



REVISTA MUSICAL CHILENA



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 XXI Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1967 Nº 102

S U M A R I O

EDITORIAL:

Vicente Salas Viu 3

FRANCISCO CURT LANGE: La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII) 8

HERMANN KOCK: Los Músicos Bach, ensayo de una genealogía 56

FERNANDO GARCÍA: Isidoro Vázquez Grille 101

COLABORAN EN ESTE NUMERO 112

CRONICA:

Orquesta Sinfónica de Chile 113

Conciertos de Cámara 116

Ballet 126

Festival Lírico 1967 en el Teatro Municipal 127

Informaciones del Norte y Sur del país 130

Notas del Extranjero: II Festival de América y España en Madrid 131

Noticias 138

IN MEMORIAM:

Alocución pronunciada en los funerales de Vicente Salas Viu 143

Sir Malcolm Sargent 144

HEMOS LEIDO 144

Editorial

VICENTE SALAS VIU

Quizá a ninguna otra publicación le corresponda con más derecho y mayor compromiso que a la *Revista Musical Chilena* ocuparse de retener entre los que continuamos la senda de la vida, la memoria de quien fuera su fundador, de quien diera lo mejor de sus energías y desvelos para ir dejando registrada, a lo largo del tiempo, la vida musical del país.

Porque entre otras de las notables características del devenir musical chileno —a partir de un momento en que la música se incorpora de hecho al desarrollo cultural— ha de figurar la labor publicitaria e informativa; esa labor a la que Domingo Santa Cruz y su equipo, allá por los años 1924 en que justamente iniciaban el movimiento renovador, dedicaron especial atención. En verdad, eficaces y decisivas para los ambiciosos proyectos —hoy casi todos realizados uno a uno—, fueron las columnas de “Aulos”, “Marcias”, de la “Revista de Arte” y del Boletín de la Facultad de Música, predecesores de la *Revista Musical Chilena*, aún cuando las dos últimas trataron más bien sobre las artes en general.

Casi treinta años vivió Vicente Salas en lo medular de la variada e intensa actividad musical chilena. Y en medio de ello le conocimos porque, recién llegado de Europa, la Facultad de Música de la Universidad de Chile lo invitó a trabajar en ella contratándolo de inmediato.

El testimonio trágico de la reciedumbre española, la revolución de 1936, costó a la Península, entre otras cosas, un millón de muertos y la dispersión por el mundo de muchos de sus hijos ilustres. Vicente Salas, uno de ellos, —afortunadamente contó entre éstos— y a pesar de haber empuñado las armas con el arrojo propio de su raza y bajo el imperativo de sus ideas, escapó con vida aunque muy enfermo. En esas condiciones llegó a Chile en 1939.

Su nombre no era desconocido en Chile; publicaciones suyas sobre asuntos estéticos, literarios y musicales en las revistas “Cruz y Raya” y “Nueva España” de Madrid habían trascendido las fronteras de su patria y lo mostraban como un joven inquieto, de intelecto poderoso, despejado y de sólida preparación humanística.

Los Salas Viu constituyen una familia española tradicional en la que hubo para los hijos una formación auténticamente cristiana. Es esto importante de consignar cuando evocamos, como ahora lo hacemos, su fisonomía espiritual, cuya complejidad muchas veces antinómica, contradictoria, podía llevar a juzgarsele erróneamente. Las huellas de esa formación compensan a menudo, en las naturalezas muy sensibles o inestables —y Vicente lo era— sus reacciones desproporcionadas y a veces inexplicables.

Además, el fondo religioso que ese medio le dejara de manera perdurable, mantuvo viva en él la problemática metafísica del hombre que, aún cuando

difícilmente sea eludible para cualquier persona que piense, suele adormecerse o dispersarse ante las muchas sollicitaciones intelectuales o vivenciales que permanentemente la vida nos depara. Aunque mucho pensaba en ella, la muerte le pareció siempre una liberación piadosa y la miró cara a cara, sin temor. Diríase hasta con cierta familiaridad excenta, por cierto, de cualquier clase de sentimentalismo. Vicente era un anti-romántico profesional y era difícil, por no decir casi imposible, hacerle romper la pudorosa reserva con que guardaba los problemas que todos llevamos dentro. A través de su charla, de una amenidad y riqueza idiomática poco corrientes, parecía un hombre optimista y hasta alegre. Sin embargo, su naturaleza tendía con frecuencia hacia estados depresivos profundos.

A todo esto que ya de por sí configura una personalidad original, se agregaban en Vicente Salas una serie de condiciones que lo llevaron, a lo largo de su actuación en Chile, a ocupar los más altos cargos dentro de la Universidad; como jefe de servicio, como profesor e investigador y también como conferenciante. En efecto, su paso a través de nuestras instituciones musicales y universitarias constituye un ejemplo de laboriosidad, la más responsable, eficaz y cuidadosa. Los que fuimos sus compañeros de labores hallábamos sorprendente su eficacia, pero pronto descubriábase el secreto: el orden metódico con que manejaba los asuntos a su cargo, la claridad y firmeza en las ordenes impartidas y lo profundamente humano del trato con los subalternos, le rodeaban de ese ascendiente que es propio sólo de un jefe, y un jefe en este caso de una brillantez intelectual impresionante.

Doce años dio pruebas de todo ello desde la Secretaría del Instituto de Extensión Musical en los años 1940 al 52. Su trabajo en dicho cargo, que iba creciendo junto con la institución, no le impidió tomar la dirección de la *Revista Musical Chilena* que nació de sus manos, publicándose el primer número el 1º de mayo de 1945.

La finalidad de esta publicación que ya lleva 22 años de existencia y cuyo último número, éste que le recuerda, el N° 102 —quedó claramente establecida en el Editorial del N° 1—:

“Nuestra revista pretende como uno de sus fines, servirles de medio de expresión, así como a los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este Continente, que tanto habrán de ilustrar con sus contribuciones al desarrollo de nuestra propia cultura. Al mismo tiempo que la *Revista Musical Chilena* cumple con los propósitos dichos, queremos también ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan. Junto al ensayo extenso, tendrán cabida artículos más breves, comentarios y noticias en los que se procurará reflejar cuantos hechos animan el discurrir de las principales corrientes de la música al día . . . Publicamos sus páginas sin prejuicios ni banderías: las ofrecemos al progreso de la música. El camino

que lleve esta Revista y el destino que tenga, dependerán en su aspecto principal de la acogida que los medios musicales le deparen”.

Modestamente el editorialista —Vicente fue muy modesto— concluye: “La Revista Musical queda abierta a toda expresión sana y bien intencionada de las ideas; si ella perdura y presta los servicios que esperamos en bien de la cultura, habremos reparado una omisión que en la vida musical chilena no tenía ya explicación ni justificativo”. Pero no sólo se reparó una omisión, sino que además y muy particularmente se dio a la vida musical chilena una nueva dimensión en su desarrollo. Aquél primer número augura buena fortuna: no es indiferente que pueda exhibir entre sus páginas (la 21) la carta de felicitación que envía, a Salas Viu, con motivo de su creación, su maestro don Manuel de Falla.

Todos o casi todos los músicos chilenos colaboramos con entusiasmo en esta publicación a la que él diera mucho de lo mejor de su investigación y de su pensamiento. Basta echar una mirada al N° 98 en el que figura un índice detallado del material publicado hasta 1966. Los trabajos musicológicos son numerosísimos y abarcan todos los campos relativos a esa especialidad.

En 1952 a raíz de una de las pocas intervenciones políticas que ha sufrido la Universidad en su ya larga vida, se alejó de los cargos de Decano de la Facultad de Ciencias y Arte Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, asumiendo éste último cargo y por indicación del propio Santa Cruz, Vicente Salas y el suscrito el de Decano interino de la Facultad primero y luego elegido por tres períodos consecutivos.

Fueron años aquellos de estrecha colaboración. La doble actividad de Vicente Salas de Jefe de un servicio complejo y extenso como es el Instituto de Extensión Musical a cuyas manifestaciones dio singular brillo, y la específica suya de escritor, no se vio alterada en lo más mínimo: antes al contrario, en ese tiempo vieron la luz pública entre numerosos artículos y colaboraciones a revistas y enciclopedias musicales extranjeras, algunos de sus trabajos fundamentales como “La Creación Musical en Chile”, “Genio y Figura en el Teatro de Mozart”, “Chopin y las dos caras del romanticismo” y otros.

Trabajador infatigable fue Salas Viu. A ello y a su constante honradez intelectual que en más de una ocasión cobró acentos quiijotescos, típicamente hispanos, y en otras lo hizo aparecer ambicioso, debe rendirse justicia que no sólo se exprese en el recuerdo cariñoso sino en el recuento sereno de momentos muy difíciles y confusos por los que atraviesa todo cuanto avanza. En nuestro país como en la Madre Patria, el suyo, suele olvidarse fácilmente o desconocerse, una vez mitigado el dolor de su desaparición, la significación angular que tuvieron determinadas personas en el desarrollo del país. Es esto más evidente, por desgracia, justamente en el campo del arte.

El aporte de Salas Viu al conocimiento y difusión de la música chilena,

ya la culta o la folklórica, es de primerísima importancia. Junto a la publicación citada más arriba y de numerosos artículos y ensayos sobre la materia, debe anotarse como un paso definitivo su intervención en la publicación de discos, la segunda que los servicios musicales de la Universidad hiciera, con obras de seis compositores chilenos (1958). Además ahí están los discos de música folklórica, colección científicamente recogida y seleccionada por sus colaboradores del Instituto de Investigaciones Musicales cuya dirección asumiera luego de dejar la otra del Instituto de Extensión Musical, en 1958.

La diferencia del medio y del tipo de actividad entre los dos servicios es grande. Vicente, más de acuerdo con su carácter y sus anhelos, prefirió la tranquilidad, el aislamiento y el estudio silencioso, que podían ofrecerle el Instituto de Investigaciones Musicales, al agitado y burocrático movimiento administrativo del otro.

Así, pues, consagrado al estudio y a la docencia, planeó e inició un trabajo de largo aliento que tenía esbozado desde hace mucho: escribir una Historia de la Música. Las hay tantas y tan buenas, ¿qué de nuevo podría decirse? ¿Qué nuevo enfoque cabría sin fantasear sobre realidades y en lo principal, al parecer ya establecidas. Como un trabajo de tal naturaleza no requería orden cronológico en su confección, nos tocó estudiar detenidamente como miembros del Jurado que se nombró para calificar la obra, una de sus partes; estaba escrito el gran capítulo sobre el Romanticismo que de por sí constituía un libro voluminoso. Obra excelente y cuyo enfoque es novedoso en cuanto a que con la agudeza que le es habitual revisa algunos conceptos que el tiempo, la rutina o la sugestión de la época, erigen en principios inamovibles. Al mismo tiempo, y al revés, pone de relieve aspectos de música y compositores que las mismas razones indicadas hacen aparecer menguadas injustamente.

En esta obra, por otra parte, el gran estudioso de la música chilena que fue Vicente, vuela a sus anchas. Queremos decir que su europeidad se hace allí más evidente. Vicente Salas por su raza, su formación y por su concepción del mundo perteneció a Europa. Y sin que ninguna latitud nos autorice a establecer diferencias odiosas, en lo primario y general de los hombres, podemos decir que la expresión cultural europea (aquello que legítimamente así puede nombrarse) envuelve algunas constantes psicológicas y éticas, actitudes, reacciones y juicios que indudablemente están marcados con un sello particular.

Dos viajes a España en los últimos años llegaron a parecer un anuncio agorero. Hemos dicho que Vicente a pesar de su amor a Chile y a su gente, nunca dejó de ser un europeo y el anhelo de volver alguna vez a su tierra era algo que no lo dejaba. Dolor y tiempo se interpusieron por muchos años, pero ya apagados o mitigados los rencores de la revolución y transcurridos treinta años, de manera muy española, salvando invitante e invitado sus puntos de vista, a Vicente se le ofreció no sólo un viaje para ir y venir sino

para quedarse y continuar su trabajo allá. Fruto de esa estadía fueron varias publicaciones en Revistas y Editoriales, a más de la satisfacción de abrazar de nuevo a sus hermanos (su madre había muerto hace años ya) y amigos, y dejar establecidos contactos con universidades y demás centros de cultura peninsulares. Un segundo viaje poco después y que efectuara como delegado a título personal a la Primera Bienal de Música Contemporánea celebrada en Madrid el año 1964, constituye otro éxito. En la prestigiosa revista de asuntos artísticos "Aulas" de Madrid, que recogiera la información detallada y con excelente material gráfico del torneo, podemos saber que las intervenciones que le cupo hacer a Vicente Salas y especialmente su ponencia y conclusiones (publicadas in extenso) sobre "Exámen de las diversas proyecciones de la nueva música", tuvieron especial resonancia.

La satisfacción que sin duda le proporcionó este reencuentro con Europa y las perspectivas que le abrieron, se vio oscurecida por la amenaza de la enfermedad que hacía ya tiempo murmuraba en la sombra. Si ello lo puso triste —y con razón— con valor y reservas extraordinarios se hizo fuerte hasta que el mal lo venció del todo. Creemos que sentía próximo su fin, que sintió acortarse el trecho que aún le quedaba por andar en este mundo. Pero no tuvo apuro, siempre se dio tiempo para hacer las cosas; era el hombre más ordenado. Fue así también con orden, con pudor y con calma como afrontó el presentimiento de su muerte.

