Moeran, Wilson, Morley, Warlock, Arne, Schubert, Castelnuovo-Tedesco, Haydn, Quilter, Purcell, Strawinsky, Maconchy, Wishart y Anónimos.

Acompañó al cantante, la pianista Elvira Savi.

Orquesta Filarmónica de Chile

Decimosegundo Concierto de la X Temporada Oficial

Bajo la dirección de Simón Blech, la Orquesta Filarmónica de Chile interpretó el siguiente programa: *Haydn: Sinfonía N° 96 "El Milagro"; Maturana: Gamma Uno y Vivaldi: Gloria*, con el Coro Filarmónico Municipal preparado por Waldo Aránguiz y las solistas: María Teresa Reynoso y Lucía Gana, sopranos y Mercedes Vergara, contralto.

La tónica general de este concierto fue muy bajo. Comenzando por una versión pla-

na de la Sinfonía N° 96 de Mozart se continuó con la lectura de la obra chilena, Gamma Uno de Eduardo Maturana, para llegar a un Gloria de Vivaldi en el que lo único que dio la sensación de musicalidad fue la intervención de las solistas y muy específicamente de María Teresa Reynoso y Lucía Gana.

Temporada de Primavera.

La Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Enrique Inieta, ofreció tres

conciertos de primavera los domingos en la mañana en el Teatro Municipal.

Primer Concierto.

El 11 de octubre se inició esta temporada de conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile con el siguiente programa: *Rimsky Korsakov: Scheherezade, suite sinfónica, Albéniz-Arbo: Evocación; J. Jiménez: La boda de Luis Alonso; J. Guridi: Tres danzas vascas y Breton: Jota aragonesa.*

Segundo Concierto.

El 18 de octubre, la Orquesta Filarmónica ofreció un *Festival Beethoven*, dirigido tam-

bién por Enrique Iniesta y en el que se tocaron las siguientes obras: *Obertura Leonora III, Concierto Nº 4 para piano y orquesta, solistas: Giocasta Corma y Sinfonia Nº 5.*

Tercer Concierto.

Continuó la temporada el 25 de octubre con un concierto en el que la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección del maestro Enrique Iniesta, ejecutó las siguientes obras: *Corelli: Suite para Cuerdas; Mozart: Concierto Nº 3 para corno y orquesta, solista, Jorge Maltrain; Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta, solista: Sergio Prieto y Albéniz: Corpus Christi en Sevilla y Triana.*

NECROLOGIAS

HOMENAJE A FILOMENA SALAS EN EL ACTO DE SU SEPULTACION

Palabras pronunciadas el día 23 de noviembre por el profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Jorge Urrutia Blondel.

Siempre, en dolorosas ocasiones como ésta, reiteramos la gran protesta-pregunta acerca del por qué en el complejo tejido de una existencia humana todos los hilos no conducen a la estructura ideal, con lógica y justicia.

Los tronchamientos siempre nos sublevan.

La lejanía e inmensidad del Gran Consultado sólo sirve para adquirir conciencia aún más cruel de nuestra impotencia para bien dirigir tal pregunta. También para medir nuestro inmerecimiento frente a una respuesta, que nunca esperamos recibir.

Pero ella llega a veces, seca y única, en hora no elegida, sólo para comunicarnos que en el Plan desconocido por lo menos algo se decidió.

Y en el caso de Filomena Salas, a quien ahora damos respetuosamente nuestro Adiós fundamental, aquella decisión es la de la Misericordia. Pues ya era mucha la prueba de su tremendo penar físico, a través de diez años consecutivos. Tan inmenso agobio se multiplica si pensamos que quien estuvo obligado a tal pasividad era consciente de haber nacido para la plena acción. De ella abundan testimonios, porque en la gran época en que el cuerpo aún no sufría, la clara inteligencia, la energía, espíritu público y actividad de esta gran chilena fructificó en muchos huertos de la cultura artística nacional. Estaba destinada a la labor sin límite de que era capaz, pero en ese Destino había para ella la estabilidad y el dolor. Debía continuar y terminar muchas iniciativas comenzadas, todas para bien de la comunidad, pero ese tronchamiento que nos subleva, la obligó, inevitablemente, a ocuparse mucho de sí misma para mitigar algo el sufrimiento físico. Debió secundar, sin poder lograrlo hasta el fin, la tremenda labor de fundación y renovaciones que Domingo Santa Cruz, precisamente su compañero en los años de prueba, había emprendido en nuestro campo musical. Él, sobreponiéndose viril y estoicamente al gran drama hogareño, jamás acusó flaqueza o descuido en su firme acción pública. Nuestra admiración y reconocimiento por ésta y por su autor, en tales condiciones, merece centuplicarse.

Diez años de evolución en nuestro tiempo, y en nuestro Chile musical así impulsado, es lapso largo. Filomena Salas, en angustia y

lejanía, sólo pudo ser inerte testigo de su espléndido desarrollo. Es fácil imaginar su tormento espiritual, agregado al corporal, en su impotencia para intervenir directamente en su proceso.

De esta manera, es comprensible que nuestras espléndidas y nuevas generaciones musicales no estén en condiciones de apreciar su brillante acción pretérita, más rica en intensidad efectiva que la que el limitado calendario pudo computar en los días comparativamente no tan numerosos de su existencia.

No es esta la ocasión propicia, en la que mis palabras aspiran a ser breves y es mi tono atribulado, el intentar un recuerdo para muchos e información para otros, sobre lo que fue esa labor completa que se truncó. Mayor sosiego y estudio nos dará tal vez la ocasión para hacerlo oportunamente.

También evitaremos la estereotipada frase de funerales en el sentido de que su recuerdo estará siempre con nosotros. En el caso de Filomena Salas resultaría superflua. No sólo el mero recuerdo: un sólido y efectivo sitio ocupará en muchos aspectos de la historia moderna de la música chilena. Bastaría para ello hojear las encendidas, casi místicas páginas de las crónicas de la Sociedad Bach, que modeló nuestro presente musical. Allí consta su enorme y altruista contribución. Su labor directiva de publicación de revistas, folletos y ediciones musicales está por doquier. También su intervención en los primeros pasos para la recolección, dignificación y conocimiento del folklore musical chileno, su intuición para adelantarse a fundar en Chile las Juventudes musicales, antes que en Europa. En fin, cientos de iniciativas que se debieron a su espíritu inquieto, ansioso de servir.

El hecho de haber sido testigo cercano de tanto buen afán, e incluso el de un modesto y circunstancial colaborador, es el único título que invoco para atreverme a decir estas palabras en el nombre de muchos, y especialmente de aquellos que designamos como los "viejos tercios" de la Sociedad Bach, cada vez más raleados como puede apreciarse.

Por último, esta gran chilena fue progenitora de seres selectos en nuestra comunidad, a los que mucho debemos. En la mente de todos debe estar el nombre de un gran ausente: Juan Orrego Salas.

Unidos en un solo haz, con reconocimiento y respeto ante quien nos deja, los presentes procuraremos representarlo ahora espiritualmente.

Sin verba, sólo por el poder de la acción que alcanzó a desarrollar, Filomena Salas

demonstró que amaba mucho a la tierra donde floreció su existencia; aquella donde vuelve por Eternidades: la buena tierra de Chile.

* * *

Acuerdo del Honorable Consejo Universitario

Santiago, 2 de diciembre de 1964.

Señor Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Presente.

Señor Decano:

Con verdadero pesar, el H. Consejo Universitario se impuso, en sesión del 25 de noviembre de 1964, del fallecimiento de su señora esposa, doña Filomena Salas González, que sirvió largamente a la Universidad de Chile en cargos de superior responsabilidad dentro de las actividades de extensión artística.

Mucho debe el desarrollo de la educación artística, en nuestro país y en nuestra Universidad, a la excepcional personalidad de la señora Filomena Salas González, a sus inteligentes iniciativas, a sus sostenidos esfuerzos y a sus entusiasmos generosos. Así lo reconoció el H. Consejo Universitario, al rendirle unánime homenaje de estimación y afecto.

Nos asociamos personalmente a la muy sentida condolencia que, en nombre del H. Consejo Universitario, hacemos llegar a Ud. y familia, por el fallecimiento de la señora Filomena Salas González y les reiteramos las afectuosas expresiones de nuestra sincera adhesión.

Saludan atentamente al señor Decano.

Eugenio González R.
Rector

Alvaro Bunster
Secretario General

* * *

La *Revista Musical Chilena* se une al duelo de la música nacional en este 22 de noviembre de 1964, fecha del fallecimiento de la señora Filomena Salas González. Los sobresalientes aportes de la señora Filomena Salas González a la promoción y divulgación de la música en Chile durante los treinta fructíferos años de intensa labor en la Sociedad Bach, en otras instituciones artísticas y en la Universidad de Chile —1924 a 1954—, serán reseñados en un futuro número de esta Revista.

VICENTE T. MENDOZA
(1894-1964)

El 27 de octubre dejó de existir en Ciudad de México el distinguido investigador y fol-

lorista prof. Vicente T. Mendoza. Mantuvo con el ilustre fallecido una larga y fecunda amistad; sus cartas fueron siempre gérmenes de inquietud y de rebuscas y sana estimulación al trabajo; su trato generoso y cordial. Era un mexicano auténtico y legítimo. Amaba a su tierra en aquello que tiene de menos transferible, el espíritu que anima las formas sociales del vivir cotidiano. Por todos los caminos de México, partiendo de su villa natal de Cholula, salió Vicente T. Mendoza a recoger el folklore en sus supervivencias tradicionales. En el valle del Mezquital compiló la música indígena otomí. Estuvo en Chimpachilgo escuchando la "Adoración de los Pastores", reminiscencia de un primitivo teatro misionero. Llevó a la estampa y al pentagrama las complicadas figuras coreográficas de San Miguel de Allende. Recopiló directamente de la boca del pueblo las décimas, los corridos, las valonas, los aguinaldos de Navidad en pesebres y posadas, en suma, toda esa literatura lírica no escrita con que el pueblo va expresándose asimismo en la vida íntima y en la relación social y trascendente. Sus numerosos y densos libros y monografías son una rica cantera para aquellos que quieran proseguir su luminosa huella. Fundamental es su estudio comparativo de "El Romance Español y el Corrido mexicano" (1939); "La Décima en México" (1947); "Lírica Infantil de México" (1951); "El Corrido de la Revolución Mexicana" (1956), y sus obras síntesis, en especial *Panorama de la música tradicional de México* (1956), muchas de las cuales hemos comentado en las páginas de esta revista. Vicente T. Mendoza puso orden en el cancionero, fervor en la rebusca y autenticidad en las conclusiones. Hablaba únicamente de lo que conocía, y alrededor del hecho folklórico concreto y objetivo planteaba su doctrina explicatoria. Recuerdo las horas pasadas en su compañía como imborrables momentos de nuestras visitas a Ciudad de México. No hace mucho participamos juntos en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología (abril-mayo 1963). Era el Mendoza de siempre, sincero, genuino, gran amigo e insigne trabajador. Con Chile mantuvo estrechas relaciones intelectuales. En la *Revista Musical Chilena* pueden leerse sus valiosas colaboraciones, entre otras esa señora compilación *La canción chilena en México*. América pierde con esta muerte lamentada un cabal erudito que al conocimiento teórico agregó ese fervor patriótico y humano por lo que tanto amaba, el alma de México.