El reavivarse de su religiosidad, profunda, pero como desvanecida y heterodoxa fue para algunos de sus amigos una sorpresa que se nos hizo patente a través de la conversación y sobre todo en dos de sus últimos ensayos: San Juan de la Cruz, el poeta, y Tomás Luis de Victoria, el músico, ambos místicos insignes, vibraron con urgencia palpitante bajo la pluma siempre agil, pero esta vez también más profunda de un hombre que parecía lejos de esos caminos. Parecía, decimos, pues sus ideas y sus juicios repartidos a lo largo de su vasta obra sobre los problemas trascendentes del hombre respiran porfiadamente espiritualidad.

Nada de cuanto se hizo, con ser ello mucho, sirvió para conjurar el mal que inexorablemente le señaló la tumba con cruel anticipación; sólo el cuidado solícito, abnegado e inteligente de su esposa y de su hijo aliviaron el dolor físico y Dios sabe si el otro, el más cruel, que iba desvaneciendo esa inteligencia poderosa y brillante.

Grande es la deuda de la música en Chile para con Vicente Salas, deuda que apenas comenzamos a cubrir y modestamente con estas líneas. Que más allá de nuestra proverbial hospitalidad y cordialidad ellas induzcan a mantener en nuestra vida musical la vigencia de los valiosos aportes que a ella incorporó en su paso por esta tierra.

ALFONSO LETELIER LLONA

La música en Villa Rica

(Minas Gerais, siglo XVIII)

por *Francisco Curt Lange*

El Senado de la Cámara y los servicios de música religiosa

Hace exactamente veintidós años que descubrí en el Estado de Minas Gerais, región central brasileña situada al oeste del Estado de Río de Janeiro, una intensísima actividad musical, desarrollada durante el siglo XVIII y coronada con toda evidencia por compositores nativos de notable talento. Este hallazgo relegó a segundo plano anteriores trabajos realizados en el vasto territorio de ese país, pero no fue, como muchos lectores pueden creer, casual, sino la consecuencia de reflexiones y estudios previos. Cuando tuve, al fin, oportunidad de conocer Minas Gerais, puse en acción un vasto plan previamente elaborado.

Esto aconteció a fines de 1944. Los resultados fueron divulgados en conferencias públicas, con la exhibición de los documentos de música hallados, tanto en Río de Janeiro como en São Paulo y Belo Horizonte, aumentados aún más con nuevos acopios obtenidos en un segundo viaje de investigación, llevado a cabo en 1945. La impresión recibida fue para mí tan poderosa, el panorama que se abrió ante mis ojos prometía para muchos años una labor tan intensa, que el estudio sobre la documentación recogida, publicado con el título, *La Música en Minas Gerais*, recibió por cautela el subtítulo *Un Informe*, no obstante tratarse de un trabajo correctamente estructurado¹. Esta primera enunciación de la existencia de un desconocido capítulo de la Historia musical del Brasil no produjo en los círculos musicales del país, como es fácil de comprobar, la menor reacción positiva. Tampoco fue emulado y consta que en los veintidós años transcurridos desde la fecha del descubrimiento hasta hoy, jamás persona alguna se internó en aquel Estado para confrontar mis aseveraciones o para ampliarlas por medio de nuevos trabajos de investigación.

Había reclamado en mis conferencias una total revisión de la Historia musical del Brasil por medio de una remoción exhaustiva de sus archivos en todas las regiones que hubiesen tenido durante el período colonial vestigios de actividad cultural y artística, insistiendo particularmente en el caso de Minas Gerais, por haber sido éste de una evidencia a todas luces. En ese período de actividades me fue dado reunir una serie de dolorosas experiencias al trabajar en investigaciones sobre la música manuscrita e impresa perteneciente a la Familia Imperial y las actividades y la muerte de Louis

¹ LANGE, FRANCISCO CURT: *La Música en Minas Gerais. Un Informe*. en BLAM, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, pp. 408-494.

Moreau Gottschalk en Río de Janeiro. Había cosechado tristísimas impresiones en los archivos eclesiásticos en el *Nordeste* del país, sumándose a todo esto el hallazgo, tras dramáticas búsquedas, del Archivo de Manoel José Gomes en Campinas, padre de A. Carlos Gomes. Por doquier la documentación se encontraba al margen de todo cuidado, mal conservada y en vías de desaparición. Mis reflexiones sobre semejante estado de cosas condujeron a un proyecto de creación de un *Archivo Nacional de Música*, presentado ante el entonces Ministro de Educación y Salud, Dr. Gustavo Capanema, a comienzos de 1946. Proclamaba la urgente tarea de reunir en una sola entidad, por medio de un decreto presidencial, todas las documentaciones dispersas en Bibliotecas y Archivos públicos.

También encontraba practicable, al menos en aquellos momentos, proceder a la adquisición de colecciones particulares con los recursos con que ese Archivo debería ser dotado. Era el período de Getulio Vargas, durante el cual hubiera sido fácil sancionar semejante medida salvadora, agilizando procedimientos que en una situación política legal hubiesen demandado ingentes pérdidas de tiempo, sin conducir a resultados concretos. La idea, tan necesaria para el Brasil, encontró en aquellos años incondicional apoyo en la egregia figura de Mario de Andrade, pero al no prosperar, se impidió una rápida salvación de impresos y manuscritos dispersos en Río de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Bahía, Pernambuco y otras regiones del país.

En 1946 había regresado al Uruguay, emprendiendo luego viajes a la Argentina, Chile y Paraguay, a los que siguió una permanencia prolongada en los Estados Unidos, frustrando una mayor dedicación al "caso" de Minas Gerais. Con todo, en 1949 había restaurado tres obras del período mineiro, editándolas en un nuevo campo de acción, el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), que había fundado en 1948, respondiendo a una invitación del entonces Rector, Dr. I. Fernando Cruz. El primer volumen del *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais"* fue entregado a la imprenta en 1950 y entró en circulación a comienzos de 1951. Su prólogo, superado en conceptos y pormenores al correr de los años, conserva, a pesar de todo, su validez como explicación básica del fenómeno musical mineiro. Una súbita falta de recursos impidió la prosecución de la serie, calculada en diez tomos, con un volumen especial dedicado al informe de revisión y restauración de los manuscritos en partitura.

Diversos estudios, publicados en revistas musicales o literarias, contribuyeron al conocimiento de mayores detalles sobre ese período: su formación y sus representantes máximos. En 1952 comenzaron las primeras presentaciones de las tres partituras integrantes del primer volumen del *Archivo*: en la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), por la Associação Rio-Grandense de Música en Pôrto Alegre, Novo Hamburgo y São Leopoldo (Brasil) y en la Academia Superior de Música de Karlsruhe (Alemania). En todos estos casos, al que debe agregarse el primer Festival de Ouro Preto, en

1955, los respectivos directores escogieron la deliciosa *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha. Siguieron a estas representaciones programas completos en el Festival de Música brasileña en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, otra en la Universidad Nacional de La Plata y las memorables interpretaciones ofrecidas por Rodolfo Kubik, en tres años sucesivos, por Radio del Estado y en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires (1956-58). A esta altura ya se habían dado a conocer ocho obras del período de Minas Gerais, algunas de ellas extensas. Los estrenos en el Brasil, en el Festival de Música Interamericana de Filadelfia, en las Universidades de Texas, Tulane e Indiana (E.E. UU.), Gelsenkirchen y Bremen (Alemania), Zürich (Suiza), Pamplona (España) y México D. F., produjeron sino las reacciones más entusiastas y una identificación total de directores, solistas, coro y orquesta con cada una de las obras interpretadas. Las primeras grabaciones de cinco de estas obras realizadas en Río de Janeiro, como consecuencia de su presentación en el Teatro Municipal, ayudaron a hacer más fácil su divulgación.

Desde 1946 en adelante había reclamado con insistencia ante el Gobierno de Minas Gerais facilidades para la prosecución de mis trabajos, pero estos apelos no tuvieron siquiera una respuesta. Sólo en 1956, gracias a la comprensión del entonces Gobernador de Minas Gerais, Dr. Clovis Salgado, fue posible regresar a esa región para practicar una sistemática investigación de dos meses y medio, trayendo a luz, con mucha suerte, preciosa información histórica, parte de ella comentada en esta colaboración. De los numerosos archivos de música que había localizado en muchas poblaciones del interior, diversas de difícil acceso y de dimensiones raquíticas, otrora villas de vida esplendorosa durante el período aurífero, habían sido quemados veintisiete, pertenecientes, como en todos los casos, a particulares, por lo general descendientes de antiguos maestros de música, cuyos archivos habían sido abandonados después de su muerte. Las características del clima y la inevitable presencia de inúmeros roedores, la humedad y las goteras de agua, junto con otros accidentes redujeron a los amarillentos papeles pautados a testigos inservibles de tiempos idos y aún en el caso de haberse conservado, por faltar quien por ellos se interesara, hizo que los propietarios los vendiesen como papel viejo a almacenes y carnicerías o para cohetes destinados a los fuegos de artificio. En no pocos casos fueron quemados "para limpiar la casa de estorbos".

En 1958, por una iniciativa combinada entre el Ministro Clovis Salgado, —titular del Ministerio de Educación y Cultura—, y mi persona, fue posible interesar a la UNESCO, delegándoseme como técnico para el Brasil. En algo más de dos años de agobiante tarea fue posible dar contornos y contenido a la Historia de la Música en el Estado de Minas Gerais que fue, desde sus primeros tiempos de capital importancia para Portugal y más tarde para el Imperio y la República de los Estados Unidos del Brasil. En 1960

comencé mis primeras investigaciones en los Archivos de Lisboa, Evora y Vila Viçosa, yendo, como invitado del Instituto de Alta Cultura a la raíz misma de lo que tenía que haber promovido el nacimiento de un período musical extremadamente importante en el territorio ultramarino de mayor extensión que poseía el Reino lusitano. La cooperación, posterior en fecha, de la Fundação Calouste Gulbenkian y de la Unión Panamericana me permitieron nuevas investigaciones y con éstas, conceptos definidos que representan hoy una total modificación de la Historia musical del Brasil correspondiente al período colonial.

A medida que la divulgación de los aspectos históricos de la música dieciochesca de Minas Gerais recorriera mundo y la música en sí fuera interpretada ante sorprendidos auditorios europeos y americanos, tuvo que aumentar la curiosidad por conocimientos más detallados de este capítulo desconocido, que venía incorporando súbitamente a la Historia Universal de la Música ignorados compositores y obras que podían, en cuanto a procedencia y calidad, confundir a más de un profesional de renombre, especializado en el siglo XVIII. He tenido oportunidad de explicar ante casi todos los Departamentos de Musicología del Viejo y del Nuevo Mundo, en Academias y Centros de Investigación Histórica, en transmisiones por Radio y Televisión, los detalles por mí conocidos del desenvolvimiento de lo que llamo la "Escuela de Compositores de Minas Gerais". Han sido numerosísimas las solicitudes por información impresa, completa, de su historia, pero una notoria ausencia de interés por la publicación de mis trabajos sobre este particular y la creciente carestía del costo de impresión han imposibilitado la progresiva edición de los dieciséis volúmenes que representan la documentación histórica, así como ha sido imposible obtener la edición de lo que llamo *Monumenta Musicae Brasiliae*, para la cual he restaurado dieciséis obras en partitura, en su mayoría ya interpretadas en conciertos públicos.

Hay, pues, un distanciamiento considerable entre el autor de la investigación y el público compuesto de profesionales y aficionados, entre el investigador que domina cada vez más su campo y otros que desconocen sus respectivos capítulos. Si hoy se anunciara el descubrimiento accidental de una sinfonía de Haydn, de un Concerto Grosso de Händel o de una Misa de Alejandro Scarlatti, nadie haría de ello un problema de vida o muerte para la evaluación definitiva de la personalidad del autor y de la característica de su producción. Profesionales y público esperarían calmamente hasta caer en sus manos la partitura impresa, revisada y comentada por un especialista, la primera audición pública de la obra o su grabación en discos.

El caso de Minas Gerais es a todas luces diferente, pues se trata de un movimiento de gran intensidad que se produjo en un territorio de vastísimas proporciones, dentro de un país del que nunca se oyó hablar que hubiese tenido al correr de su período colonial un solo episodio de una historia musical digna de mención. Para ser más preciso: el Brasil se hallaba de manos vacías frente a la música colonial de México y de acuerdo con ha-

llazgos bien posteriores, del Perú, Alto Perú (Bolivia), Cuba y Venezuela. No permitía siquiera un cotejo con el imponderable movimiento creado por los Jesuitas en su Provincia del Paraguay. Para culminación, se produjo en Minas Gerais un proceso sin precedentes en la Historia musical de todos los tiempos: cantantes, instrumentistas, directores de conjuntos y compositores fueron en su casi totalidad hombres híbridos, es decir, personas de piel oscura: *mulatos*. Para muchos estudiosos y más aún para el lego, la definición "mulato" es equiparable a pobreza, ignorancia, estrato primitivo, inferioridad de condiciones dentro de una sociedad colonial firmemente establecida. No dudo que este hecho haya producido en el público, e inclusive en profesionales, una mayor confusión, una especie de consternación ante hechos aparentemente inexplicables e incongruentes, y en algunos una abierta desconfianza hacia mis aseveraciones.

Para justificar la exacta valoración de este proceso musical no se puede prescindir de la apreciación histórica de la cultura musical portuguesa, del proceso de culturización del Brasil a través de sus primeros núcleos urbanos en el *Nordeste* (Recife, Pernambuco y Salvador, Bahía), y menos aún de la extraña y violenta formación social y económica que tuvo por escenario Minas Gerais. El público brasileño dotado de reflexión y conocimientos geográficos queda atónito cuando traslada su mente a la salvaje región montañosa de Minas Gerais en los comienzos del siglo XVIII y al siempre difícil acceso durante y después del establecimiento de sus numerosos núcleos urbanos. En una palabra, no encuentra asidero para emprender deducciones lógicas, cuando quiere imaginar una vida musical llegada a un gran apogeo entre 1780 y 1790, en una región aislada del resto del Brasil y distante miles de leguas de la cultura europea, que los compositores de esa región supieron emular.

La razón fundamental reside en la negación categórica, por la historiografía musical brasileña, de toda actividad musical seria dentro del período colonial que abarca, desde 1550, fundación definitiva de Bahía y capital del Brasil por más de doscientos años, el apreciable período de dos siglos y medio. Las Historias musicales del Brasil fueron elaboradas en su gran mayoría por aficionados carentes de inquietud investigadora, coordinando solamente la información existente, dada ya por otros en libros, revistas y comentarios sueltos, espigando apenas lo impreso. Estos autores, absorbidos por el interés musical capitalino y secundados por una prensa musical de actitud semejante, incurrió en una grave falta al sostener, enfáticamente, que el Brasil colonial carecía de condiciones para cultivar música artística de valor, que el portugués inmigrante no podía ser portador de una tradición musical seria por haber sido aventurero y por tanto rudo, y que Portugal no representa, en medio de las manifestaciones musicales de Europa una producción que revele "originalidad" (Renato Almeida). No falta quien sostuviera, aún en 1956, a los 12 años de descubierta la escuela de compositores de Minas Gerais, que el arte musical del Brasil comienza en el siglo

xix (Corrêa de Azevedo). Este mismo autor exhibe idéntico desconocimiento del arte musical portugués al sostener que el Rey João iv residía en Évora cuando su cuna, formación general y musical se realizó en Villa Viçosa, donde su ilustre padre, Teodosio II, había fundado el *Collegio dos Reis*. Califica al mismo tiempo a Marcos Portugal como el mayor compositor portugués cuando merecen un máximo de admiración Duarte Lôbo, Rodrigues Coelho, Manuel Cardoso, Sousa Carvalho, Carlos Seixas y otros más!².

Esta actitud podría ser calificada de indolente y las afirmaciones precipitadas que acabamos de citar, se explican no sólo por la carencia de capacidad profesional sino por la presencia de un factor que merece ser mencionado. En la primera mitad de este siglo se hizo presente en Hispano-América y en el Brasil una postura chauvinista contra la respectiva Madre Patria y particularmente, contra todo beneficio que la poderosa tradición organizadora de España y Portugal podía haber transplantado a suelo americano. En su necia ceguera se quisieron borrar los beneficios y destacar apenas los horrores y crueldades de la Conquista y la ineptia de la Colonización. Estrechamente vinculado a esta tendencia, asociado a ella, está el Nacionalismo que pretende afirmar, por todos los medios a su alcance, una independencia de criterio y de creación, una autonomía de pensamiento y una total originalidad, tan luego en un mundo que se encuentra más que nunca cohesionado por problemas económicos y espirituales comunes. Esta ceguera llegó a tal punto que Lauro Ayestarán presumía que Doménico Zipoli, estando en la Córdoba de 1717-26, debía haber escrito obras basadas en el folklore regional y en el Brasil no falta quien quede estupefacto al enterarse que los compositores mulatos de Minas Gerais prescindiesen en sus obras de reminiscencias africanas. Desde luego, se debe distinguir entre el nacionalismo de *outrance*, la opinión improvisada, precipitada, autoritaria y carente en muchos casos de preparación profesional de una prensa diaria, entre opiniones impulsivas y doctrinarias, y el sector responsable de historiadores, sociólogos y ensayistas completamente identificados con un período histórico y un proceso social que les es absolutamente familiar, núcleo éste que afortunadamente sigue existiendo y expresando con pensamientos serenos y nobles la opinión de una minoría calificada, basada en estudios profundos. No hay duda —obsérvese este proceso—, que en el terreno de la crítica literaria y poética y por supuesto en la musical, se ha venido desplazando en los últimos decenios, por medio de un lenguaje periodístico fácil, entonado por críticos improvisados (y de éstos hay cientos), el criterio sereno de autores responsables, merecedores, como antaño, de consideraciones medidas y vertidas en órganos especializados y por tanto apropiados.

² Me responsabilizo enteramente al declarar que los primeros capítulos del estudio publicado por el Profesor Luiz-Heitor Corrêa de Azevedo, en el número 81-82 de esta prestigiosa revista, intitulado "Música y Cultura en el Brasil en el siglo xviii", deben ser leídos con mucha prevención porque contienen conceptos muy anticuados y además diversos errores, algunos graves.

En musicología sucede algo similar en el hemisferio latinoamericano: hay una *seudo-musicología* de precipitada superficie que lucra a través del folclore con concesiones y privilegios políticos y hay otra, demorada, cautelosa, obligatoriamente sedentaria por el material con que trabaja, la *musicología auténtica*. Para evitar distorsiones como las que han producido chauvinismo y nacionalismo barato, exhibidos con fines de provecho personal, y como plataforma para obtener privilegios y prebendas, habría que insistir en que la musicología latinoamericana, tan endeblemente representada en el concierto de la musicología universal, estudie primero Historia Universal y Americana y seguidamente sociología para tener recursos en su traslado al siglo en el cual se encuentran situados sus trabajos, para así poder identificarse con las peculiaridades de la sociedad de ese período y con el pensamiento que de ella emanaba.

Ninguna de las ciencias humanísticas que yo conozco exige caudal mayor de conocimientos que la musicología, tanto la histórica como la etnológica. Todo enfoque es por tanto un acto de responsabilidad, todo trabajo de determinado sector una sumersión, toda elaboración un duro proceso acarreado lentamente las piedras para los cimientos y la estructura de un edificio, para luego poder dar a éste, dentro de un sector de la historia, su contenido viviente, su explicación funcional y la atmósfera especial que lo envolvía, hechos convergentes que jamás se repiten y cuya acción viva tendrá que darse a conocer con todos los recursos posibles a las generaciones de hoy, acostumbradas a vivir de espaldas a la historia de su país y de América, insensible ante la historia de las madres patrias, viendo además en derredor suyo las seductoras muestras de la improvisación y del fácil triunfo.

Al sostenerse que la Historia colonial brasileña no podía ofrecer campo de acción a la musicología histórica y al negarse a Portugal el poder de transmisión de su cultura centenaria a la enorme colonia naciente, y particularmente sus tradiciones musicales nobles, se frustró de antemano todo intento de penetrar ese largo período de la evolución artístico-musical del Brasil. Al haber demostrado lo contrario en varias de mis investigaciones, no faltaron sostenedores de aquella teoría negativa que jamás me perdonarán haber roto semejante tabú. Entre la trillada sentencia popular, otrora slogan de los seudo-intelectuales y seudo-historiadores, de que lo único que supo hacer el portugués en el Brasil fue la mulata, y entre la demostración fehaciente que la conquista y la colonización representa una de las más grandes epopeyas de la Historia, mide un abismo. De la misma manera, la terminología despectiva de *gachupín*, *godo* y *gringo*, en las manifestaciones tendenciosas del sector hispanoamericano, muestra idéntica orientación negativa.

Nada resulta más evidente para una apreciación justa que el período del nacionalismo literario y musical argentino, que remontó en sus ansias por originalidad los Andes, en procura de una americanidad, *Eurindia* o *Amerindia* que sustituyera, con elementos extraídos del período pre-colombiano,

la falta de autenticidad representativa de una babilónica capital centralizadora. No pudo haberse producido, a sabiendas, peor engendro. La historia nos dirá hasta qué punto resistirá ante un análisis sereno una producción fabulosa de óperas, bailados, poemas sinfónicos y música de cámara basados en asuntos con los cuales jamás se tuvo la menor convivencia. En otras palabras: el pentatonismo del Ande en extraña concupiscencia con las quintas aumentadas de un Puccini y de éste a los recursos de un Debussy y un Ravel. El nacionalismo musical, si bien trajo beneficios inmediatos a su medio —por lo pronto ayudó a un mayor respeto de la profesión musical ante las autoridades—, relegó a último término reflexiones históricas sobre la formación de nuestros países. Perforó esta etapa en procura de Aztecas, Toltecas, Mayas e Incas, desconociendo las invisibles corrientes culturales que el camino del monopolio material y espiritual nos vino de Cádiz y de Lisboa Occidental. El interés del nacionalismo se desarrolló dentro del ámbito de la nacionalidad adquirida con la lucha por la Independencia. En el Brasil, que no tuvo que pasar por este período sangriento, la primera manifestación de cultura musical fue situada en el período de la Regencia, es decir, en el apogeo que alcanzó el arribo de João VI y su corte a Río de Janeiro, hasta su regreso a Portugal: la Capilla Real, Marcos Portugal, Sigismund Neukomm, los castrados, la ópera en el Teatro São João. Como consecuencia directa de este punto de vista, el estudio de la música portuguesa, en relación con el período colonial, no entró en consideración en aquellos para quienes la música artística empezó con el “solitario” Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830).

El desconocimiento de la Historia musical portuguesa y de la indiscutible expansión de sus tradiciones más caras hacia ultramar hicieron que se descartara toda posibilidad de buscar sus efectos en el período colonial brasileño. Ha servido de argumento que Portugal, contrariamente a España, no creó Universidades en sus Colonias, impidiendo al mismo tiempo el establecimiento de imprentas. Esta desventaja, consecuencia de una especie de centralismo intelectual ejercido a través de la Universidad de Coimbra, fue superada por la inquietud de los pobladores en el Brasil, su aglutinación en minorías intelectuales selectas y su permanente contacto con la Metrópolis y más allá de ella, con las corrientes espirituales europeas. Si bien el comercio material y cultural obedecía, en Madrid y Lisboa, a dictámenes monopolistas, habiendo sido Portugal siempre nación de puertas abiertas hacia Europa, no se podrá hablar solamente de artes locales y menos de informaciones restringidas. Muchos miembros de las Arcadias brasileñas fueron no solamente académicos en Portugal sino también en Roma. No cabe aquí analizar lo que fue Portugal en el campo musical, desde los comienzos de su formación hasta fines del siglo XVIII, pero remitimos al lector hacia puntos salientes de su historia, destacando la importancia de los Monasterios de Lorvão y Santa María de Guimarães, de Alcobaça, Batalha, Santa Cruz de Coimbra y de las Escuelas de Evora y Vila Viçosa, haciendo los primeros

digno parangón con Santiago de Compostela, Guadalupe y otros santuarios españoles. Son innegables los estrechos contactos que tuvo Portugal con Flandes, desde los Reyes-Trovadores Dom Denis y Dom Pedro I hasta el famoso Damião de Goes. Dom Alfonso V, El Africano, hijo de Dom Duarte, mandó músicos de su Capilla para conocer en Inglaterra la organización allí implantada y realizar, en consecuencia, una reforma en el servicio musical de su corte; João IV, compositor y musicólogo, creó la mayor biblioteca musical del mundo occidental en su *Paço da Ribeira* en Lisboa, destruida durante el terremoto que asoló esa capital en 1755; y João V fue responsable por haber traído a Doménico Scarlatti a Portugal. España pudo beneficiarse de este gesto inicial cuando más tarde acompañó a su alumna, la Princesa Bárbara, a Madrid, sirviéndole como compositor de palacio antes y durante el Reinado de su marido.