E. P. S.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

XIII Temporada Oficial de Conciertos de la Orquesta de Cámara de la U. de Concepción

Entre el 7 de agosto y el 11 de septiembre, la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción ofreció cuatro conciertos que fueron dirigidos por los maestros Jacques Bodmer, director de la Orquesta Filarmónica de Barcelona; Enrique Iniesta, director ayudante y concertino de la Orquesta Filarmónica de Chile; Izidor Handler, director de la Sinfónica de Viña del Mar, y Wilfred Junge, director de la Orquesta de la Universidad de Concepción. En esta temporada actuaron, también, los solistas: Margarita Valdés, mezzosoprano; Giocasta Corma, piano; Juan Bravo, flauta; Isabel Bustamante, arpa, y Hannes Schmeisser, violín concertino de la Orquesta de Cámara.

Algunas de las obras ejecutadas en estos conciertos fueron: *Brahms: Rapsodia para alto, coro masculino y orquesta*, obra en la que actuó el Coro de Hombres de la Universidad de Concepción; *Escobar: Suite de cámara* (primera audición); *Mendelssohn: Cuarta Sinfonía*; *Schubert: Tercera Sinfonía*; *Beethoven: Primera Sinfonía*; *Strawinsky: Orfeo*; *Mozart: Concierto para arpa, flauta y orquesta* y *Concierto en Sol mayor para violín*; *Turina: Sinfonía Sevillana*; *De Falla: Noche en los jardines de España* y *El sombrero de tres picos*.

Conciertos de Cámara en Temuco.

La Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia continuó su labor de difusión musical con una serie de conciertos y recitales.

Recital de Roberto Eyzaguirre.

El pianista peruano Roberto Eyzaguirre se presentó en el Teatro Central de Temuco, el 12 de julio, con un programa que incluyó obras de Mozart, Schumann, Ben Weber, José Malsio, Schidlowsky y Albéniz.

Cuarteto Kyndelkvartett.

El Cuarteto de Cuerdas sueco Kyndelkvartett, de fama internacional, ofreció un único concierto en Chile en la ciudad de Temuco. Este conjunto, creado en 1941, lo integran Otto Kyndel, primer violín; Gert Grafoord, segundo violín; Kurt Kewin, viola, y Folke

Bramme, cello. El programa ejecutado fue el siguiente: *Haydn: Cuarteto en Do mayor, Op. 54, N.º 2*; *Inguar Lidholm: Cuarteto 1952*, y *Brahms: Cuarteto N.º 2 en La menor, Op. 51, N.º 2*.

A este concierto asistió el Sr. Embajador de Suecia y una concurrencia compuesta por aficionados de toda la zona sur. El éxito de los extraordinarios artistas fue apoteosico.

Recital de Mario Miranda.

El 9 de agosto, el pianista chileno Mario Miranda ofreció un recital en Temuco con el programa que damos a continuación: *Bach: Partita en Si bemol mayor*; *Brahms: Sonata en Fa menor, Op. 5*; *Chopin: 2 Mazurcas y Scherzo en Si bemol menor*, y *Ravel: Prélude, Forlane, Rigaudon y Toccata*.

Conciertos organizados por la Orquesta Filarmónica de Osorno

La Sociedad Musical de Osorno ha organizado una serie de conciertos de cámara que fueron repetidos en La Unión, Río Bueno, Purranque, Frutillar, Puerto Montt, Castro y Ancud en un enorme esfuerzo de difusión de la música.

Concierto de la Orquesta de la Universidad de Concepción

La Orquesta de la Universidad de Concepción, dirigida por Wilfried Junge, dio un concierto en mayo con el siguiente programa: *J. F. Mazas: Cuarteto N.º 1 en Do mayor*; *Dittersdorf: Partita en Re para 5 instrumentos*; *F. Manfredini: Sinfonía X*; *Leng: Andante* y *Haydn: Sinfonía N.º 27 en Sol mayor*.

Recital de Armando Palacios.

El pianista chileno Armando Palacios dio un concierto en el Teatro Municipal de Osorno a base de las siguientes obras: *Bach: Sarabanda*; *Beethoven: Andante Favorito*; *Mendelssohn: Variaciones Serias*; *Schumann: Nocturno en Fa*; *Chopin: Polonesa Op. 71, Nos 1, 2 y 3*; *Fauré: Nocturno en Mi bemol*; *Debussy: Reflejos en el agua*; *Granados: La maja y el ruiseñor*, y *Albéniz: Triana*.

Concierto de Organo de Carmen Rojas y Miguel Letelier.

Los dos jóvenes y talentosos alumnos del maestro Julio Perceval, Carmen Rojas y Miguel Letelier, fueron invitados por la Iglesia Evangélica Alemana de Osorno para ofrecer un concierto de órgano.

Carmen Rojas interpretó las siguientes obras: *Bach: Preludio y Fuga en Si menor y Toccata y Fuga en Re menor y Mendelssohn: Sonata en La mayor*, y Miguel Letelier, tocó: *Bach: Canzona y Fantasia y Fuga en Sol menor y César Franck: Cantabile.*

Concierto de la Orquesta Filarmónica Osorno

El primer concierto de este conjunto integrado por Alois Niessner, Germán Araya y Enrique Matthei, violines; Orlando Torrijos, viola; Hans Hollstein, cello, y Ursula Tätzner, cémbalo, tuvo lugar el 7 de agosto en el Club Alemán.

En este programa se ejecutaron las siguientes obras: *Haendel: Sonata da camera en Sol menor y Sonata da camera en Do mayor; Lully: Suite; Vivaldi: Sonata da camera y Concierto para violín en La menor, Op. 3, N° 6.*

Recital de Alois Niessner, violín, y Theo Kozlowski, piano.

En este recital que se realizó en el Club Alemán el 17 de agosto, ambos artistas ejecutaron el siguiente programa: *Mozart: Sonata N° 8 en Do mayor; Beethoven: Sonata N° 6, Op. 30, N° 1 en La mayor, y Grieg: Sonata en Sol menor, Op. 13.*

El crítico Orlando Torrijos al referirse a la labor realizada por Alois Niessner en este concierto, dice en "La Prensa", de Osorno: "En el transcurso de este concierto pudimos apreciar la brillante ejecución de este joven valor (de poco más de veinte años) y aplaudimos una vez más su seriedad en la elección de programas en los cuales participa (vale decir también la Filarmónica que dirige). Sus notables dotes de intérprete del violín están secundadas de una magnífica escuela, de excelente afinación, manejo preciso del arco, etcétera".

Conciertos de Música de Cámara 1964, organizados por la Sociedad Musical de Ovalle, "Dr. Antonio Tirado Lanas".

La temporada de la Sociedad Musical de Ovalle constó de ocho conciertos: los pianistas Flora Guerra, Luis Miranda, Lionel Saavedra,

Elisa Alsina y Fernando Ulloa ofrecieron recitales en el Club Social de Ovalle, que obtuvieron extraordinario éxito. Cada uno de estos artistas tiene un sólido prestigio y los programas que ofrecieron abarcaban la más destacadas obras de la literatura pianística universal, incluyendo obras de compositores chilenos y americanos.

El guitarrista Luis López ofreció un recital a base de importantes obras del repertorio para este instrumento, y el tenor Hans Stein, acompañado por Galvarino Mendoza, cantó obras de Scarlatti, Cesti, Gluck, Händel, Paisiello, Schubert, Schumann, Wolf, Dvorak, Ginastera, Guastavino, y los chilenos P. Garrido y S. Ortega.

El Cuarteto Santiago cerró la temporada con un concierto en el que interpretaron el siguiente programa: *Haydn: Cuarteto en Si bemol mayor "Aurora"; Schubert: Cuarteto N° 8, Op. 168 en Si bemol mayor, y Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10.*

Brillante participación del Coro de Cámara de Valparaíso en el Festival Coral de Talcahuano.

Una brillante participación le cupo al Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige el maestro Marco Dusi, en el Festival Coral organizado por la Asociación Coral Chilena con motivo del bicentenario de la fundación de Talcahuano.

Este festival, que reunió a importantes conjuntos corales de Chile y del extranjero, se realizó entre los días 10, 11 y 12 de octubre pasado, y tuvo por escenario las ciudades de Concepción, Talcahuano, Tomé y alrededores.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso ofreció tres recitales, para todos los públicos, en que quedó demostrado una vez más, el alto nivel técnico-musical logrado por el coro universitario portuario que, en todo instante, despertó el interés del público en los escenarios en que actuó.

Su primera presentación la efectuó en la Plaza de Armas de Tomé, ante centenares de personas, ofreciendo un programa de alta calidad bajo la dirección del maestro Marco Dusi. Su segundo concierto, con carácter de presentación oficial, se ofreció en el Aula Magna Arzobispal de Concepción, bajo la dirección de Marco Dusi, con un programa que comprendió obras de la polifonía clásica, madrigales, motetes, composiciones profanas, obras de autores modernos y contemporáneos (Britten, Distler, Schubert, Poulenc, Hindemith, Debussy, Brahms) y obras de autores chilenos y composiciones del folklore internacional. Su tercera presentación la efectuó el

Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso en la antigua Iglesia de Talcahuano, ofreciendo un escogido programa de música sacra, bajo la conducción del subdirector del conjunto maestro Jorge Bonilla, que recibió idénticos elogiosos comentarios.

El prestigioso conjunto coral portefío fue recibido por el Alcalde y Regidores de la I. Municipalidad de Tomé, en recepción especial, por representantes del Rotary Club y del Club de Leones, permaneciendo alojado en el hermoso paraje del balneario "El Morro".

El Coro de Cámara de Valparaíso participará en el Festival Internacional de Coros Universitarios de Nueva York.

Como es de conocimiento público, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige el maestro Marco Dusi, ha sido designado oficialmente para participar en el Festival Internacional de Coros Universitarios a efectuarse el próximo año en la ciudad de Nueva York, teniendo como sala de conciertos el afamado Lincoln Center.

Este Festival, el primero en su género, reunirá a los más afamados conjuntos corales universitarios de diferentes países de América, Europa y Asia, quienes ofrecerán conciertos en el Lincoln Center, en las Naciones Unidas, en la Feria Mundial de Nueva York, en la Casa Blanca de Washington, y en diferentes universidades.

Director honorario del Festival es el Sr. Marshall Bartholomew, fundador del Consejo Internacional de Música Universitaria y del Coro de la Universidad de Yale. Director Musical del Festival es el Sr. G. Wallace Woodworth, Director del Coro de la Universidad de Harvard, y director organizador del Festival es el Sr. James R. Bjorge.

Para tomar contacto con el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, visitó nuestro país, a mediados del mes de octubre, el Sr. James R. Bjorge, siendo recibido por el director Marco Dusi, el presidente del Coro, Sr. Rafael Aguirre, dirigentes y miembros del conjunto seleccionado. El Sr. Bjorge viajó directamente a Valparaíso, ofreció una entrevista de prensa y radio, "destacando la importancia de la labor de las universidades en el mundo, por la promoción de la música, especialmente la coral". Expresó, igualmente, al ser interrogado al respecto, "que había recibido las más óptimas referencias sobre la calidad musical y técnica del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, como también, eran ampliamente conocidos sus éxitos logrados en sus

giras de conciertos por Europa y Latinoamérica".

Manifestó, además el Sr. Bjorge, que cada Coro ofrecerá conciertos en diferentes lugares, fundamentalmente el Lincoln Center de Nueva York, que habrá intercambio de partituras entre todos los Coros participantes, y que culminará con una extraordinaria presentación en que todos los Coros interpretarán un mismo repertorio que será enviado oportunamente, y que comprende obras anónimas, y de los autores Samuel Webbe, Thomas Morley, Randall Thompson, Oleg P. Kolovsky, John W. Work y culminará con la Misa en Si menor de Bach. Este programa reunirá a 800 voces dirigidas por Wallace Woodworth.

Los Coros Universitarios participantes pertenecen a los siguientes países: Chile, Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Francia, Alemania, Japón, Polonia, Portugal, España, Suecia, Unión Soviética, Venezuela, Puerto Rico y cinco coros universitarios de Estados Unidos.

Estamos seguros que el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige Marco Dusi, será un digno representante del canto coral chileno, como lo ha demostrado su brillante trayectoria musical con centenares de conciertos en el país, y sus giras internacionales de conciertos que han merecido el elogio de la exigente crítica musical de Alemania, Austria, Argentina, Brasil, España, Holanda, Italia, Uruguay, Yugoslavia y otros países en que ha actuado.

La actividad musical en Punta Arenas durante 1964.

Durante el año que va a tocar a su fin, entre otras, podemos destacar algunas presentaciones corales y luego conciertos auspiciados por la Sociedad PRO ARTE, que no ha dejado de mantener sus programaciones a un nivel dirigido a dar a conocer nuevos valores en cuanto a artistas nacionales, así como invitar repetidamente a ejecutantes de renombre en el extranjero, quienes gustosos acceden a volver a un medio que los acoge con calor y entusiasmo.

La "Sociedad Coral" de Magallanes ha recuperado su ritmo ya ascendente, particularmente después de la visita de don Mario Baeza, con ocasión de la última Escuela de Temporada de la U. de Chile. El éxito logrado con su "Todo Magallanes canta", afianzó una vez más una latente inquietud. Es una demostración de lo que podría lograrse a través de una permanente labor universitaria, capaz de salvar escollos y mantener un organismo que afiance estos movimientos esporádicos, dando

vida a una institución debidamente estabilizada, tanto más necesaria en un medio que por su distancia requiere un acercamiento más efectivo.

En el mes de octubre, llegó en una segunda visita, el Coro "Santa Cecilia", de Temuco, ofreciendo un variado programa con éxito y buena acogida de parte de la crítica. Es altamente encomiable la labor que desarrolla su directora, doña Lucía Hernández, por años conocida, sobre todo por haber mantenido con los auspicios de la institución musical que dirige, excelentes programaciones.

La "Sociedad Coral" de Magallanes cumplió una reciente presentación, y ha dado vida a un Conjunto de Madrigalistas, que ha sido muy elogiado.

En cuanto a los auspicios de PRO ARTE, destacamos dos recitales a cargo de Mario Miranda, en el mes de agosto; huelgan los comentarios al respecto. Además presentó al joven pianista Iván Núñez, un valor que merece haber sido becado para continuar perfeccionándose en Nueva York en la escuela de Claudio Arrau.

Y también a Roberto Bravo, otro de los talentos de la nueva generación, que tan elogiosas críticas obtuvo en medios de mayores exigencias, muy merecidas por cierto, llamando la atención su muy personal expresión interpretativa sobre todo en Chopin.

Posiblemente el año pueda terminar con un concierto de violín, para lo cual ya existen anunciados propósitos.

NOTICIAS

Matteucci triunfa en Nueva Zelandia.

Juan Matteucci, director titular de la Orquesta Filarmónica de Chile, como informamos en nuestro número anterior, se encuentra contratado como director de la New Zealand Broadcasting Symphony Orchestra de Wellington. Su primer concierto con su nueva orquesta tuvo lugar el 23 de julio en el Terrace Studio de esta emisora. Al día siguiente del concierto, en que dirigió obras de Mendelssohn y Beethoven, el crítico del Wellington Evening Post dijo: "El primer concierto del nuevo director titular, Juan Matteucci, frente a la N. Z. B. C. Symphony Orchestra fue un evento feliz y enaltecedor... Dirigiendo de memoria, Juan Matteucci demostró tener ideas claras sobre la música y gran percepción de los matices dentro de una completa relajación. Los gestos del Sr. Matteucci son claros y explícitos y sin extravagancias histriónicas... Lo que más impresionó en la dirección del Sr. Matteucci es la vitalidad rítmica genuina que sabe imprimirle a la música y la flexible fluidez de su fraseo...".

Enrique Rivera gana beca del Instituto de Educación Internacional de Nueva York.

El joven compositor chileno Enrique Rivera acaba de ganar, por concurso, una beca para seguir un curso de composición durante 1965 en el Instituto de Educación Internacional de Nueva York.

Coro de la Universidad de Chile realizó gira al norte y el Perú.

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, realizó una gira al norte del país y ofreció conciertos en Antofagasta, Iquique, Arica y Lima, tanto en teatros como al aire libre, con un total de diecisiete representaciones. En el Perú, país al que fue invitado por el Coro de la Asociación de Artistas Aficionados, actuó tres veces en el Teatro Municipal, una en la Sociedad Hebrea, y participó en el 2º Festival Nacional de Coros con extraordinario éxito.

La Cancillería chilena difunde en el extranjero las manifestaciones artísticas del país.

Como en años anteriores, el Ministerio de Relaciones Exteriores ha continuado su política de organizar giras para difundir el arte chileno en el extranjero.

En México se presentó la mezzosoprano Inés Pinto en varios recitales, en los que incluyó, con preferencia, obras de compositores

nacionales. También se envió a México una exposición de pintura abstracta.

El conjunto de "Mimos de Noisvander" viajó a Argentina y Uruguay, actuando en Buenos Aires, Montevideo y ciudades de provincia de ambos países. La Compañía de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, integrada por doce actores y dirigida por Domingo Piga, presentó tres obras en Asunción y escenificaciones de cuentos chilenos.

La gira del Ballet Nacional Chileno a Lima, Ciudad de México, Estados Unidos y el Canadá también ha sido auspiciada por el Ministerio. Y, finalmente, la gira del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica a Ecuador, Colombia y México, con la comedia musical "La pérgola de las flores", dará a conocer otro aspecto de la inquietud artística chilena.

Patricia Parraguez ha sido becada a EE. UU.

La pianista Patricia Parraguez partió a los EE. UU. para realizar estudios superiores, becada por el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana, galardón que obtuvo en concurso organizado a la memoria de Rosita Renard. La señorita Parraguez es alumna de la Sra. Elena Waiss en la Escuela Moderna de Música.

Educadores Musicales se titulan.

La Asociación Nacional de Educación Musical obtuvo que el Supremo Gobierno acogiera su moción de otorgar el título de Educación Musical a muchos maestros prácticos que han trabajado más de diez años en las diversas ramas de la educación musical.

Raymundo Larrain ganó la Medalla de Oro en el Festival Internacional de Danzas de Francia.

El coreógrafo chileno Raymundo Larrain que desde hace años trabaja en París obtuvo, por el ballet "La Cenicienta", presentado en el Teatro de los Campos Elíseos, la Medalla de Oro en el Festival Internacional de Danzas de Francia y la Palma de Oro de la crítica especializada.

Otro de los grandes éxitos de Raymundo Larrain en París fue la realización de "La Bella Durmiente del Bosque" con el Ballet del Marqués de Cuevas, compañía que ahora dirige.

La próxima realización de Larrain será "Las mil y una noches de París", obra que consultará música, canciones populares, bailes, desde el twist al watusi, pantomima y cine, o sea un tipo de comedia musical o más bien de espectáculo total.

Coro de Cámara de Valparaíso fue seleccionado para representar a Chile en el Festival Internacional de Nueva York.

El director del Festival Internacional de Coros Universitarios, James R. Bjorge, viajó a Chile para seleccionar a un conjunto para representar a Chile en el Festival que se realizará el año próximo en el Lincoln Center de Nueva York. El señor Bjorge seleccionó al Coro de Cámara de Valparaíso, que dirige el maestro Marco Dusi.

El Festival incluirá seis conciertos en el Salón Filarmónico del Lincoln Center y recitales en las Naciones Unidas, la Feria Mundial y en Washington. Después de los conciertos en Nueva York y Washington, cada coro viajará por distintas universidades de los Estados Unidos para brindarle conciertos a los estudiantes de dichas instituciones.

Iván Núñez triunfa en Ecuador.