Otra aberración es la de disminuir, frente a España, el valor de las manifestaciones musicales de Portugal. Si bien es bastante menor en territorio, su arte de la música rivaliza con el de España sobre idéntico plano. Era además natural en los siglos pasados tener músicos y cantores españoles en los servicios varios de la corte y en las cantorías de las Catedrales, así como numerosos portugueses pasaron con idéntica finalidad a servir en España. Los Autos de Gil Vicente migraron al país vecino y bastante música suya se encuentra en el Cancionero de Palacio reeditado por Barbieri. Gil Vicente tenía su paralelo en España en la figura de Juan del Encina; Manoel Rodrigues Coelho en Antonio Cabezón, Pedro Thalesio en Francisco Salinas. Rodrigues Coelho dedicó sus "Flores de Música" a Felipe II y cuando Luys de Milán se refugió en la corte de Portugal dedicó su *Libro de Música intitulado El Maestro* a Dom João III. Antes, Dom Alfonso V, ya citado, había traído a su corte a Tristán da Silva de Terrazona. No hay que olvidar la radicación de Pedro Craesbeck, famoso impresor, en Lisboa, responsable por la edición de música polifónica a capela e inúmeros Tratados, y que el primer Tratado de violín jamás publicado hasta ese entonces, escrito por Agostinho da Cruz, viera la luz en 1639, con el título *Lyra de Arco de tanger a Rabeca*. Las severas escuelas de la polifonía portuguesa de Evora, Vila Viçosa (ésta fundada por Theodosio II con el nombre de *Collegio dos Reis*), Coimbra e Lisboa; el arte de construir instrumentos de tecla tan adelantado en Lisboa; el Seminario de la Patriarcal con sus magníficos maestros de composición, rivalizó no sólo con España sino que tuvo su reflejo, fuera de toda duda, en la música religiosa empleada en las primeras ciudades brasileñas, gracias a sus maestros de capilla y a los músicos profesionales independientes, émulos de la famosa *Irmandade de Santa Cecilia dos Músicos de Lisboa*, la mayor institución de su género en Europa.

Y con este preámbulo, considerado indispensable para el lector que desea profundizar el tema, ya se puede entrar en materia.

Mis razones para iniciar un descubrimiento

A partir de 1930, una de mis pasiones mayores fue la Historia de la Civilización del Brasil, desde los tiempos de la colonización hasta el Imperio y la República. Y adicionalmente, la Historia de sus Artes. Estudiando el esplendoroso desenvolvimiento en la construcción de los templos en la región del *Nordeste* y con mayor interés aún la documentación histórica, social y artística de Minas Gerais, mi pregunta por la ausencia de consideraciones medulares sobre la actividad musical en aquellos períodos no encontraba respuesta y menos aún en las Historias de la Música en el Brasil —o del Brasil—, hasta entonces escritas. En el fascinante caso de la evolución artística en Minas Gerais, con su portentosa eclosión de un barroco americano, me pareció evidente que una displicencia total había dejado de lado una de las regiones donde más música debía haber existido. Minas Gerais tuvo en sus años de evolución cultural y artística todo cuanto la imaginación humana puede aspirar: arquitectura, escultura, pintura, poesía, literatura y teatro. La inquietud intelectual y el conocimiento de las corrientes espirituales europeas han sido de tal magnitud, la victoriosa lucha de independencia de los Estados Unidos y su Carta Magna fueron tan bien estudiados, que ese fermentario de ideas se precipitó hacia un movimiento de independencia de Portugal, el primero en el Brasil, conocido por *Inconfidência Mineira*. Sabemos que movimientos políticos iniciados por intelectuales fueron siempre de índole idealista, teniendo por raíz una sólida cultura y como fermentario un espíritu absolutamente contemporáneo, de observación y convivencia, o, como se diría hoy, de actualidad.

Aparentemente, artes y letras hermanadas habrían dejado fuera de sus intereses comunes a la música, lo cual constituiría un hecho inaudito, una verdadera anomalía, algo inconcebible en el siglo XVIII. ¿Cuál podía haber sido la causa para que los historiadores de la música del Brasil dejaran abierto ese hueco sin dar una opinión que explicara ese silencio?

Para un profesional extranjero provisto de escasos recursos era imposible iniciar un viaje costoso, haciendo frente a gastos de locomoción y hospedaje en región tan distante de Montevideo. El proyecto de ir a Minas Gerais para levantar el velo que cubría al eslabón perdido —la música que debía haber sonado en esa región de las artes hermanadas—, se tuvo que postergar en varias ocasiones hasta que se presentara, en 1944, la oportunidad para ir en procura de una identificación con la legendaria región del oro y de los diamantes y constatar que en un armónico desenvolvimiento de artes y letras, la música debía haber ocupado lugar preponderante, al menos en las innumerables iglesias, cuyas siluetas barrocas se destacaban, ora con placidez, ora altivas o con arrogancia, contra las violentas ondulaciones del paisaje montañoso.

Minas Gerais llegó a un apogeo en arquitectura y escultura colonial entre 1770 y 1800. Después de una catastrófica decadencia en la extracción del

oro y de los diamantes, y una lenta transformación de su economía (siglo XIX), con la subsiguiente ausencia de interés por sus artes, se produjo una reconsideración encabezada por un número considerable de historiadores brasileños, dando a ese período una proyección nacional que rebasó las fronteras, adquiriendo, en años recientes, interés y reconocimiento internacionales. A la tarea individual se sumó la de la *Directoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, una magnífica institución federal destinada a proteger los monumentos artísticos e históricos de la Nación. Y la pléyade de técnicos, —ingenieros y arquitectos—, encabezados por el director de la entidad, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade (a quien debo innúmeros gestos de cooperación), se sumaron algunos extranjeros, proyectando con sus valiosos aportes nuevas luces sobre tan extraordinario ciclo cultural y artístico. Sin pretender incluir a todos, cito a la excepcional figura de Germain Bazin, del Louvre de París, dedicando su pasión a la arquitectura religiosa del Brasil y en obra reciente, admirable, a la figura del *Aleijadinho*; Manuel Rodrigues Lapa, famoso profesor de literatura y lingüística de Portugal, escribiendo enjundiosos ensayos sobre algunas de las personalidades de la llamada *Arcadia Ultramarina*, establecida en Villa Rica, la capital de la Capitanía General, y Charles Boxer, de la Universidad de Londres, dedicado a exhaustivas investigaciones sobre el período holandés y el ciclo de oro del Brasil. Mis trabajos coincidieron, cronológicamente, con las inquietudes de las personalidades nombradas, pero sólo en fecha bastante reciente nos fue posible establecer un contacto que condujo a puntos de vista coincidentes, a un intercambio de criterio e informaciones, a un frente común de intereses superiores, en fin, extremadamente satisfactorios para todos.

El violento desarrollo urbanístico en Minas Gerais produjo un increíble fermentario para el desarrollo edilicio, cuya característica estilística ha sido difundida con la definición de *Barroco Mineiro*. Como el desenvolvimiento de este Barroco vino a producirse tardíamente, por la inevitable demora que significaba el traslado de las ideas básicas desde la Lusitania hasta el nuevo territorio, no es difícil encontrar en la fase final de ese movimiento claras manifestaciones del estilo *Rococó*. El máximo exponente del *Barroco Mineiro*, Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho*, encabezó una pléyade de artistas, de los cuales muchos han caído en el anonimato. También el *Mestre Ataíde*, famoso pintor, fue cabeza de un movimiento pictórico cuyas huestes pueblan, sin nombres en su mayoría, las sombras del pasado. También debe recordarse al célebre *Mestre Valentim*, oriundo de Minas Gerais y radicado en Río de Janeiro, donde alcanzó extraordinaria fama por las obras allí realizadas en su condición de escultor. Tanto el primero como el último fueron mulatos.

En materia de arquitectura basta decir que en Villa Rica se levantaron, separadamente de las dos Iglesias Matrices, no menos de diecisiete iglesias y capillas, correspondientes a las Ordenes Terceras y demás hermandades de blancos y de gente de color. Si multiplicamos esta cifra, de acuerdo con

el número considerable de villas levantadas en poco tiempo a lo largo y lo ancho de tan enorme Capitanía, comprenderemos el significado de este emporio de la arquitectura religiosa y de las artes subsidiarias en esta clase de construcciones, las que podríamos reunir bajo el denominador común de *artes ornamentales*. Un verdadero ejército de arquitectos, ingenieros, constructores y trabajadores de diversos oficios se hallaba ocupado en tan noble tarea, más allá de la decadencia de la producción minera, notoria ya en 1770. Sin embargo, a labor tan descollante, la primera en llamar la atención al viajero sensible, seguían otras inquietudes, formando un corolario de manifestaciones superiores del espíritu.

En materia de poesía y literatura, un número relativamente pequeño de escritores y poetas alcanzó cumbres idénticas a las que ocupaban las mayores figuras del parnaso europeo. Claudio Manoel da Costa (1729-1789), dejó una producción de sonetos que sólo puede ser superada por Petrarca y Camões. Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), alcanzó celebridad por sus *Cartas Chilenas*, diatribas poéticas contra un despótico Gobernador, y por sus inmortales poesías dirigidas a su amada *Marilia*. Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), miembro de la Academia Litúrgica Pontifical y de la Histórico-Eclesiástica y de Cánones de Coimbra, escribió el famoso poema "Caramuru", especie de rectificación de los errores cometidos, respecto al Brasil, por Camões. José Basilio da Gama (1741-1795), fue autor del poema "Uruguay", escrito en oposición al verso ovidiano. Manuel Ignacio da Silva Alvarenga (1749-1814), hijo de un músico y de una mujer de color, autor de "Glaura", mostró en sus rondós la influencia de Metastasio y en sus madrigales un soberbio dominio poético. Ignacio José de Alvarenga Peixoto (1743-1792), escribió los más finos sonetos jamás conocidos en el Brasil.

Detrás de estas cumbres de la expresión poética y literaria existían personalidades literarias dispersas en las numerosas villas de la Capitanía, conectadas entre sí por vínculos comunicativos de sus inquietudes estéticas y políticas. He aquí la trascendencia de la Arcadia Ultramarina de Villa Rica, orientada por ideas *universales*. A todo esto debe asociarse la actividad del Teatro y por sospecha, de la Opera, la primera como institución asentada en la capital de la Capitanía desde los principios de su fundación y puesta en funcionamiento ocasional o permanente en otras poblaciones.

Faltaba encontrar, de acuerdo con mis deducciones, el eslabón perdido, la actividad musical, para completar así el desarrollo armónico de todas las inquietudes culturales y artísticas que pudieron, unidas, dar satisfacción a un pueblo y conducirlo en constante elevación hacia las metas insospechadas de superación que nos muestra su esplendorosa historia. Esta armónica conjunción de artes y letras hermanadas a una arquitectura de sugestiva belleza se produjo precisamente en Minas Gerais, como consecuencia directa de la abundancia de recursos materiales.

Con esta conclusión queda justificado mi vehemente interés en poder rea-

lizar una investigación *in situ* que confirmara mi sospecha por una actividad musical digna de ese medio.

La formación de la Capitania de Minas Gerais

Las recomendaciones de la Corona de Portugal para el posible descubrimiento de oro y piedras preciosas, sólo alrededor de 1680 y después de infructuosas e innúmeras penetraciones en el *Sertão* desconocido, tuvieron un inesperado éxito al encontrarse en una región salvaje, llamada más tarde *Capitania Geral das Minas Gerais*, incalculables aluviones de oro y, posteriormente, de diamantes. El *goldrush*, iniciado poco después de haberse dado a conocer la noticia, afectó primero las endebles estructuras sociales de la extensa franja marítima del Brasil que se extiende desde el llamado *Nordeste* hasta Río de Janeiro y São Vicente, punto cercano a lo que es hoy la ciudad de Santos. El sur del Brasil aún se hallaba virtualmente despoblado. Verdaderas olas humanas se precipitaron hacia el territorio descubierto para instalar improvisados lavaderos de las tierras auríferas. A ello siguió luego una inmigración de portugueses que alcanzó al correr de cien años la cifra de 800.000 personas. En los dos casos, la invasión de Minas Gerais por aluviones de inmigrantes brasileños y portugueses produjo graves trastornos económicos en las regiones por ellos abandonadas. El *Nordeste* estaba basado en una economía agrícola con características de tradición y su organización social, magistralmente descrita en dos obras de gran importancia por Gilberto Freyre, recibió la denominación de *Patriarcado nordestino*. No obstante existir en esa región algunas ciudades con un relativo desenvolvimiento urbanístico, social y cultural, las manifestaciones del espíritu germinaban en las casas de los opulentos propietarios de las plantaciones de la caña de azúcar, de los cuales no pocos poseían su propia orquesta y su coro formados por esclavos, para embellecer el servicio religioso en sus capillas propias y para servir de entretenimiento en horas de solaz.

Minas Gerais representa en la historia económica del Brasil la primera industrialización realizada rudimentariamente, pero multiplicada al infinito, con la consiguiente demanda por trabajadores y su incesante llamado, cual sirena, por nuevos pobladores. Uno de los fenómenos contrastantes con la formación del Nordeste del Brasil ha sido la rápida erección de poblaciones pequeñas, situadas casi siempre al lado de los yacimientos, llamadas *arraial* (aldea), que se transformaron en pocos años en prósperas villas. Su rápido crecimiento creó muchos centros urbanísticos con tendencia a una vida similar a la portuguesa, basada en el despego superlativo que el enriquecimiento súbito permitía a mineros y comerciantes. Muy prontamente comenzaron a levantarse los primeros templos para que el clero impusiera una sujeción moral en aquel infierno de pasiones desenfrenadas.

La formación social de Minas Gerais se hizo a manera de succión, en el Brasil, de todos los elementos disponibles para los procesos de mineración.