El pianista chileno Iván Núñez viajó a Ecuador en una gira de conciertos y en "El Comercio" de Quito, del 25 de septiembre, el crítico Francisco Alexander, dice: "La técnica de Iván Núñez, joven de apenas 23 años, es completa en todas sus partes; sus ejecuciones son de extraordinaria fuerza y brillantez; su sonido posee una vasta gama de colores, como se observó en sus versiones de las piezas de Debussy y Albéniz; y, como en la Fantasía de Haydn y en la Sonata de Beethoven, sus matizaciones dinámicas son irreprochables. En la meticulosidad de sus interpretaciones y en muchas admirables características de su técnica, el joven pianista muestra claramente la influencia de las enseñanzas de su gran maestro y dechado, Arrau.

"Iván Núñez es ya un pianista brillante, dueño de una técnica con la que no existen para él dificultades. No cabe duda de que andando el tiempo —y quizá no mucho— este artista será una de las estrellas más refulgentes en la constelación de los grandes pianistas chilenos".

Juan Orrego Salas, conferenciante.

El compositor Juan Orrego Salas es actualmente uno de los más destacados conferenciantes de los Estados Unidos. Últimamente se ha presentado en la mayoría de las universidades y clubes de ese país, donde está dando a conocer todos los aspectos de la cultura musical de Hispanoamérica. Para poder juzgar la amplitud de esta labor de difusión daremos a conocer algunos títulos de las conferencias que ya ha pronunciado: "Viaje a través de la historia musical de Latinoamérica"; "Diversidad y unidad en la música con-

temporánea de América Latina"; "La joven generación de compositores latinoamericanos"; "Influencias europeas y autóctonas en la música de América Latina"; "Paisaje, gente y música de los países latinoamericanos"; "Música religiosa y secular antes de la Independencia"; "Mi viaje a través de la música", etc. También ha dado conferencias sobre la obra de Villa-Lobos, Chavez, Ginastera, Santa Cruz, y sobre folklore, música indígena, etc.

Su obra también es ejecutada en distintos puntos de ese país. Últimamente se tocó en Pittsburg el *Concerto para Instrumentos de Viento y Orquesta*; el 31 de octubre se tocó en los Festivales destinados a conmemorar el centenario del nacimiento de Elisabeth Coodidge, la *Sonata a Cuatro*, para flauta, oboe, clavecín y contrabajo; en el Festival de Washington, en abril de 1965, se estrenará el *Concerto a Tre*, para violín, violoncello y piano, solistas y orquesta, obra encargada por la Fundación Koussewitzky. En marzo de 1965, el Carnegie Institute of Technology, presentará un programa integral de sus obras.

Concurso de Música CRAV, 1964, para instrumentistas.

La Compañía Refinería de Azúcar de Viña del Mar, CRAV, en colaboración con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, ha llamado a concurso a los instrumentistas chilenos o nacionalizados, hasta 40 años de edad inclusive. Pueden concursar los instrumentistas de cuerdas, vientos y piano.

Habrán tres primeros premios de E° 1.000 cada uno y tres segundos premios de E° 400 cada uno, correspondiendo a cada grupo de instrumentos. Los premios se determinarán en los dos Conciertos de Selección, los días 6 y 14 de diciembre, en los que con la Orquesta Sinfónica de Chile actuarán los solistas que hayan sido preseleccionados. Los solistas que obtengan los primeros premios participarán en un Concierto de Premios, con la Sinfónica de Chile, en el Teatro Astor, el 18 de diciembre.

León Schidlowsky, Director del Instituto de Extensión Musical, en Argentina y Estados Unidos.

Al margen de la labor de jurado en el Concurso Internacional, auspiciado por el Instituto Di Tella de Altos Estudios Musicales, realizado en Buenos Aires, sobre el que informamos ampliamente en Notas del Extranjero de esta misma edición, el señor León Schidlowsky cumplió en la Argentina una importante labor de acercamiento musical entre ambos países. Estableció en Buenos Aires con-

tactos con agrupaciones musicales a fin de estrechar los lazos del Instituto de Extensión Musical y esas instituciones; dictó una conferencia sobre "Panorama general de la música chilena" en el Instituto Di Tella la que, considerada por la Radio Nacional Argentina de gran importancia, fue grabada a fin de retransmitirla a todo el país y estableció un convenio entre Radio Nacional y el Instituto para el intercambio de cintas magnéticas con grabaciones de música de ambos países.

Con el Instituto Di Tella estudió el proyecto de realizar un Festival Interamericano de Música en 1965, el que constará de dos facetas: dos conciertos sinfónicos en Argentina y dos conciertos de música de cámara en Chile, con música de compositores de ambas naciones y con ejecutantes de los respectivos países.

A los pocos días de haber regresado de la República Argentina, el señor Schidlowsky partió con el Ballet Nacional Chileno en la gira que este conjunto realizó, visitando Perú, Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico. En cada uno de estos países el director del Instituto de Extensión Musical realizó una importante labor de acercamiento con las entidades musicales de las ciudades visitadas, dando a conocer la labor de los compositores chilenos.

Creación del Instituto de Chile.

El Congreso Nacional aprobó, por Ley Nº 15.718 del 30 de septiembre, la creación del Instituto de Chile, corporación destinada a promover, en un nivel superior, el cultivo, progreso y difusión de las letras, las ciencias y las bellas artes.

Constituirán el Instituto de Chile las actuales Academia Chilena y Academia de la Historia y se estableció la creación de las Academia de Ciencia, Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales, Academia de Medicina y Academia de Bellas Artes.

Las Academias serán autónomas en su organización, actividades y patrimonios y las nuevas Academias tendrán cuatro clases de miembros: a) de número; b) correspondientes nacionales; c) correspondientes extranjeros, y d) honorarios. Los miembros de número de las nuevas Academias serán de 18.

El Consejo del Instituto de Chile estará formado por los presidentes de las seis Academias que lo constituyen, más dos delegados por cada una de ellas. La presidencia del Instituto de Chile recaerá por turnos trienales en los presidentes de las Academias, según el orden mencionado en el párrafo segundo.

Los fines del Instituto de Chile serán: la organización de congresos y reuniones nacio-

nales e internacionales; de seminarios, foros y publicaciones; la organización de concursos; la dación de becas y todo tipo de actividad cultural, científica o artística.

Para la constitución de las Academias de Ciencia, de Ciencias Políticas, Sociales y Morales, de Bellas Artes y Medicina se designaron cinco miembros de número para cada una de ellas: uno por la Universidad de Chile, dos por el Consejo de Rectores y dos por el Presidente de la República, de acuerdo con el Estatuto del Instituto de Chile.

Domingo Santa Cruz, presidente de la Academia de Bellas Artes

El 4 de noviembre, durante la sesión constitutiva de la Academia de Bellas Artes, correspondiente al Instituto de Chile, fue elegido presidente de esta Academia el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz. El cargo de secretario recayó en don Camilo Mori y los Académicos Jorge Délano y Marco A. Bontá fueron elegidos directores. La Academia de Bellas Artes constará de 18 miembros, que de inmediato iniciarán la elaboración del Reglamento particular, en conformidad al Decreto 17.233 del Ministerio de Educación, que fijó el Estatuto del Instituto de Chile.

Elisa Alsina, Premio "Rosita Renard".

El 6 de noviembre se realizó en el Conservatorio Nacional de Música el concurso auspiciado por la Fundación Rosita Renard. La comisión estuvo formada por los profesores del Subdepartamento de Teclado del Conservatorio y presidida por el Director, don Carlos Botto, quienes por unanimidad concedieron, con la más alta votación, el premio a la Srta. Elisa Alsina, destacada alumna de la profesora Sra. Flora Guerra.

En conmemoración del decimoquinto aniversario del fallecimiento de Rosita Renard, la Fundación quiso darle mayor relieve al concurso del presente año, solicitando al Instituto de Extensión Musical que la ganadora fuera incluida como solista de la próxima temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile. La Srta. Alsina interpretará, por lo tanto, durante la próxima temporada sinfónica de 1965, el Concierto en Re mayor, de W. A. Mozart.

Música chilena para piano.

Por iniciativa del Director del Conservatorio Nacional de Música, don Carlos Botto, y editado por el Instituto de Extensión Musical, acaba de aparecer el primer volumen de "El

pianista chileno", una compilación de treinta y seis compositores de autores nacionales, escritas expresamente para la enseñanza del piano en los grados iniciales.

Con amplísimo criterio, el Director del Conservatorio solicitó de un grupo de compositores de todas las tendencias, inclusive las más avanzadas, su cooperación para una obra de tan gran trascendencia. Los músicos chilenos además de enriquecer a los estudiantes de piano con su contribución también han procurado familiarizarlo con muchos aspectos y técnicas (formales, armónicas y rítmicas) del arte de nuestro tiempo en sus corrientes más significativas. La estilización de la música folklórica chilena tampoco hace falta en la colección, desde sugerencias arrancadas a las canciones y danzas de los araucanos hasta la tonada y la cueca del folklore criollo.

Dentro de "El pianista chileno" aparecen obras de: Gustavo Becerra, Juan Lemann, Iris Sangüesa, Carlos Botto, Ida Vivado, Luis Merino, Alfonso Letelier, Carlos Riesco y Leni Alexander. La mayoría de ellos son profesores del Conservatorio.

Esta es la primera vez que se aborda la publicación de obras consagradas a la enseñanza, lo que significa un considerable estímulo a un aspecto inédito de la producción musical chilena.

*Diez Preludios Pequeños,
para piano, de René Amengual.*

Para conmemorar el décimo aniversario de la muerte del compositor René Amengual, la Editorial del Instituto de Extensión Musical editó "Diez Preludios Pequeños" para piano de este compositor, en un volumen hermosamente presentado, que viene a incrementar la producción de obras musicales de autores nacionales.

*Vicente Salas Viú invitado al
Festival Internacional de Música
Contemporánea en Madrid.*

Desde el 28 de noviembre al 7 de diciembre se celebró en Madrid la Primera Biental Internacional de Música Contemporánea que constó de una serie de ocho conciertos sinfónicos y de cámara, y de reuniones de estudio, cursos y conferencias a cargo de destacadas personalidades de la musicología europea y americana.

Ha sido especialmente invitado para participar como estudioso de la música en la Biental de Música Contemporánea, el Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, señor Vicente Salas Viú. Entre los musicólogos de América Latina que fueron a la Biental están: Roberto

García Morillo y Jacobo Romano, de Argentina, y Jesús Bal y Gay, de México. Los europeos invitados son: profesores Bohmer, Strobel, Stuckenschmidt, Kulenkampff y Kollreuther, de Alemania; Rostant, Schneider, Golea, Messiaen y Cadieu, de Francia, y representantes de Inglaterra, Italia, Holanda y Polonia.

En los conciertos se incluyó, entre otras, composiciones de Debussy, Schönberg, Alban Berg, Webern, Messiaen, Boulez, Ohana, Yannis Xenakis, Toshiro Mayuzumi, Kazuo Fukushima, Luigi Nono, Maderna, Evangelisti, Kayn; y de los españoles Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Miguel Ángel Coria y Carmelo Alonso Bernaola.

El profesor Salas Viú enviará a la *Revista Musical Chilena* una información detallada de los estudios, acuerdos y conciertos de esta Primera Biental Internacional de Música Contemporánea que se celebró en España.

*Alfonso Montecino y Siri Garson
triumfan en Washington.*

La presentación conjunta de Siri Garson y Alfonso Montecino, en la sala de conciertos de la Unión Panamericana, a mediados de noviembre, mereció elogiosos comentarios de los principales críticos de la capital de EE. UU.

Charles Crowder, del "Washington Post", dijo: "... la voz de la cantante es absolutamente fascinante. Cuenta con las variadas tonalidades de la soprano dramática, con el alma de la contralto, con un alcance algo más limitado que el de una mezzosoprano, y con la prestancia de una soprano... Su actuación en varios de los números que presentó fue sobrecogedora y magnífica. No puedo recordar otro recital de canto que se haya iniciado con un sonido tan hermoso como el que escuchamos en el trozo "Música para un Rato", de Purcell". Al referirse a Alfonso Montecino, el crítico agrega: "... sus canciones sobre poemas de Federico García Lorca, son armoniosas y dramáticas".

John Haskins, del "Evening Star", comenta: "... Siri Garson mostró sus mejores cualidades al cantar las cinco canciones compuestas por su esposo. Esas canciones están basadas en textos de fantasía de característico colorido. Son composiciones sensitivas, tanto en lo que respecta al canto como en el aspecto pianístico".

*Arturo González inició gira por el norte
del país y Perú.*

Con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el guitarrista Arturo González inició, a fines de noviembre, una amplia gira por el norte del país y ciudades del Perú.

NOTAS DEL EXTRANJERO

XIII Festival de Música de Cámara en la Biblioteca del Congreso de Washington

En conmemoración del centenario de la muerte de Elizabeth Sprague Coolidge, gran patrocinadora de la música, la Fundación que lleva su nombre auspició el decimotercer Festival de Música de Cámara que se realizó en la Biblioteca del Congreso, entre el 30 de octubre y el 1º de noviembre de este año, con la colaboración de la Gertrude Clarke Whittall Foundation y la Serge Koussevitzky Music Foundation.

El Festival constó de cuatro conciertos, los que se iniciaron con obras de Purcell, Mozart, Beethoven, Schubert, respectivamente, y, en seguida, se escuchó en primera audición mundial las doce nuevas obras comisionadas para el festival; nueve lo fueron por la Coolidge Foundation y una por la Koussevitzky Music Foundation. Los compositores Juan Orrego Salas y Aurelio de la Vega ofrecieron sus obras como homenaje a la Sra. Coolidge; el primero escribió una obra para conjunto de cámara barroca y el segundo una para tres voces e instrumentos, titulada "Cantata". Además, se incluyó en los programas cuatro de las obras más notables, comisionadas a través de los años por la Coolidge Foundation: *Herodiade*, de Hindemith; el *Primer Cuarteto de Cuerdas*, de Prokofiev; el *Quinto Cuarteto de Cuerdas*, de Bartok, y *Appalachian Spring*, de Copland.

Las obras comisionadas y escuchadas en primera audición fueron: *Dallapiccola: Parole di San Paolo*, cantata; *Riccardo Malipiero: En época de narcisos*, cantata para dos voces; *Malipiero: Cuarteto de Cuerdas*; *Milhaud: Sexteto para cuerdas*; *W Schumann: Trio para cuerdas*; *H. Hanson: Obra para voz y seis cuerdas*; *Piston: Sexteto para cuerdas*; *V. Thomson: Pervigilium Veneris*, cantata, y *Ginastera: Bomarzo*, cantata.

El primer concierto a cargo de miembros de la National Symphony Orchestra fue dirigido por Howard Mitchell y el último por Walter Hendl, nuevo director de la Eastman School of Music y Dallapiccola dirigió su propia obra. Las obras con coro fueron cantadas por el Coro de la Universidad de Howard bajo la dirección de Warner Lawson y los conjuntos instrumentales participantes fueron el Kroll String Quartet y los Baroque Chamber Players.

Tercer concurso Internacional de Composición de la SIMC

El tercer Concurso Internacional de Composición de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea estudió 505 obras pre-

sentadas a este concurso internacional provenientes de todos los países del mundo; entre ellas 20 óperas en un acto que postulaban al Premio Teatro delle Novità de Bergamo, premio que fue declarado desierto por el jurado.

Los premios otorgados fueron los siguientes: Coro y Orquesta, segundo premio a "Epitaffi", de Girolamo Arrigo (Italia); Orquesta Sinfónica, Primer Premio a: "Apparitions", de Gyorgy Ligeti y segundo a Roland Kayn por "Schwingungen" (Alemania); Orquesta de Cámara, Primer Premio a: Aldo Clementi por "Sette scene" para orquesta (Italia); Segundo a: Zbynek Vostrak por "Three sonnets from Shakespeare" para voz y orquesta de cámara (Checoslovaquia); para conjuntos instrumentales, Primer Premio a: Sylvano Bussotti por "Il Nudo", 4 fragmentos de "Torso" para soprano y 5 instrumentos (Italia); Segundo a Milko Kelemen por "Radiant" (Yugoslavia); Música de Cámara, a Dieter Schönbach por "Lirische Gesänge II" para soprano y 2 pianos (Alemania).

Concurso Internacional para directores de orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia.

Entre el 16 y 20 de mayo de 1965 se realizará en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma un concurso internacional para directores de orquestas sinfónicas, en el que pueden participar aquellos músicos que el 1º de mayo de 1965 tengan de 18 a 40 años. Para mayores datos se ruega dirigirse a esta revista o bien a: Secretaría dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia —Vía Vittoria N° 6, Roma.

Concurso Internacional de Piano del Instituto Internacional de Música del Canadá.

Entre el 1º de mayo y el 30 de septiembre de 1965 se celebrará el Concurso Internacional de Piano para músicos entre los 15 a los 25 años, con un premio mayor de US\$ 10.000.

Para inscribirse en este Concurso, lo que debe hacerse antes del 31 de marzo de 1965, los candidatos deben remitir al Director General de L'Institut I. M. C., 455 Ouest, Rue Craig, Montreal, P. Q., Canadá, los siguientes documentos: Certificados de la fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y domicilio; cuatro fotografías de 2 x 1¼ o de 4 x 4 centímetros y una declaración en que el candidato fije el idioma que elija.

Tres jóvenes compositores chilenos obtuvieron Becas de Composición del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella.

El 19 de octubre, en Buenos Aires, se reunió en la Sede del Instituto Torcuato Di Tella el Jurado que otorgaría las Becas de Composición a los postulantes para los cursos académicos de 1965 y 1966, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. El Jurado, integrado por los maestros Luigi Dallapiccola, Alberto Ginastera y León Schidlowsky, quienes habían estudiado previamente y en forma individual los antecedentes y partituras de los 34 postulantes de casi todos los países de Latinoamérica, se reunió para realizar la selección final de los 12 postulantes que obtendrán las becas para los años académicos de 1965 y 1966.

Una vez juzgados los méritos individuales de cada uno, el Jurado decidió concederle becas a los tres postulantes chilenos: Gabriel Brncic Isaza, Miguel Letelier Valdés y Enrique Rivera.

Quedaron seleccionados, además, los siguientes postulantes de los otros países del continente: José Rafael Aponte Ledí, de Puerto Rico; Jorge Arandía Navarro, de Argentina; Atiliano Auza León, de Bolivia; Mariano Josué Etkin, de Argentina; Bernal Flores, de Costa Rica; Benjamín Gutiérrez Sáenz, de Costa Rica; Eduardo David Mazzadi, de Argentina; Graciela Paraskevaïdis, de Argentina, y Jorge Sarmientos, de Guatemala.

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

Creado por el Instituto Torcuato Di Tella con la generosa ayuda de la Fundación Rockefeller, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales brinda a los jóvenes compositores del continente la oportunidad de realizar en la ciudad de Buenos Aires, estudios e investigaciones bajo la dirección de profesores especializados, y de proseguir la ya iniciada labor de creación musical.

El Centro imparte enseñanza superior con énfasis hacia las tendencias más avanzadas del pensamiento musical contemporáneo, sin imponer a los alumnos el lenguaje técnico ni determinar su orientación estética. Todas las doctrinas del arte de nuestros días son expuestas y examinadas con un criterio imparcial y con espíritu no dogmático, pues el creador debe elegir libremente la forma de expresar su pensamiento de acuerdo con la realidad del mundo que lo rodea. Este es el

primer Instituto de Latinoamérica dedicado a estudios de tan alto nivel, y sirve, por lo tanto, a una necesidad vital para el desarrollo del arte musical.

Este Centro imparte sus enseñanzas a un grupo limitado a doce compositores, pues es su propósito reemplazar el estudio masivo de extensión por un estudio individual en profundidad y que esté dedicado sólo a alumnos dotados de vocación y de talento. Para obtener estas becas es necesario presentarse a los concursos bianuales en los que se realiza un riguroso concurso de antecedentes. Los postulantes deben ser postgraduados en composición. La Beca consiste en el pasaje aéreo de ida y vuelta desde el país de nacimiento a Buenos Aires y un equivalente en moneda argentina a doscientos dólares mensuales.

El Maestro Alberto Ginastera tiene a su cargo la dirección del Centro y dicta las clases del Seminario de Composición. Profesores de gran prestigio internacional son llamados, además, para colaborar en la realización del plan de estudios.

Tercer Festival de Música Contemporánea.

Entre los días 15 al 18 de octubre de 1964, el Maestro Alberto Ginastera organizó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires el Tercer Festival de Música Contemporánea, que constó de cuatro conciertos.

Primer Concierto.

El 15 de octubre se inició el Festival con un concierto en el que se tocaron las siguientes obras: *Aldo Clemente: Intavolatura para clavecín*, primera audición; *Gerardo Gandini: Música Nocturna*, primera audición; *Hindemith: Lieder für Singkreife*, primera audición; *Luigi Nono: Liebeslied*, primera audición; *Luigi Dallapiccola: Musica per tre pianoforte*, primera audición; *Henryk Gorecki: Genesis II*, primera audición.