Muchos esclavos huyeron de sus dueños en procura de mejores condiciones de vida, gran número de propietarios procedió a venderlos a elevados precios y finalmente, el tráfico negro concentró sus intereses sobre Minas Gerais, donde la necesidad de braceros se hacía imprescindible. Hombres de color, negros o mulatos, esclavos o libres, ansiaban prosperar en Minas Gerais donde existían, por primera vez en la historia social del Brasil, posibilidades de una rápida emancipación, fuese por las incitaciones que proporcionaban los centros urbanos o por la facilidad con que un esclavo adquiría su libertad al denunciar el hallazgo de un diamante o de una pepa de oro de tamaño respetable. Esa gente, cuyo nivel cultural podía ser calificado de primitivo, entró en contacto directo con la cultura europea, exhibida a cada paso en los centros urbanos: Villa Rica como capital, Sabará, Caeté, Pitangui, Santa Luzia, Itabira, Serro, Arraial do Tejuco, São João d'El Rey, São José d'El Rey, Riberão do Carmo y muchas otras. Podemos decir, drásticamente, que el hombre de color se rozaba a diario con manifestaciones de refinamiento en la vestimenta, el vivir, las decoraciones interiores y exteriores de edificios privados y públicos y con las realizaciones sonoras que embellecían las funciones religiosas.

En los primeros decenios se prohibió a las mujeres blancas inmigrar en ese territorio extremadamente peligroso. El portugués, dotado de una virtual ausencia de conceptos raciales discriminatorios, habituado a la convivencia con mujeres africanas, hindúes y orientales en sus respectivas posiciones de ultramar, hizo vida marital con las negras que venían a trabajar en los enormes campamentos de mineración, de los cuales algunos llegaron a tener varios millares de esclavos. De la misma forma, negras y mulatas integradas a la servidumbre o a los servicios diversos en las Villas, fueron los vehículos para desahogar la pasión de aquellos hombres que estaban estableciendo las bases económicas para la formación de una nueva y poderosa Capitanía. Como es de imaginar, a los pocos años de invadida, Minas Gerais no podía componerse apenas de una población de mineros. La actuación de éstos reclamaba la presencia de gentes de oficio, desde pedreros, herreros, carpinteros y sastres, hasta las profesiones de artistas y otras afines: arquitectos, constructores, pintores y escultores. El comercio minorista y mayorista creció en igual forma, haciéndose además necesario alimentar a una población en constante desenvolvimiento, cultivando la tierra para no depender exclusivamente de las importaciones, cuyo costo resultaba abusivo. Había sucedido que por falta de previsión muchos mineros muriesen de hambre al lado de montones de oro recogidos.

En poco tiempo, la sociedad de Minas Gerais, heterogénea en su aspecto somático, pero unida por los mismos principios económicos a un engranaje común, alcanzó una cifra sorprendente, en relación con las poblaciones de las demás Capitanías. La procreación con negras modificó en escasos decenios el desequilibrio entre millares de negros y una minoría de blancos y antes de haberse llegado a 1740, un nuevo tipo humano impuso en aquel

medio su presencia, sus necesidades y sus aspiraciones. Lo llamaríamos hoy "la tercera fuerza". Era el mulato que había alcanzado un número igual al de los blancos, sobrepasándolos en no pocas villas. Este ser híbrido procuraba por todos los medios a su alcance elevar su nivel de vida en un medio donde tal aspiración era posible. De mentalidad ágil y de ambición muchas veces irrefrenable y desmedida, supo vencer en poco tiempo el abismo que lo separaba, en lo material y lo social, de los blancos dedicados a oficios, artes, comercio y agropecuaria. Jamás miró hacia atrás donde se hallaba su oscuro origen. Muy dotado, muy flexible, adquirió las modalidades de una sociedad en formación y sintiéndose portugués, también se apropió de las virtudes de una nación. No debemos olvidar que el Brasil era, jurídicamente hablando, tierra portuguesa. Negros y mulatos, libres o esclavos, eran regidos por leyes portuguesas, hablaban y se conducían semejantes a los portugueses o a los brasileños natos, que a su vez no dejaban de poseer las mismas modalidades. Hasta qué punto evolucionó el mulato, haciéndose respetar a través de su acción privada y pública, lo muestra la petición de elementos destacados de ese grupo humano, dirigida al Rey, en la que solicitaba el derecho de usar espada o espadín a la cintura. Por temor a los levantamientos de negros y mulatos, se había decretado una ley prohibiendo a éstos terminantemente el uso de armas. Gomes Freire de Andrada, uno de los más grandes Gobernadores de la Capitanía, recomendó al soberano acceder a esta petición por considerarla justa.

Sirva como ejemplo del proceso de adaptación y superación del mulato, el extraño y casi mitológico caso del *Aleijadinho*, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), quien llegó a convivir, por diversos motivos, más que otros con el numeroso grupo de compositores y músicos mulatos. Hijo de la unión de su padre, Manoel Francisco Lisboa —autor de numerosas obras arquitectónicas—, con una negra, reconocido por su progenitor y declarado libre en el momento del bautismo, aprendió el arte de la arquitectura y de la escultura trabajando al lado de su padre, y de su tío Antonio Francisco Pombal, también arquitecto. Los artistas y arquitectos venidos a Minas Gerais, tanto del Brasil como de Portugal, carecían de ayudantes y recurrían a auxiliares de baja extracción social. Estos, muy pronto supieron adquirir todos los conocimientos de la profesión abrazada, alcanzando a sus maestros y superándolos en no pocos casos. El propio Aleijadinho tuvo a su servicio varios esclavos negros que le secundaban competentemente en su tarea de escultor. Tampoco hay que olvidar que muchos portugueses arruinados o autores de delitos criminales, mayores o menores, llegaron a Minas Gerais para rehacer su fortuna. Comenzando desde el nivel más bajo posible, se hallaban en constante fricción con los hombres de color, transmitiéndoles sus modalidades refinadas. Puede decirse que en Minas Gerais se produjo, por primera vez, la integración del hombre africano a la cultura occidental *en grado superlativo*, con las consecuencias imprevistas que hemos de relatar. Y este proceso se articuló con increíble rapidez.

El Clero de Minas Gerais

Uno de los partícipes más recios y de mayor responsabilidad en la formación de Minas Gerais ha sido la iglesia. Fue prohibido en esta región el establecimiento de conventos y monasterios, primero para evitar que los Regulares, en contacto con una población llena de abusos y vicios, perdiesen su vocación y cayesen en grave falta con su voto y obligaciones, y segundo porque sus Casas podían prestarse para un considerable aumento en el contrabando del oro y de los diamantes, que ya había tomado una intensidad muy grande. Este hecho ha favorecido, a mi juicio, el enorme desarrollo de la música religiosa homófona en Minas Gerais.

Un aspecto enteramente desconocido para el lector hispano-americano, y en muchos casos también para el brasileño, fue la estructura de la organización eclesiástica en Minas Gerais. Los sucesivos poderes, en el terreno de la religión, concedidos por bulas especiales a los Reyes de Portugal, permitieron al soberano efectuar nombramientos directos —sin interferencia alguna del Vaticano—, en la vasta escala jerárquica del clero, desde el arzobispo hasta los maestros de capilla. Sin embargo, la contribución del erario real para el levantamiento y la ornamentación de las iglesias sólo correspondía respecto a catedrales y se concretaba más al altar mayor y a los objetos de culto y no al edificio en sí. Esta real magnanimidad podía algunas veces extenderse a la ornamentación de las iglesias matrices si existían solicitudes, elevadas en este sentido a su consideración. Fuera de la magnífica institución que han sido las diversas residencias de la *Santa Casa da Misericórdia*, la erección de iglesias y capillas fue siempre financiada por los vecinos del lugar.

Minas Gerais dependía eclesiásticamente de Río de Janeiro, desde su descubrimiento hasta 1748, cuando el primer obispo, D. Manoel da Cruz, viniendo del Maranhão, se hizo cargo de su vasta diócesis en el antiguo Ribeirão do Carmo, villa ésta transformada en Ciudad de Mariana desde el instante en que recibió la sede del obispado, o sea, el *Aureo Trono Episcopal collocado nas Minas do Ouro*, según decía una descripción alusiva a la triunfal entrada de este pastor a la primera ciudad de Minas Gerais. El pueblo devoto se hallaba agrupado en las llamadas Hermandades o Cofradías, organizaciones civiles de carácter religioso que se establecieron desde los comienzos de la formación de la Capitanía, siendo constituidas unas exclusivamente por gente blanca, de acuerdo con sus estatutos exigiendo "sangre limpia", y las restantes por gente de color, representadas grosso modo, y sin entrar en las diferenciaciones de la piel, por negros y mulatos, libres o cautivos. Estas organizaciones que aspiraban llevar una vida religiosa, en contraste con el medio ambiente, lleno de excesos y vicios, agrupaban en el caso de las Hermandades blancas a la gente acomodada, comerciantes, mineros, hacendados y oficiales de la Administración, y en el de las Hermandades de color a la gente de los diversos oficios, trabajadores manuales, em-

pleados de comercio, libres y esclavos. En estas Hermandades de color encontramos inúmeros artistas: pintores y escultores y en grado superlativo a los músicos. Por supuesto que las Cofradías de la población de piel oscura superaban numéricamente a los blancos congregados en las suyas de preservación racial.

Estas organizaciones eran regidas por el dispositivo de los *mixti fori* (foro civil y foro eclesiástico). A la Mesa de Conciencia y Ordenes correspondía intervenir en lo espiritual y al Proveedor de Bienes de Haciendas de Difuntos y Ausentes, Capillas y Residuos, en la parte temporal. Los encargados de la revisión de los libros de una Hermandad eran, por un lado, el Examinador Sinodal y Visitador General de la Comarca, y por otro el Auditor General (Ouvidor Geral), o el Corregidor de esa Comarca. Sin embargo, la creación de estas organizaciones religiosas civiles y su administración, tanto en lo espiritual como en lo material, eran de la competencia exclusiva de sus fundadores y sus respectivos directorios.

Las Hermandades y Cofradías fueron responsables por la adquisición del terreno donde habían proyectado levantar su iglesia, por la erección de la nave y de sus torres, la fundición de las campanas y la total ornamentación de los interiores, por el embellecimiento por medio de imágenes y cuadros y por funciones religiosas no sólo decentes sino esplendorosas. Para éstas se invitaba al clero de la Iglesia Matriz, remunerándosele sus servicios. En una palabra, la administración de estas organizaciones religiosas laicas, regidas por un directorio llamado *Mesa*, elegido cada año por medio de elecciones de los cofrades, no sólo se hacía responsable por el levantamiento y la conservación del edificio, sino por las funciones espirituales y artísticas. Si bien se sabe que entre las inúmeras iglesias y capillas de Minas Gerais, construidas en constante superación por esas hermandades —no exentas de rivalidades naturales entre sí—, se destacan los grandes templos de las Ordenes Terceras de San Francisco y del Carmen; muchas otras, correspondientes a las Cofradías de gente de color, incluyendo las iglesias de negros esclavos y libres —como las que respondían a la devoción de la Virgen del Rosario—, alcanzaron expresiones de gran belleza en medio del fantástico florecimiento del *Barroco Mineiro*. Aunque la tradición de las hermandades viniera de Portugal, reiterándose primero en el Nordeste del Brasil, nunca se llegó a una proliferación tan enorme como en esta nueva región del oro y de los diamantes, donde todo esfuerzo se cubría por medio de colectas entre los hermanos congregados bajo la protección de la Virgen, de un Santo o una Santa. Cabe destacar también que en parte alguna el culto a María llegó a una variedad tan grande como en Minas Gerais, donde la invocación de la Santísima Virgen se manifestó bajo sus inúmeras denominaciones: Nossa Senhora do Carmo, do Rosario (de blancos) y do Rosario (de negros), respectivamente; da Conceição, das Mercês, da Bôa Viagem, do Amparo, do Pilar, da Expectação do Parto, da Bôa Môrte, das Dôres, da Piedade, da Mãe dos Homens, do Bom Sucesso y otras, para no citar la invocación de Santos y Santas para blancos y gente de color.

Lo que cabe destacar aquí es un extraño sentido, para no decir, instinto estético adquirido por aquellas multitudes consideradas generalmente incultas. No sólo llamaban a arquitectos, constructores, escultores y pintores de renombre para una esmerada elaboración de la Casa de Dios previamente proyectada y aprobada por unanimidad "em Mesa", sino que intervenían directamente en la selección definitiva de fachadas, altar mayor, altares laterales, consistorio, baptisterio, coro y púlpitos. Desde ya debemos explicar que en el constante progreso de una exuberante actividad musical, estas mismas Hermandades exigían la presencia de los mejores músicos intérpretes y de los más cotizados compositores.