Segundo Concierto.

En este concierto se tocaron exclusivamente obras de compositores chilenos, todas ellas escuchadas en primera audición en Buenos Aires. El programa incluyó: *Enrique Rivera: Suite "Sine Nomine"*; *Eduardo Maturana: 10 Micropiezas*; *Domingo Santa Cruz: Quinteto*, y *León Schidlowsky: Soliloquios*.

Tercer Concierto.

El profesor chileno José Vicente Asuar, especialmente invitado, dictó una conferencia sobre música electrónica, la que fue ilustrada con las siguientes obras electrónicas: *Pous-seur: Visages de Liege II y III; J. V. Asuar: Preludio "La Noche"; Davidovsky: Estudio Nº 2 y Berio: Visage.*

Cuarto Concierto.

En el último concierto, el 18 de octubre, se tocó música de jóvenes compositores argentinos en primeras audiciones mundiales. El programa incluyó las siguientes obras: *Regina Benavente de Beresiarte: Música para Cuarteto de Cuerdas; Silvano Picchi: Baladas; Eduardo Mazzaddi: Sonata, y Jorge Arandía Navarro: Forma Sonora de Ondina.*

Editorial Discográfica Universitaria del Litoral.

El 30 de mayo último, por resolución del Honorable Consejo Superior de la Universidad Nacional del Litoral, la Editorial Discográfica Universitaria del Litoral, EDUL, tendrá su sede en el Instituto Superior de Música de Rosario y será dirigida por la dirección del Instituto.

En 1961 se realizó la primera grabación de EDUL con un disco de la Empresa "Record S. R. L.", del sello "Allegro", con la *Fantasia Op. 80 de Beethoven para piano, coro y orquesta.* Interpretó la Orquesta Sinfónica Provincial bajo la dirección de Simón Blech, los Coros Estables de Rosario y de la Facultad de Ciencias Matemáticas, preparados por su director, Cristián Hernández Larguía, y el pianista Efraín Paesky. El disco se completó con el Concierto para piano y orquesta en Do mayor, K. 467 de Mozart, a cargo de los mismos intérpretes.

La resonancia artística de este primer disco impulsó a EDUL a realizar un segundo disco, "Cinco Expresiones de la música del siglo xx", con obras de Alban Berg, Luigi Dallapiccola, Juan Carlos Paz, Manuel de Falla y Boris Blacher, interpretadas por la pianista Ornella Balestreri de Devoto.

De estos discos se hicieron ediciones de 600 y 500, respectivamente, que se venden en las oficinas de la Obra Social de la Universidad Nacional del Litoral por \$ 420 el primero y \$ 350 el segundo.

Desde que EDUL pasó a formar parte en el Instituto Superior de Música, su labor se ampliará y de ahora en adelante se dedicará a producir, imprimir, reproducir, grabar, in-

tercambiar, comprar y vender discos madres, cintas magnéticas, tocadiscos, álbumes, discotecas, etc., y todo elemento necesario para la industria del disco, de los reproductores de discos y su comercialización. Editar música impresa, libros especializados y todo material bibliográfico necesario para el conocimiento, estudio y difusión de la música.

En el aspecto artístico, tenderá a lograr que los discos que edite contemplen la real difusión de los valores musicales y abarquen toda la gama de melómanos, desde el recién iniciado hasta el erudito. Se preocupará muy específicamente de dar a conocer la música de compositores argentinos ejecutada por intérpretes argentinos, completando la otra faz de cada disco con obras de compositores universales. Editará discos didácticos con la partitura correspondiente, preocupándose del intercambio latinoamericano de toda su producción. También planea la grabación de autores latinoamericanos con intérpretes del continente, lo que posibilitará una amplia difusión de estas grabaciones en toda América. Los sobres de los discos serán realizados por pintores argentinos como contribución a la difusión de los valores plásticos de ese país.

Desde el punto de vista técnico, las grabaciones serán objeto de un cuidado esmerado y se someterán a severa vigilancia, pues esto se considera elemento fundamental del éxito de la empresa.

Las ediciones serán de 1.000 ejemplares, cuyo precio oscilará alrededor de \$ 350 argentinos. Con respecto a la difusión latinoamericana diversas instituciones de los distintos países ya se han puesto en contacto con EDUL.

Las obras que se grabarán de inmediato son: Concierto para violín y orquesta de Juan José Castro, con el violinista George Mönch y la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el autor. Dentro del campo del intercambio latinoamericano, la Orquesta del SODRE (Uruguay) grabará una obra de compositor argentino con un solista argentino.

La *Revista Musical Chilena* se hace un deber felicitar a la Universidad Nacional del Litoral por este extraordinario proyecto de difusión de la música del continente a través de grabaciones y ediciones de partituras.

La Universidad de Carolina del Sur, de los EE. UU., crea cátedra de crítica musical.

La Universidad de Carolina del Sur es la primera de los EE. UU. que crea en el país la Cátedra de Crítica Musical, gracias a un aporte de US\$ 300.000 de la Rockefeller Foundation.

En este primer año se otorgaron cinco becas de US\$ 5.000 cada una a cuatro jóvenes y una muchacha norteamericanos que fueron seleccionados entre 100 postulantes por un jurado integrado por el Dr. Raymond Kendall, Decano de la Escuela de Música y director del proyecto y altas personalidades musicales del país.

Este proyecto para la Formación de Críticos Musicales tiene por meta formar a músicos escritores de talento reconocido y para que puedan desempeñarse como críticos musicales. El Decano Kendall desea de esta manera mejorar el nivel de la crítica y ampliar la influencia de la crítica musical a través de los EE. UU.

La Facultad contrató a Harold Schonberg, del *New York Times*; a Jay Harrison, director de Musical America; a Arthur Loesser, del Cleveland Institute of Music; a Albert Goldberg, del *Times* de Los Angeles; a Patterson Greene, de Los Angeles Herald-Examiner, y a los críticos Paul Hume, Robert Marsh y Alfred Frankestein para impartir instrucciones a los becados.

En el período 1965-1967 se aumentará el número de becados a siete y en 1966-68 a ocho. Cada becado estudiará en la Universidad de Carolina del Sur durante el primer año y el segundo realizará su práctica en algún periódico del área metropolitana, para luego volver por un mes o seis semanas, del segundo año, a la Universidad, para completar sus estudios.

Reuniones Interamericanas de Música en Indiana.

Entre los días 24 y 29 de abril de 1965, la Universidad de Indiana será sede de tres reuniones Interamericanas de Música. Bajo

los auspicios conjuntos del Centro Latinoamericano de Música y del Archivo del Folklore y Música Primitiva de esta Universidad, de la División de Música de la Unión Panamericana de Washington, del Consejo Interamericano de música (CIDEM), y del Consejo Nacional de Música de los Estados Unidos, un grupo distinguido de compositores y etnomusicólogos, como también de cabezas de organizaciones musicales de América, se congregarán en Bloomington, Indiana.

La *Cuarta Asamblea General del Consejo Inteamericano de Música* sesionará en esta ocasión, en paralelo con el *Primer Seminario Interamericano de Compositores* y con la *Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología*.

Dos tópicos generales han sido seleccionados para cada reunión como temas básicos para la presentación de trabajos y discusiones en mesa redonda. Los compositores abordarán el tópico general, *Problemas que enfrenta el compositor contemporáneo de las Américas*, en cuatro sesiones destinadas a la discusión de, "La Formación del Compositor", "La Ejecución de Nueva Música", "El Público y la Música Viva", y "Ayuda Estatal y Privada a la Música". Los etnomusicólogos discutirán el tópico, *Aculturación y Tradiciones musicales en las Américas*.

Se celebrará además una sesión conjunta de compositores y etnomusicólogos destinada a abordar el tópico, *Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor de las Américas*.

En conjunto con estas reuniones, el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana presentará su Festival Anual de Música, en el cual se interpretarán obras de compositores de las tres Américas.

ENCUENTROS DE CANTORES POPULARES

La Escuela de Primavera de la Universidad de Chile, con sede en San Fernando, organizó en dicha ciudad el primer Concurso Nacional de Canto a lo Divino y a la Humano, del 4 al 6 de octubre del presente año. Aproximadamente cuarenta participantes, que representaron a las provincias de Valparaíso, Santiago, O'Higgins y Colchagua, se reunieron en este torneo, que mantuvo su carácter representativo y el interés de un numeroso público a lo largo de todas las actuaciones de los poetas, cantores y payadores, congregados en el Liceo de Hombres de San Fernando, gentilmente cedido para este efecto por su rector.

El despliegue de canto tradicional chileno alcanzó notable jerarquía gracias a la presencia de extraordinarios exponentes. Es así como podemos destacar a Carlos Marambio, Domingo Pontigo, Miguel Peralta y Honorio Quila, del departamento de Melipilla; José Reyes, Joaquín Cantillana y Santos Rubio, de Pirque y Puente Alto, quienes tuvieron a su cargo la ejecución y canto concernientes al guitarrón, el arcaico instrumento distintivo de la poesía folklórica chilena; Augusto Cornejo, Ricardo Gárate, Manuel Gallardo, de la hacienda Aculeo; Hermenegildo Huerta y Custodio Piña Correa, de San Fernando y Paredones, respectivamente.

Junto a la variedad de argumentos poéticos, que fueron desde los solemnes asuntos bíblicos, hasta los jocosos de diversiones campesinas, apareció la paya, en sus diferentes modalidades, sea en la clásica y mesurada de preguntas y respuestas, en la que sobresalió Atalicio Aguilar, de San Pedro de Melipilla, sea en la agresiva y mordaz de alusiones personales, que tuvo su principal animador en Luis Campos Campos, de la localidad de Pachacama, Valparaíso.

Técnicamente, los elementos literarios superaron a los musicales, quedando estos últimos uniformados por melodías muy similares, desprovistas de pie rítmico, excepto el interesante caso de los hermanos González, oriundos de Rosario de lo Solís, provincia de Colchagua, quienes exhibieron un canto medido, aunque de pobre acompañamiento instrumental. El excelente manejo del guitarrón por parte del tocador del fundo El Huingán, de Pirque, Manuel Saavedra; el virtuosismo guitarrístico del ya citado Honorio Quila, y la calidad de volumen, timbre y afinación de las voces de los nombrados Marambio y Pontigo, constituyeron los puntos relevantes del plano musical de la jornada.

Pero la mayor trascendencia estuvo en la oportunidad de establecer cordialísimas y alentadoras relaciones entre cultores de nues-

tro folklore de diferentes partes del país. De este modo, no sólo se consiguió el eficaz fomento del canto a lo poeta, sino que se estrecharon nexos humanos, y se mostró abiertamente la vigencia e importancia social del género folklórico en referencia.

La feliz iniciativa que hizo realidad este concurso, pertenece al profesor universitario, investigador de nuestro folklore poético, Juan Uribe Echavarría, constante animador de nuestras tradiciones vernáculas. A él debemos agradecer la existencia fecunda de la reunión sanfernandina, reconocimiento que hacemos extensivo a todas aquellas personas que de una u otra manera lograron aportar los medios para la cristalización de este evento, que contó con la asesoría del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Una magnífica corroboración del concurso comentado, fue el Encuentro Regional de Poetas Populares, celebrado a instancias del Instituto de Investigaciones Musicales, como actividad sobresaliente del Festival Folklórico de Pirque, organizado por el Plan de Desarrollo de la Comunidad de Puente Alto, el 11 del pasado mes.

El conocimiento sobre la práctica del guitarrón en el departamento de Puente Alto por parte de la Sección Folklore del aludido Instituto, materializado en un ensayo sobre este particular que data de 1961, logró llevar al estadio Concha y Toro, escenario de la justa, a trece cantores, que fueron acompañados por dos guitarroneros, quienes hicieron una clara demostración de la pervivencia del uso de este instrumento y de todos los factores literarios y musicales que abarca su práctica, conservada en Chile desde los primeros tiempos de la conquista hispana.

Manuel Ulloa, Salvador Guzmán, José Reyes, Manuel Saavedra, Santos Rubio, Arturo Vera, Joaquín Cantillana, Isafas Angulo, Octavio Miranda y Hermógenes Escobar resaltan entre los nombres que merecen mención obligada toda vez que se trata de la poesía folklórica puentealtina. Gracias a ellos, la numerosa concurrencia al festival pircano pudo apreciar, con admirado asombro, algunos de los valores más significativos de la genuina cultura nacional.

Junto a la recolección de un material inapreciable, el Instituto de Investigaciones Musicales experimentó la satisfacción de haber contribuido a la divulgación de nuestro folklore y a la integración sociológica de la comunidad de Pirque, por medio de la vía folklórica.

MANUEL DANNEMANN

Instituto de Investigaciones Musicales

PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Los siguientes materiales han sido recibidos en canje por el Archivo del IEM:

Simfonietta (partitura): *Ion Dumitrescu* (Ediciones Musicales de la Uniunii Compozitorilor Din R. P. R., Bucarest).

Ion Dumitrescu nació en 1913. Estudió en el Conservatorio de Bucarest desde 1934 hasta 1941. Su producción musical es muy amplia. Ha escrito numerosas canciones para voz y piano, coros a capella, música para la escena y el cine, una gran cantidad de música de cámara general (Suite en Estilo Antiguo, para arpa y piano; cuartetos para cuerdas, etc.) y música sinfónica, como por ejemplo, Tres suites para orquesta (1939-1940-1944), un poema para violoncello y orquesta (1940), una sinfonía (1948), un preludio sinfónico (1952) y una simfonieta.

La Simfonieta obtuvo el premio "George Enescu" de la Academia de la República Popular Rumana en 1957 y fue estrenada el 17 de octubre de ese mismo año. Esta es una obra representativa de la concepción estética del compositor, imbuida de optimismo y de fuerza vital, basada en la melódica modal rumana. Su rítmica está enraizada en los giros propios de las danzas populares de ese país.

El primer movimiento tiene estructura de Sonata. El segundo es un Scherzo; el tercero, un tema con variaciones y el cuarto, un rondó. La duración de la obra es de aproximadamente 27 minutos y en ella Dumitrescu usa una gran orquesta.

Parnassum Cubense (Impresiones del Clérigo Fray Tomasini), para piano: Guillermo Tomás (Publicaciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba).

Guillermo Tomás realizó una importante labor en Cuba, su patria, en bien del desarrollo de la música. Fue precursor de los movimientos, encabezados más tarde por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, para actualizar la cultura musical de Cuba que estaba en un lamentable atraso desde fines del siglo pasado.

Muchas fueron las dificultades que hubo de afrontar Tomás en su labor, debido a la corrupción existente en la vida política de la nación, lo que afectaba a todos los sectores de la misma, incluyendo el de la música. Todas estas dificultades, y los personajes que

participaron, quedaron estampados en su "Parnassum Cubense".

En el primer trozo de esta obra, "Conservatorium Habemus", Tomás se refiere al cambio de denominación, hecho en 1931, de la Escuela Municipal de Música que pasó a llamarse Conservatorio Municipal. La segunda pieza, "Quo Vadis Abate Candidus?", se refiere a Cándido Herrera, militar y director de bandas, que fue nombrado Supervisor del Conservatorio y de la Banda Municipal y que influyó para que nombraran a Tomás, en 1931, Director de la Banda Municipal. La pieza siguiente, "Regina Coeli" (et in terrae), se refiere a Regina Xiqués, cuyo nombramiento, en 1923, como Subdirectora de la Escuela Municipal de Música, ocasionó la renuncia de Tomás a la dirección de dicha Escuela. La obra "Se non e cincinnato e ben sentenato" está dedicada al maestro César Pérez Sentenat. "Ego sum Emilius" recuerda a Emilio Reynoso, Subdirector de la Banda Municipal en la época que Tomás era director de ella. La pieza siguiente, "Maese Marius Vis Compare Raphael", se refiere a dos empleados de la oficina de la Banda Municipal en aquella época: Mario Fraga y Rafael Fernández. En el último trozo, "Pepitoria", el autor alude a José (Pepito) Izquierdo, político que ocupó el cargo de Jefe del Distrito Central de La Habana durante la tiranía de Machado y que intervenía muy directamente en los asuntos del Conservatorio, quitando y poniendo personal a su antojo.

El "Parnassum Cubense", de Guillermo Tomás, tiene más bien un valor histórico que musical.

Canciones de Salvador Moreno (Editorial R. M., Barcelona, España).

En una muy cuidada edición se publican 27 obras para canto y piano del compositor Salvador Moreno, nacido en México y actualmente residente en Barcelona. Este ha sido crítico musical en su país, donde fue también presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce.

Sus obras, principalmente para voz, con textos de poetas mexicanos y españoles, hacen de él uno de los más profundos y sensibles compositores de lieder en lengua española. Sus cuatro canciones en nahuatl, la lengua de los aztecas, y que se incluyen en la edición

comentada, gozan de una bien merecida fama.

En la presente colección se han agregado nueve canciones hasta ahora inéditas y dos fragmentos de sus ópera Celerino, con libretos en lengua portuguesa.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

Discos: (intercambio con Rumania).

Constantinescu, Trei Jocuri Simfonice.

Ion Dumitrescu, Suite N° 3.

Constantinescu, Sapte Cintece din Ulita Noastra, Recital de George Niculescu, Recital. Nicolae Herlea.

4 discos de música popular rumana.

Wieniawski, Concierto en Re menor Op. 22 para violín y orquesta.

Porumbescu, Balada para violín y orquesta.

Todos los discos antes mencionados han sido entregados al Departamento de Grabación para los programas de difusión que el Instituto de Extensión Musical mantiene en las diferentes radiodifusoras del país.

PARTITURAS Y MATERIALES MUSICALES (intercambio con diferentes países).

Instrumentos solistas:

Para piano:

El Mosquito, Autor anónimo (Guatemala).
Guadalupano, Ricardo Quiroz (Guatemala).

Juan Matalbatz, Victoriano Narciso Chavarría (Guatemala).

Kumarkaj, Jesús Castillo (Guatemala).

El Caracol, Jesús Castillo (Guatemala).

Mihail Jora, 13 Preludios, Op. 42 (Rumania).

Blas Galindo, 7 Piezas (México).

Eduardo Hernández, 5 Piezas bailables (México).

Carlos Chávez, Estudio para piano (México).

Rodolfo Halffter, Once Bagatelas (México).

A. Malawski, Miniaturas (Polonia).

J. Octaviano, Dos Preludios (Brasil).

Joaquina de Araujo Campos, Quando eu era criança (Brasil).

Francisco Braga, Divertimento (Brasil).

Domingo Raimundo, Folha d'Album (Brasil).

Carlos de Almeida, Cantina de Rua (Brasil).

Octavio Maul, Choro (Brasil).

Virginia Salgado, Improviso (Brasil).

Baptista Siqueira, Carapiá (Brasil).

Newton Padua, Valsa N° 1 (Brasil).

Para violín y piano:

Artur Malawski, "Burlesque" (Polonia).

Blas Galindo, "Sonata" (México).

Luis Sandi, "Aire Antiguo" (México).

Para clarinete y piano:

J. Bal y Gay, "Sonata" (México).

Para violoncello y piano:

Tapia Colman, "Sonata" (México).

María T. Prieto, "Adagio y Fuga" (México).

Para canto y piano:

Jesús Vega, "Madre mía" (Guatemala).

Rafael Alvarez, "Di que yo te amo" (Guatemala).

Julián Paniagua, "Pascualillo" (Guatemala).

Luis Sandi, "Diez Haikais" (México).

Jesús Bal y Gay, "Cuatro Piezas" (México).

Carlos Chávez, "La casada infiel" (México).

Para guitarra sola:

Luis Sandi, "Fátima", Suite galante (México).

Para coro a capella:

Dolores Batres, Ocho canciones a capella (Guatemala).

Para cuarteto de cuerdas (partituras):

Martian Negrea, Cuarteto de Cuerdas, Mi bemol mayor (Rumania).

Alicia Terzian, Tres piezas, Op. 5 (Argentina).

Miguel Bernal, Cuarteto Virreinal (México).

Rodolfo Halffter, Cuarteto (México).

Para violín, viola y violoncello (materiales):

Manuel M. Ponce, "Trío" (México).

Para instrumentos de percusión (partitura):

Eduardo Tejeda, 3 Movimientos para cinco instrumentos de percusión (Argentina).

Para orquesta sinfónica (partituras):

- E. Tamberg, "Concerto Grosso" (URSS).
D. Shostakovich, "Octava Sinfonía" (URSS).
Ion Dumitrescu, "Preludio Sinfónico" (Rumania).
A. Malawski, "Toccatá" (Polonia).
Juan Carlos Paz, "Continuidad 1960" (Argentina).
Juan Carlos Paz, "Rítmica Ostinata", Op. 41 (Argentina).
Marcelo Koc, "Estructuras líricas" (Argentina).
D. Shostakovich, "Concierto para piano Nº 2" (URSS).