El despliegue de la religión católica en Minas Gerais fue avasallador. Su presencia regía la vida de los hombres y de sus familias. Más allá del significado que podía tener para el habitante de esa región la autoridad civil, esto es, la administración pública con todo su aparato, la Iglesia era el lugar de más importancia en una existencia rodeada de permanentes peligros: enfermedades desconocidas y epidemias incombustibles, accidentes y altibajos de la economía doméstica. En el Consistorio de las Iglesias mayores se elegía, en los primeros tiempos de la Capitanía, el Senado de la Cámara. En ese período, la asistencia a Misa dominical fue además obligatoria para todo habitante que no estuviese físicamente impedido. Si agregamos las fiestas mayores, *Corpus Christi*, Semana Santa, las procesiones solemnes recorriendo las adornadas calles de la Villa, acompañadas por la mejor música a pie y en carros alegóricos, actuando en los mejores tiempos cuatro o cinco coros con orquesta por cada una de las mayores Hermandades; los Novenarios y Septenarios dedicados a los respectivos Santos o Santas, las Misas solemnes y los Te Deum de ostentoso ceremonial con música de gran aparato, comprenderemos mejor hasta qué punto se hallaba incorporado el hombre a la Casa de Dios. Allí era bautizado, allí buscaba consuelo en sus aflicciones y en ella encontraba su última morada. Nuestras generaciones no tienen tampoco la menor representación sobre el significado que tenía el lenguaje de las campanas, con sus toques diversificados, en el vivir diario de las poblaciones coloniales. Concluamos diciendo que todo acontecimiento, fuese religioso o político, personal o colectivo, recibía preferente atención en la Iglesia mayor de la Villa, esa resonancia y exaltación que la religión, identificada con el Estado, imponía en días de júbilo y también en días de luto.

Queda así explicado que los músicos profesionales de Minas Gerais encontraban en tales ocasiones —sumamente frecuentes—, muchas posibilidades de actuación. Si Minas Gerais tenía fama por ser tierra de lujo y de elevado costo de vida, también gozaba de reputación como región que remuneraba mejor que en cualquier otra parte del Brasil todo servicio allí prestado, fuesen menesteres dictados por el trabajo manual o contribuciones para la elevación de las expresiones artísticas. A la demanda por la mejor música del país se sumaban mejores emolumentos; a la frecuencia de actuación, estímulos para superarse el profesional en la interpretación y la creación de su arte.

La Administración colonial

Entre la primera noticia recorriendo el mundo como reguero de pólvora y la elevación de los principales poblados al rango de Villas, mide un lapso de escasos 35 años (1680-1715), en el que sucesivos aluviones humanos invadieron el nuevo territorio. Fue extremadamente difícil a la administración colonial poner orden en el desborde de los apetitos primarios y de una confusión general. No es el caso de explicar aquí la organización civil de la Colonia y menos aún las medidas peculiares que tuvieron que ser puestas en acción en Minas Gerais, pero sí, conviene destacar, para ulteriores comprensiones, las funciones del Senado de la Cámara. Con el fin de no recargar la maquinaria del Estado con una pesada legión de funcionarios y también para agilizar una serie de actividades destinadas al beneficio público, el Senado llamaba a una especie de licitación simplificada que no era otra cosa que un remate público, la *arrematação*. Se remataba la construcción de un cuartel o de una fuente, de la cárcel o de una calle nueva, y de la misma manera su reparación cuando entraban esas edificaciones en deterioro; también se remataba el servicio de alimentación de los presos o la recaudación de impuestos fiscales en entrepuestos aduaneros en los largos trayectos por los que venían las mercaderías, procedentes primero de la Bahía de Todos os Santos, y después de la Bahía de Guanabara, desde que las necesidades de transporte y seguridad hicieron indispensable trasladar la capital desde Bahía a Río de Janeiro (1763), trazándose con este fin un *camino nuevo* desde Villa Rica hasta la nueva sede del Gobierno virreinal.

Correspondía también al Senado de la Cámara organizar las llamadas fiestas oficiales del año y responder por las respectivas erogaciones. Eran estas fiestas las de Santa Isabel, San Borja, Corpus Christi y de Nuestra Señora de la Concepción, agregándose la del Santo Protector o de la Santa Protectora de cada Villa, la llamada *Festa das Ladainhas do Sábado*, las Letanías sabatinas realizadas en la madrugada, provenientes de una antigua tradición ibérica conocida por el "Rosario de las Auroras", el Te Deum de fin de año, etc. También existían fiestas extraordinarias, organizadas de acuerdo con las noticias que llegaban del Reino. Estas fiestas podían referirse al nacimiento de un príncipe o princesa o a su posterior casamiento, a una enfermedad o a la muerte de un soberano y a la ascensión al trono de su sucesor. Cuanto evento se produjera en la Casa Real era comunicado al Virrey y por éste a los Gobernadores de Capitanías para ser ejecutado por los respectivos Senados de las Cámaras. A todo esto se agregaba también la recepción de un nuevo Gobernador con solemne Te Deum. El Senado pagaba en cada ocasión los servicios previamente contratados: el adorno de la Iglesia Mayor, la Matriz, el pago de los sacerdotes, la propina para los funcionarios del Senado y miembros destacados de la Administración y Justicia, y por supuesto, los servicios de música. Para terminar conviene hacer un breve cotejo. De la misma manera como distinguimos el *Ordinarium* del

Proprium, habría que separar las fiestas dispuestas por el Senado entre las de fechas fijas y las de fechas eventuales (móviles).

Si en los primeros tiempos, los servicios de música oficiales fueron otorgados por un convenio llamado de *obrigação* (trato directo entre el Senado de la Cámara y el director de conjunto responsable), más tarde, por motivos que son desconocidos hasta ahora, se impuso el régimen de remates públicos de esos servicios por el lapso de un año, siendo otorgados al mejor postor, es decir, al que ofreciese un costo menor por tales obligaciones correspondientes a las fiestas de fecha fija. Existía además un requisito previo y otro posterior. El director de conjunto tenía que presentar al Senado de la Cámara, antes de la fecha del remate, una lista de los componentes, —cantantes e instrumentistas, incluyéndose a sí mismo por participar el director, según costumbre de la época, con su voz o con determinado instrumento. Esta lista o *Ról dos Músicos* fue hallado por mí sólo en Minas Gerais, al menos hasta ahora, de suerte que no se sabe si se trata en este caso de una modalidad local o de la continuación de una costumbre implantada en el Nordeste. La segunda obligación consistía en una garantía que tenía que presentar el director de conjunto que ganara el remate, llevando al Senado a un colega, quien se comprometía por escrito, ante Escribano público, a responder al compromiso contraído en caso de impedimento del titular del convenio, aceptado por ambas partes, el Senado por un lado y el director de conjunto por otro. Este sistema democrático, de dar acceso a tales funciones a los que estaban profesionalmente capacitados para hacer frente a las exigencias por un esmerado servicio musical, se prolongó en Minas Gerais más allá del siglo XVIII. La tradicional demora en cobrar los emolumentos estipulados en octavas de oro y a ser repartidos entre “os meus companheiros”, como rezaba no pocas veces la petición por pago del director, —que era generalmente también compositor—, se arrastraba algunas veces más allá de un año. Esta espera se hallaba posiblemente contrabalanceada por el hecho de que un servicio anual de música oficial representaba una especie de distinción, a la cual debe sumarse el hecho de que los músicos de Minas Gerais tuvieron, en los tiempos de apogeo del ciclo de mineración, abundante trabajo que les permitía esperar hasta que la pesada organización administrativa resolviera pagarles.

La Opera de Villa Rica, puesta en funciones desde comienzos de la formación de la Capitanía, se encontró siempre en manos particulares de empresarios, arrendatarios de la *Casa da Opera*, desconociéndose la organización previa en los primeros decenios, cuando teatro y ópera eran representados en espacios libres, sobre tarimas o palcos improvisados, o erectos especialmente para ese fin.

En las fiestas oficiales mayores de júbilo público eran incluidas en la sucesión de diversiones, aparte de toros, cabalgatas, danzas, iluminación de casas públicas y particulares, representaciones de comedias, dramas y óperas. En este caso se procedía a una contratación por *obligación*, al igual que en

las fiestas extraordinarias más arriba citadas. Si agregamos a estos festejos Misa Solemne y Te Deum, con intervención de Chantre, Sub-Chantre y Diáconos, comprenderemos que el calendario oficial de estas manifestaciones públicas organizadas por el Senado de la Cámara, ofrecía infinidad de posibilidades de actuación a los músicos radicados en cada una de las Villas, pero con más razón en la Villa-Sede del Gobierno de la Capitanía, que era Villa Rica.

Fue tradición en Minas Gerais confiar la representación de comedias y dramas a mulatos. Esta misma costumbre se observa más tarde en Río de Janeiro y otras regiones del Brasil. Al destacar el calificativo de tiempo, "más tarde", quiero apenas asentar que no se han encontrado informaciones sobre anteriores actuaciones de gente de color. Quizá esta peculiaridad venga de tiempos más antiguos, como hemos de explicarlo en el caso de la música. El hecho de que mulatos representasen públicamente Moreto, Calderón de la Barca, Gil Vicente, Antonio José da Silva (O Judeu) y Metastasio, proporcionó una maravillosa oportunidad a los actores de color para dominar un lenguaje elevado, posesionarse de él y adquirir al mismo tiempo las modalidades que exigía cada uno de los papeles de una pieza determinada. Las evocaciones de los héroes de la mitología e historia, la imagen de escenarios representando magia o realidad, lugares fantasmagóricos o geográficamente ciertos, dieron a esos hombres la oportunidad única de llegar a un gran refinamiento de hábitos y a un excelente conocimiento de la mejor literatura teatral de Occidente.

Un aspecto no menos importante fue la organización de las Corporaciones de Oficios, según antiguos estatutos aprobados con privilegio real. Estas Corporaciones, que poseían su Santo o Santa Protectores, por obligación, impartida por el Senado de la Cámara, tenían que participar en Procesiones y Fiestas públicas, debiendo en este segundo caso ofrecer su propia danza y música. La mayoría de estas Corporaciones exhibía coreografías representativas, en otras palabras, danzas dramáticas, basadas en un asunto, —leyenda o mito, integrados por elementos arcaicos y otros contemporáneos—, cuya realización demandaba igual tiempo que la representación de una comedia. Infortunadamente nada nos resta de la música ni de la coreografía, por haberse tratado en cada caso de tradiciones auditivas y visuales, considerándose en aquellos tiempos innecesario ponerlas en notación, ya que la transmisión de generación a generación era considerada suficiente. Mario de Andrade nos ha dejado un estudio magnífico sobre los remanentes de estas manifestaciones antiguas, reemplazando tal vez los autos sacramentales para seguir viviendo, aún hoy, en el Nordeste, como piezas teatrales profanas³.

³ ANDRADE, MÁRIO DE: *Os Congos*, en BLAM, Tomo I, Montevideo, 1935, pp. 57-70; *As danças dramáticas do Brasil*, en BLAM, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, pp. 49-97; LANGE, FRANCISCO CURT: *As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as Danças das Corporações de Ofícios em Minas Gerais*, en *Barroco*, Centro de Estudos Mineiros, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Vol. 1, Nº 1, 1967.

Volviendo a los llamados *Termos de Arrematações* (Contratos de Remate) del Senado de la Cámara de Villa Rica, con los directores de conjuntos de música, y las *Obrigações* (Obligaciones) que en fecha anterior a 1760 se establecieron probablemente por contrato verbal, seguido de un convenio escrito y firmado, más breve que el *Termo* y también menos específico, quiso la suerte que descubriera en el Archivo Público de Minas Gerais los Libros de Remates (*Livros de Arrematações*), en los cuales se hallan incluidos también los remates de los servicios anuales de Música, la relación de cantores e instrumentistas y su respectiva voz e instrumento y finalmente, el nombre del director de conjunto que firmaba como fianza del colega que había rematado tal servicio. Este hallazgo permitió que reuniera no sólo una serie de nombres de músicos que estuvieron activos en esta clase de servicio, sino que me facilitó la reconstrucción del instrumental empleado en cada ocasión y el conocimiento de otras características peculiares de aquel fabuloso tiempo de un apogeo musical desconocido.

Existía también una identificación muy grande entre el Senado y el ejercicio de la música oficial contratada por remate. Los nombres de los miembros que figuraban en el *rol* de músicos del conjunto victorioso eran desde luego examinados por el Senado para constatarse la responsabilidad profesional y moral de cada uno de ellos, siendo tarea fácil en una ciudad donde todo el mundo se conocía y donde la actividad musical llegaba mucho más que hoy a la sensibilidad ciudadana, no sólo por la frecuencia con que se realizaba sino por lo que significaba, para el hombre del barroco, el mensaje musical. Comparemos a un gran sector de nuestras poblaciones metropolitanas que no asisten a conciertos ni a servicios religiosos —a lo cual debe agregarse todavía la flagrante decadencia musical de estos últimos—, con aquellos extractos sociales para quienes la música de iglesia no sólo era símbolo de elevación, sino que la asistencia frecuente a las fiestas religiosas azuzaba su espíritu de asimilación y crítica.

Como se ha dicho anteriormente, la Casa da Opera era institución particular, pero merecía, desde luego, la atención de los miembros del Senado que serían asiduos concurrentes a las representaciones habladas y musicadas. En 1770 se inauguró con los auspicios del Senado, la nueva *Casa da Opera* en Villa Rica (la terminología *ópera* encerraba en aquellos tiempos tanto comedias como dramas y verdaderas óperas, siendo salpicados o abundantemente nutridos con música los dos primeros géneros). En un *Termo* del Senado de la Cámara que éste estableció con motivo del remate público del servicio de música para las fiestas oficiales del año 1773, se dejó expresa constancia de que el director del conjunto, José Theodoro Gonçalves de Mello aceptara “a condissão destrassem nellas alternativamente os musicos da Casa da Opera”, con lo cual no se pedía otra cosa, como resultado de una observación *in loco*, que la obligación de ser incluidos en la música de los festejos oficiales los instrumentistas que servían en una empresa particular, explicándose esta cláusula con toda seguridad por el hecho de haber

observado el Senado una cierta inferioridad técnica, creyendo conveniente que los músicos de la *Casa da Opera* se sometiesen por turno a un adiestramiento práctico con los colegas de superior dominio en cada una de las fiestas de fecha fija y en los ensayos que las precedían.

El desarrollo musical en Minas Gerais

En una región procurada ávidamente por aventureros, asesinos, ex presidiarios y al mismo tiempo por gente de alcurnia venida a menos y dispuesta a rehacer su fortuna en poco tiempo; por religiosos apócrifos, negros, mulatos y gitanos, todos ellos devorados por la misma fiebre del oro, se necesitó tiempo para poner orden en semejante hervidero de pasiones y desniveles sociales. Minas Gerais fue invadida sin contralor alguno, pero así como observamos que muy pronto se produjera la presencia de gente de oficio, artesanos y artistas, reclamados por la necesidad de construir viviendas y edificios públicos, por una razón que aparece inexplicable, muchos músicos parecen haber "pisado los talones" de los buscadores de oro. Los encontramos prácticamente en los comienzos de la formación de la Capitanía. ¿Estarían también ellos contagiados por la avidez de los invasores, precipitándose hacia las pendientes de las montañas y los lechos de los ríos donde yacía el oro apetecido? ¿Y volverían ellos, como mucha gente de oficios, después de grandes padecimientos y desengaños, al ejercicio del arte de la música? Esta sería una hipótesis que dejaría tal vez lugar para alguna que otra excepción, pero en general, el músico venido de otras regiones se radicaría, como "Professor da Arte da Música", cargado con su archivo de música y una gran experiencia práctica, en las primeras Villas, porque en ellas su presencia fue reclamada sin duda con insistencia. Comparando el siglo XVIII con el nuestro, podríamos decir que hoy le será más fácil al hombre prescindir de la música como elemento vital, mientras que en aquel período aún formaba parte de la existencia humana, elemento indispensable en su concepto de vida.

Los primeros vestigios de una actividad musical, que ya debe haber sido respetable, se encuentran asentados en los libros de Hermandades y del Senado de la Cámara de Villa Rica, correspondientes a los años de 1716 a 1720. No hemos podido saber hasta ahora de donde procedían esos músicos, si de São Paulo, (Capitanía responsable por el descubrimiento de las minas de oro), y de Río de Janeiro, o de regiones más distantes como Salvador y Recife. São Paulo era ciudad muy pequeña y Río de Janeiro sólo cobró rápido desenvolvimiento con el creciente emporio de Minas Gerais, que le quedaba a las espaldas. Recién al constituirse en Capital del Brasil, en 1763, por razones ya explicadas, tomó camino hacia una ciudad representativa en artes, gracias a su condición de nódulo en el tránsito de mercaderías y humanos hacia el oeste. Si hubo migración de músicos de estas dos Capitanías, su número debe haber sido pequeño. Una explicación más acertada

sería la de creer en su procedencia del *Nordeste*, donde ya existirían, fuera de duda, fuertes núcleos de cantores e instrumentistas imbuídos en las tradiciones portuguesas. En la primera mitad del siglo XVIII, la vida musical en Villa Rica, por ejemplo, tuvo una especie de patriarca, o al menos un Jefe indiscutido en la figura de un director de conjuntos, Licenciado Antônio de Souza Lôbo, quien tomó hábito al promediar el siglo, ingresando en la Orden secular de San Pedro. Para ser Licenciado, debería haber obtenido su título en Coimbra, pero hasta el momento no ha sido posible establecer si fue portugués o brasileño y cuál sería el lugar de procedencia en este último caso, si Salvador (Bahía) o Recife (Pernambuco). Con varios de sus hermanos y con otros músicos formó conjuntos que actuaron no sólo en la capital sino en las poblaciones situadas en las cercanías. En algunos asientos en los libros de gastos de las Hermandades y Cofradías era tratado con cierta familiaridad. Llamaban a él y a sus hermanos —los otros músicos podían ser también parientes—, “Os Lôbos”. Sin embargo, el lector no debe creer que este Licenciado Antônio de Souza Lôbo haya sido el único director de música en aquel tiempo. Como otros, habría organizado una especie de Conservatorio de Música en su propia casa, educando jóvenes advenedizos a las Minas Gerais y más tarde, a los nacidos en la ciudad. Donde se conservan aún libros de la administración pública y de las organizaciones privadas (religiosas), estarán siempre presentes los nombres de músicos, por distante y aislada que se hallara una población.

Conviene explicar de paso que no llamamos a los directores de conjuntos musicales *maestros de capilla*, porque su actividad profesional no se hallaba incorporada a la organización eclesiástica. Fueron siempre músicos libres que respondían con sus servicios a un llamado o contrato, llevando sus papeles de música para cada una de sus actuaciones y trayéndolos de vuelta a su archivo personal o en el caso de existir corporaciones, al archivo de esa cooperativa de músicos, donde formaba parte de un patrimonio común que consistía quizás también en instrumentos. Esta tradición ha sobrevivido hasta el día de hoy en las organizaciones de las Bandas en el interior del Brasil y particularmente en Minas Gerais, donde la sede de la organización suele ser también propiedad colectiva. Tanto en el período colonial como en el imperial y republicano, los maestros de capilla se encuentran solamente en las Catedrales, incorporados con los “*quatro meninos do Coro*” y el organista a la diócesis, cuyo presupuesto era regulado desde Lisboa. En Minas Gerais, por tanto, sólo a partir de 1748, fundación del Obispado de Mariana y de su Catedral, existió la función del maestro de capilla, un individuo apenas en medio de una legión de músicos independientes.

Del primer período de Minas Gerais (1710-1750), no se conserva música manuscrita o impresa que nos muestre el repertorio ejecutado. Ignoramos si se recurría en aquellos años a obras portuguesas o a europeas en general o si ya se suministraba, de acuerdo con el carácter funcional de los servicios musicales religiosos, composiciones escritas *in situ*, para cada una de las

festividades del calendario litúrgico. Queda absolutamente fuera de duda que los músicos de Minas Gerais, al igual que sus colegas en los siglos precedentes, se hallaban bien "al día" de lo que se componía y ejecutaba no sólo en Portugal sino en toda Europa. La información, para ser eficaz, exigía un paso previo: la importación de obras solicitadas a almacenes de música en la capital portuguesa. He llamado varias veces la atención sobre el concepto erróneo, muy difundido, de que el período colonial se caracterizaba por un gran aislamiento, debido a los inconvenientes geográficos que separaban entre sí a las Colonias de las Metrópolis, es decir, las ciudades hispano-americanas y brasileñas de Madrid y Lisboa, así como de otras ciudades, villas o regiones en las respectivas madres patrias. Descontando las comunicaciones lentas, propias de una época que no conocía la motorización, una constante curiosidad se nutría de noticias y conocimientos europeos. Minas Gerais poseía sin duda respetables archivos de música formados por los correspondientes *directores* de conjuntos, llamados *regentes*, definición que aún hoy subsiste. Estos archivos eran necesarios para poder responder a imprevistos que fueron, por ejemplo, las fiestas oficiales eventuales, decretadas de acuerdo con las noticias llegadas de la Corte, en contraposición a las fiestas fijas. Para éstas había tiempo suficiente de escribir música nueva o seleccionar la más apropiada de la ya compuesta, pero para las festividades eventuales, el decreto, ordenándolas, exigía una casi inmediata puesta en práctica. Era de conveniencia, pues, poseer archivos completos, mantenidos al día, quedando además a criterio del regente la decisión de escribir una música nueva, expresamente destinada a una festividad tan sorpresivamente ordenada. Consta también en las pocas documentaciones conservadas, que los *papeles de solfa* para copias de música se vendían en todos los almacenes, así como diversos instrumentos de música. *Violeiros* (fabricantes de la guitarra portuguesa), se establecieron ya en el segundo decenio en Villa Rica y no cabe duda que otros se dedicaron a construir claves. De la importación de órganos se pasó, más tarde, a construirlos en su respectivo lugar, ante todo por la necesidad de emplear madera de ley, sustituyendo así la madera dulce europea, víctima al poco tiempo de instalada, de los innúmeros roedores. El fagot era vendido con una facilidad similar a un sombrero y los ternos de chirimías, así como otros instrumentos a viento, deben haber existido en todos los comercios bien surtidos. El oboe fue instrumento muy querido y los clarinetes han sido introducidos con increíble rapidez, si tenemos en cuenta la evolución de este instrumento en Europa.

No hay que olvidar que la actividad musical abarcaba a toda la sociedad, desde los campamentos de esclavos dedicados al proceso de extracción del oro y de los diamantes, con su rico patrimonio de *vissungos* (cantares de mineros), hasta las danzas colectivas de algunas reservaciones de indios; desde los suburbios de las villas, donde la prostitución y la mezcla de pasiones fomentaba canciones y danzas lascivas, como el *lundum* y el *fado* —para nombrar apenas dos de ellas—, hasta las danzas de las Corporaciones de

Oficios y de las reuniones sociales en que se interpretaba música de cámara; desde las Novenas, los Septenarios, la música de Semana Santa, las Misas Solemnes y Misas breves, los Te Deum y los Requiem, las Letanías, Ofertorios, Antífonas e Himnos de los templos hasta la música militar, basada probablemente en los toques alemanes por haber sido el organizador del ejército del Brasil un prusiano, el Teniente General Johann Heinrich Böhm, Comandante de todas las fuerzas armadas de la Nación. Pocas veces en la historia de la humanidad llegaron a afluir en forma tan portentosa y diversificada diferentes géneros de la música folklórica y popular; la indígena, la africana y la portuguesa. Raras veces se encuentra, como en la sociedad desigual de esa floreciente Capitanía, una devoción tan extraordinaria dedicando las noches apacibles no sólo a cantar serenatas, sino a interpretar música de cámara de los mejores autores europeos. Existen informaciones preciosas sobre la pasión por la música que embargó a aquella conjunción accidental de razas y existencias humanas dispares. Por un negro trompetero, que no era sino el reloj del campamento de mineros, llamando con su variedad de toques para los respectivos menesteres, desde el amanecer hasta la puesta del sol, desde el encuentro de un gran diamante hasta la fuga de un esclavo, se pagaban 500 octavas de oro. Estos trompeteros y su descendencia ascendieron más tarde hacia estratos superiores y los debemos imaginar en regimientos de línea (la tropa paga o regular) y en los Tercios auxiliares, constituidos por gente de color; en la *Casa da Opera*, en los conjuntos tocando para casamientos o entierros, en procesiones o en fiestas religiosas diversas y con toda seguridad en las *Alvoradas*, los toques de diana anunciando el amanecer de una gran festividad religiosa o de un fausto de la familia real.

El negro fue el elemento más dotado para integrar los conjuntos de *choromelleiros*, vieja institución portuguesa reeditada en el Brasil y particularmente en Minas Gerais, hasta tal punto que el *Capitão Môr* de Villa Rica, Henrique Lopes, compró con motivo de la llegada del Gobernador, Dom Pedro de Almeida, y con el fin de agasajarlo debidamente, tres negros *choromelleiros* que le costaron cuatro mil cruzados, agregándolos a su conjunto ya existente, del cual se sabía que se hallaba ricamente vestido. Esto aconteció en 1717 y por ello será fácil al lector imaginarse la progresiva evolución de las actividades musicales en esa Capitanía.

Aquí no se trató de un *goldrush* similar a los de California, Alaska o Australia donde, una vez exhaustos los terrenos auríferos, no quedaron sino campos yermos acribillados de pozos y socavones. En menos de cincuenta años, el poderoso genio de colonización y civilización de Portugal había creado una obra imperecedera a través de todos los tiempos.

De orillas del Tejo llegaron regularmente las innúmeras ediciones de libros de canto llano y canto de órgano, los tratados de clave, violín y contrapunto; la música acumulada en los almacenes de Lisboa ante la continua demanda proveniente de Minas Gerais, remitida a la distante Capitanía,

era "devorada" con el máximo de interés, estudiada, analizada y puesta en práctica. Para esos suministros viniendo de la Metrópolis lejana, no se podían hacer pedidos con una discriminación muy minuciosa de los autores. En aquellos tiempos no existía, desde luego, música *antigua*. Los conocimientos adquiridos por los compositores, tanto europeos como americanos, apenas llegaban hasta el "ayer", pero en general sólo enraizaban en lo actual, lo presente, lo contemporáneo. Al decir que tengo la impresión de haber afluído a Minas Gerais la música de todo el Barroco europeo, desde el primer período a través del medio y del tardío, viniendo de Italia, Austria, Alemania, España, Francia e Inglaterra, apenas quiero señalar un hecho posible, afirmándolo en vez de ponerlo en duda. Y adicionalmente se recibió toda la producción del pre-clasicismo del Occidente europeo. Estudiando el estilo de la música religiosa de Minas Gerais, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, único que me fue dado salvar en proporción homeopática, se comprueba que el músico de esa región no sólo se encontraba totalmente a la par con lo que se creaba en Europa, escribiendo ya en el mencionado estilo pre-clásico, con un notable sentido de contemporaneidad (y a pesar del barroco circundante), sino que un análisis detallado de sus obras muestra que hubo un prolongado proceso de asimilación a través de la literatura musical recibida, hasta tal punto que no quedaron en el repertorio de esa época reminiscencias perceptibles que nos señalen, como en los casos de influencia directa, la proveniencia de ésta o aquella obra, de éste o de aquel autor europeo de renombre.