N. Miaskovsky, "Concierto para violín", Op. 44 (URSS).

J. Jremikov, "Concierto para violín", Op. 14 (URSS).

Emanoil Elenescu, "Rapsodia Rumana para violín" (Rumania).

D. Kabalevsky, "Cantata para coro y orquesta", Op. 57 (URSS).

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.

Fernando García A., Jefe Archivo Musical.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1964

Nº 87-88. Enero-Junio, 1964

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Significado de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical	3	poránea	31
CORA BINDHOFF DE SIGREN. Informe sobre el Estado actual y la organización de la Educación Musical en América Latina	5	MANUEL DANNEMANN. El Folklore en la Educación Musical	37
BRUNILDA CARTES. Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la Educación Musical	9	ENRIQUE ITURRIAGA. Algunas experiencias en el campo de la difusión de la música contemporánea entre los estudiantes	41
CHARLES SREGER. La realidad de la Educación Musical	14	JUAN ORREGO SALAS. Rol de la Educación Musical en las relaciones entre la creación artística y el público	46
ALLEN P. BRITTON. Fundamentos teóricos de la Educación Musical	20	VANETT LAWLER. Formación del Educador Musical	57
LUIS SANDI. Conceptos generales básicos de un programa mínimo de Educación Musical para América Latina	24	ROQUE CORDERO. Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música	63
MARIA LUISA MUÑOZ. Principios y orientación de la Educación Musical	28	ELISA GAYAN CONTADOR. Proyección de la Educación Musical en la comunidad	68
ROSE-MARIE GRENTZER SPIVACKE. Métodos y materiales en la Educación Musical Contem-		ANDRES PARDO TOVAR. Educación Extraescolar mediante conciertos, radiodifusión y televisión	73
		FABIO GONZALEZ ZULETA. El Consejo Directivo del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia	79

CONCLUSIONES Y DECISIONES TOMADAS DURANTE LA II CONFERENCIA INTERAMERICANA DE EDUCACION MUSICAL

CRONICA

Nº 89. Julio Septiembre, 1964

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Hace Cuarenta Años	3	"Stürmische Morgen", un enfoque metodológico	87
y, ¿Strawinsky baja de su pedestal?	4	RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN. Introducción al estudio de La Tonada	105
DOMINGO SANTA CRUZ. La música en la Educación Superior de América Latina. La experiencia chilena	6	REPORTAJES:	
VICENTE SALAS VIU. Berlioz, Paradigma del artista romántico	15	HUGO FUENTES MILLAN. La Sinfónica de Concepción en su trigésimo aniversario	117
JOSE VICENTE ASUAR. Mi fin es mi comienzo	43	GEORGE LIST. Impresiones de Etnomusicología y Folklore en América Latina	125
CARLOS RIESCO. Impresiones sobre la música de Carlos Botto	79	Colaboran en este número	132
MARIA ESTER GREBE. Estudio Analítico de "Der			

CRONICA: XXIII TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. MUSICA DE CAMARA DEL I.E.M. X TEMPORADA DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE CHILE. CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA. CORO Y ORQUESTA DE ROBERT SHAW EN CHILE. MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO. JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS. PARTITURAS Y MATERIALES. NECROLOGIAS

Nº 90. Octubre-Diciembre, 1964

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile	3	PABLO HERNANDEZ BALAGUER. La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba	14
DARWIN VARGAS WALLIS. Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano	8	VICENTE SALAS VIU. La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo	62
		LIST, GEORGE. La etnomusicología en la Educación Superior	73

CRONICA: TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. TEMPORADA DE CAMARA DEL I E M. CONCIERTOS DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE CHILE. CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA. GIRA DEL BALLET NACIONAL CHILENO A PERU, ESTADOS UNIDOS, CANADA Y PUERTO RICO. EL TEATRO DE BALLET NORTEAMERICANO. BALLET DE LA OPERA DE BERLIN. MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS. NOTICIAS. NOTAS DEL EXTRANJERO. ENCUENTRO DE CANTORES POPULARES. NOVENO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA. PARTITURAS Y MATERIALES

ARTICULOS (POR MATERIA)

ANALISIS MUSICAL

ASUAR, JOSE VICENTE. Mi fin es mi comienzo. N° 89	43	RIESCO, CARLOS. Impresiones sobre la música de Carlos Botto, N° 89	79
GREBE, MARIA ESTER. Estudio Análítico de "Der Stürmische Morgen", un enfoque metodológico, N° 89	87	SALAS VIU, VICENTE. La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo, N° 90	

EDUCACION MUSICAL

BINDHOFF, DE SIGREN OORA. Informe sobre el Estado actual y la organización de la Educación Musical en América Latina, N.os 87-88	5	ITURRIAGA, ENRIQUE. Algunas experiencias en el campo de la difusión de la música contemporánea entre los estudiantes, N.os 87-88	41
BRITTON, ALLEN P. Fundamentos teóricos de la Educación Musical, N.os 87-88	20	LAWLER, VANETT. Formación del Educador Musical, N.os 87-88	57
CARTÉS, BRUNILDA. Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la Educación Musical, N.os 87-88	9	MUÑOZ, MARIA LUISA. Principios y orientación de la Educación Musical, N.os 87-88	28
CORDERO, ROQUE. Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música, N.os 87-88	63	ORREGO SALAS, JUAN. Rol de la Educación Musical en las relaciones entre la creación artística y el público, N.os 87-88	46
DANNEMANN, MANUEL. El Folklore en la Educación Musical, N.os 87-88	37	PARDO TOVAR, ANDRES. Educación Extraescolar mediante conciertos, radiodifusión y televisión, N.os 87-88	73
GAYAN, ELISA. Proyección de la Educación Musical en la comunidad, N.os 87-88	68	SANDI, LUIS. Conceptos generales básicos de un programa mínimo de Educación Musical para América Latina, N.os 87-88	24
GONZALEZ ZULETA, FABIO. El Consejo Directivo del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, N.os 87-88	79	SEEGER, CHARLES. La realidad de la Educación Musical, N.os 87-88	20
GRENTZER SPIVACKE, ROSE-MARIE. Métodos y materiales en la Educación Musical Contemporánea, N.os 87-88	51	SANTA CRUZ, DOMINGO. Significado de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical, N.os 87-88	3
		SANTA CRUZ, DOMINGO. La música en la Educación Superior de América Latina. La experiencia chilena, N° 89	6

FOLKLORE

BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. Introducción al estudio de La Tonada, N° 89	109	LIST, GEORGE. Impresiones de Etnomusicología y Folklore en América Latina, N° 89	125
---	-----	--	-----

ETNOMUSICOLOGIA

LIST, GEORGE. La etnomusicología en la Educación Superior, N° 90	73
--	----

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

HERNANDEZ BALAGUER, FABLO. La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba, N° 90	14
---	----

VARIOS

FUENTES MILLAN, HUGO. La Sinfónica de Concepción en su trigésimo aniversario, Nº 89	117	¿Strawinsky baja de su pedestal?, Nº 89 .	4
SALAS VIU, VICENTE. Berlioz, Paradigma del artista romántico, Nº 89	15	VARGAS WALLIS, DARWIN. Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano, Nº 90 .	8
SANTA CRUZ, DOMINGO. Hace Cuarenta Años, Nº 89	3	VICUÑA, MAGDALENA. Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile, Nº 90 .	3

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ASUAR, JOSE VICENTE. Mi fin es mi comienzo, Nº 89	43	88	41
BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. Introducción al estudio de La Tonada, Nº 89 .	109	LIST, GEORGE. Impresiones de Etnomusicología y Folklore en América Latina, Nº 89 . . .	125
BINDHOFF DE SIGREN, COBA. Informe sobre el estado actual y la organización de la Educación Musical en América Latina, N.os 87-88	5	LIST, GEORGE. La etnomusicología en la Educación Superior, Nº 90	73
BRITTON, ALLEN P. Fundamentos teóricos de la Educación Musical, N.os 87-88	20	LAWLER, VANETT. Formación del Educador Musical, N.os 87-88	57
CARTES, BRUNILDA. Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la Educación Musical, N.os 87-88	9	MUÑOZ, MARIA LUISA. Principios y orientación de la Educación Musical, N.os 87-88 . . .	28
CORDERO, ROQUE. Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música, N.os 87-88	63	ORREGO SALAS, JUAN. Rol de la Educación Musical en las relaciones entre la creación artística y el público, N.os 87-88	46
DANNEMANN, MANUEL. El Folklore en la Educación Musical, N.os 87-88	37	PARDO TOVAR, ANDRES. Educación Extraescolar mediante conciertos, radiodifusión y televisión, N.os 87-88	73
FUENTES MILLAN, HUGO. La Sinfónica de Concepción en su trigésimo aniversario, Nº 89	117	RIESCO, CARLOS. Impresiones sobre la música de Carlos Botto, Nº 89	79
GAYAN, ELISA. Proyección de la Educación Musical en la comunidad, N.os 87-88	68	SALAS VIU, VICENTE. La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo, Nº 90	62
GONZALEZ ZULETA, FABIO. El Consejo Directivo del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, N.os 87-88	79	SALAS VIU, VICENTE. Berlioz, Paradigma del artista romántico, Nº 89	15
GREBE, MARIA ESTER. Estudio analítico de "Der Stürmischer Morgen", un enfoque metodológico, Nº 89	87	SANDI, LUIS. Conceptos generales básicos de un programa mínimo de Educación Musical para América Latina, N.os 87-88	24
GRENTZER SPIAVACKE, ROSE-MARIE. Métodos y materiales en la Educación Musical Contemporánea, N.os 87-88	31	SANTA CRUZ, DOMINGO. Significado de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical, N.os 87-88	3
HERNANDEZ BALAGUER, PABLO. La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba Nº 90	14	SANTA CRUZ, DOMINGO. La música en la Educación Superior de América Latina. La experiencia chilena, Nº 89	6
ITURRIAGA, ENRIQUE. Algunas experiencias en el campo de la difusión de la música contemporánea entre los estudiantes. N.os 87-		SANTA CRUZ, DOMINGO. Hace cuarenta años. Nº 89	3
		SANTA CRUZ, DOMINGO. ¿Strawinsky baja de su pedestal?, Nº 89	4
		VARGAS WALLIS, DARWIN. Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano, Nº 90 .	8
		VICUÑA, MAGDALENA. Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile, Nº 90 .	3