Por encima de esa normalidad que significaba la constante importación de música proveniente del mundo occidental, el haber vencido los músicos de Minas Gerais el peligro de la imitación, se explica no sólo por su indiscutible talento sino por la *práctica musical* (un aspecto típico de ese siglo y de los precedentes), que se hallaba por encima de los tratados, como consecuencia inmediata del análisis y de la interpretación de forma, tectónica, armonización y contrapunto, practicados en el trabajo diario, sea copiando música, sea ejecutándola. Sin excluir grandes conocimientos teóricos, sólo de la práctica musical de todos los días pueden haber nacido los múltiples aspectos, sorprendentes y edificantes, de las composiciones de los mulatos de Minas Gerais.

Al hacer referencia al color de músicos y compositores, debo desde ya responder a una pregunta que flota en el aire, emitida incontinentemente del lector. ¿Cómo se sabe que los músicos fueron hombres de color? En las Cofradías y Hermandades de sangre limpia, correspondientes a blancos, no he encontrado músicos, salvo rarísimas excepciones. En cambio, los músicos mulatos —mulatos claros o mulatos oscuros—, integraban las hermandades de gente de color, en las cuales no entraban blancos. Además, en diversas documentaciones se encuentra asentada la pigmentación de la piel del músico, sea en las relaciones de habitantes de una villa, decretada de tiempo en tiempo por orden del Gobernador, sea en documentos sueltos. De mi

parte existe la convicción de que el mulatismo en música ya se había producido en grado menor en Recife, donde he hallado constancias suficientes como para demostrar que la estructuración especial de la sociedad “nordestina” dio lugar para que el hombre híbrido encauzara su natural vocación por la música en una actividad profesional, acaparándola progresivamente, tras serios estudios, hasta que resultara natural que el ejercicio de la música estuviera notoriamente en manos de los mulatos, de la misma manera con que éstos se dedicaron a la representación teatral. Ni debemos pensar que la presencia de conjuntos musicales de mulatos y negros en las Iglesias de las Cofradías de blancos y en las procesiones callejeras de éstas hubiese significado para la población de Minas Gerais un “hecho consumado”, lamentable, irremediable, visto con indignación o resignación. La discriminación, en los primeros tiempos del poblamiento, dio lugar más tarde a una gran tolerancia. El amor por la música y el respeto al “Professor da Arte da Música” pasó por encima de las barreras establecidas por los prejuicios raciales. Estos obstáculos eran al fin de cuentas de naturaleza diferente. Existía en todo caso la resistencia de un grupo perteneciente a determinado estrato social —la llamada élite de funcionarios portugueses— pero como en Minas Gerais, el mulato había alcanzado un nuevo nivel, igualándose a los blancos en el desempeño correcto de un número grande de actividades, o superándolos en no pocos casos, en el de la música venció desde el comienzo de sus actividades al ínfimo porcentaje de músicos blancos venidos a la nueva Capitanía.

Cuando escribió el culto y proveyecto magistrado José João Teixeira Coelho su *Instrução para o Governo da Capitanía das Minas Gerais*, —esto sucedió en 1780— le debe haber llamado poderosamente la atención la abundancia de músicos mulatos. Traducimos la referencia al español:

“... que aquellos mulatos que no se vuelven absolutamente ociosos, se emplean en el oficio de músicos, los cuales son tantos en la Capitanía de Minas que ciertamente ultrapasan en número a los que hay en todo el Reino [de Portugal]”.

Se necesita de cierta imaginación para comprender que una Capitanía con escasos cien años de existencia tuviera mayor número de músicos que la Madre Patria, donde el cultivo del arte de la música fue siempre extraordinariamente intenso. En 1780, la italianización de Lisboa, iniciada por João v y continuada por José I y María I, había alcanzado su apogeo con la presencia de inúmeros cantores e instrumentistas itálicos, incluyendo compositores de renombre, a los cuales deben ser sumados los portugueses, que representaban legión bien nutrida.

Otro aspecto que necesita de una aclaración concreta es la suposición de que la responsabilidad por la formación musical en Minas Gerais correspondía al clero. He aquí un grave error. Fuera de duda, la influencia de los maestros de capilla debe haber sido muy grande en la región del *Nordeste* del país, tanto más porque la tradición musical portuguesa, en música ecle-

siástica, quiere decir, polifónica a capela, se halló exclusivamente en manos de religiosos, con excepción del Rey D. João IV y de su compañero de estudios en Villa Viçosa, João Soares Rebelo, quien ocupó luego importantes cargos en Lisboa. Me refiero en este caso a compositores. A medida que iba ampliándose el horizonte de las posibilidades en el Brasil, migraron hacia esta región inúmeros músicos independientes, en nada vinculados o sujetos al clero, no siendo en el servicio de música que ellos brindaban, respondiendo a llamados ocasionales o a contratos anuales, celebrados además con las hermandades y cofradías, que a su vez fueron instituciones autónomas en cuanto a las decisiones que debían tomarse para las funciones religiosas. En Minas Gerais, el clero ha tenido poca o ninguna participación en la evolución del arte de la música. Ya antes de la segunda mitad del siglo XVIII, éste se perfiló nítidamente como profesionalismo, independiente en absoluto de toda conexión con el clero. En realidad, esta afirmación un poco cautelosa podría ser modificada, diciéndose que los primeros grupos de músicos que se presentaron en los albores de la formación de la Capitanía ya fueron profesionales, procedentes de otras regiones del Brasil, pero no de Portugal.

Volviendo a la *evolución* de la música en la Capitanía de Minas Gerais, cabe decir que no se trata de una eclosión local que ascendió a cumbres insospechadas por medio de una gran curva ascendente, firme hasta más allá de los graves síntomas que anunciaban la rápida decadencia en la extracción del oro y de los diamantes, después de una voraz explotación de unos escasos cien años, basada en métodos industriales primitivos. Hubo en los comienzos de la formación un grupo de músicos, inmigrados de centros más adelantados en este arte, responsable de la formación de una verdadera legión de profesionales extraídos de la gleba local. En la nómina incompleta de directores de conjuntos y compositores puede existir uno que otro proveniente de otras Capitanías, pero la mayoría de ellos fue producto de la región.

No estaría demás traer a colación lugares comunes de la Historia de la Música, para hacer resaltar mejor los acontecimientos musicales extraordinarios en una Capitanía formada en fecha tan reciente, en medio de los mayores obstáculos naturales imaginables, aislada de la costa atlántica por innumerables barreras de montañas, que hacían virtualmente intransitables los caminos en el período de lluvias.

Minas Gerais ya tuvo vida musical creciente cuando nacieron Gluck (1714) y Haydn (1732) y fallecieron Alessandro Scarlatti (1725) y Pergolesi (1736) y desde luego, antes del arribo a Lisboa de Doménico Scarlatti (1720). El movimiento musical de Minas Gerais había alcanzado mayor intensidad cuando se produjo el estreno del "Mesías" (1742), la muerte de Vivaldi (1743), el nacimiento de Boccherini (1743), de Cimarosa (1749) y de Mozart (1756), y el viaje de Juan Sebastián Bach a Potsdam (1747).

Cuando escribió Mozart su primera Misa en 1768, la música religiosa de Minas Gerais había alcanzado un apogeo increíble para quienes no están

familiarizados con el proceso descrito en las páginas que anteceden. Entre las dos Matrices de Villa Rica, la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar del Barrio de Ouro Preto y la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del Barrio de Antonio Dias hubo siempre conflictos por rivalidades naturales, porque cada una de ellas pretendía que las fiestas oficiales del Senado de la Cámara les fuesen adjudicadas. A fines de 1742 se dirigió el Senado de la Cámara al Rey, quejándose de las continuas desatenciones recibidas en las fiestas oficiales por el clero de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar. Durante una Misa, cantada en agradecimiento por las mejoras de la salud de D. João v,

“estando todos asistiendo a la Misa solemne que mandamos cantar, nos faltaron con las cortesías y ceremonias que se acostumbran ofrecer en tales actos y que siempre se han observado con el Senado, privándonos de los duetos que se cantan en el Ofertorio y la Paz . . .”.

Se confirma así que en ese año y seguramente desde los primeros tiempos, se habían introducido dúos, tríos y solos como números integrantes de las Misas.

Siguiendo, pues, con nuestro cotejo, conviene recordar que Vivaldi falleció en 1743, Geminiani en 1762, Rameau en 1764, Tartini en 1770, Telemann en 1767, Graun en 1771, Hasse en 1783 y de los hijos de Bach, Johann Christian en 1782, Carlos Felipe en 1784 y Johann Christoph Friedrich en 1795. Nicolò Piccini, Gossec, Karl y Anton Stamitz se hallaban en la plenitud de su actividad creadora. Comparaciones como estas podrían ser continuadas *ad infinitum*. ¿Habría llegado la música de estos y otros compositores hasta los confines del Brasil, colonizado tan soberbiamente en su región central?

Como ya se dijo, ningún vestigio de la actividad musical de la primera mitad del siglo XVIII ha podido ser encontrado hasta el día de hoy, fuera de duda porque la indolencia del hombre y la acción implacable del tiempo borraron para siempre sus huellas. Debemos creer que en ese período (1710-1750), prevalecería el estilo mixto y no el riguroso, del período de transición de la polifonía a capela y de la polifonía con instrumentos hacia el estilo homófono. Ocho motetes para Semana Santa, de autor anónimo, correspondientes a ese período, muestran ese estilo de transición muy marcado entre el barroco y el pre-clasicismo. En esta obra a ocho voces, divididas en dos coros de cuatro voces mixtas cada uno, con acompañamiento de continuo, se mantiene la cadencia del barroco (de su fase final), pero de un contrapunto riguroso se ha pasado a otro que apenas sirve de cohesión entre los trechos alternados y coros tutti. Sin embargo, este único documento no es elemento suficiente para establecer un juicio.

De los documentos salvados, correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, se desprende con toda evidencia que los músicos de Minas Gerais se encontraban completamente al día con obras de cámaras traídas de España, Portugal y Austria (Mozart, Haydn, Wagenseil, Boccherini, Pleyel).

Sin embargo, existe en la documentación hallada, correspondiente a autores locales, un predominio absoluto de música religiosa y una ausencia total de obras para teclado y conjuntos de cámara. No podemos creer que esos géneros no hayan sido creados en Minas Gerais por compositores nativos. Sabemos del conocimiento que ellos tuvieron de una literatura similar europea, pero nos asiste el derecho de sostener, a través de las investigaciones practicadas, que la demanda por música religiosa ultrapasó lejos a la música para órgano, clave y las diversas combinaciones para dúos, tríos, cuartetos, casaciones y divertimientos. La iglesia proporcionaba en forma superlativa las obligaciones profesionales; la sociedad de Minas Gerais (la formación de esta Capitanía no permite que hablemos de una élite de tradición secular sino más bien advenediza), conocida cultivadora de la música de cámara, particularmente entre mulatos, no había alcanzado un nivel comparable con la aristocracia de Europa, donde se brindaba a los compositores razonables remuneraciones por la creación de obras de ese género.

¿Habría entonces en Minas Gerais unilateralidad en la creación de música, dedicándose los compositores exclusivamente a la música religiosa y descuidando por falta de oportunidades y ofertas materiales, los demás géneros mencionados, empleando, en las ocasiones que se les brindaban, música europea? En los pocos documentos de música que han podido ser salvados (en proporción con la enorme productividad de sus compositores), se comprueba que ellos conocían perfectamente las formas de la música profana: cantata, sonata, rondó. Escribían con el mayor desembarazo posible, haciendo ostentación de una generosísima invención melódica, de una gran capacidad para modulaciones sorprendidas, de un contrapunto fluido y de una prosodia correcta, como profundos conocedores que fueron del latín y de la liturgia. Sin duda tienen que haber conocido la Enciclica *Annus qui* de Benedicto xiv. estableciendo con fecha 19 de febrero de 1749 un nuevo orden para la música eclesiástica, o al menos, deben haber llegado a ellos las consecuencias de ella, a través de las composiciones que impusieron al Santo Padre una determinación y de las que resultaron de la aplicación de las normas establecidas.

Como no faltó a los músicos de Minas Gerais información ni documentación contemporánea, tenemos que aceptar la tesis que la demanda por música religiosa no sólo fue muy grande sino que representaba su única fuente de ingresos permanentes y lucrativos, aparte de su actuación en la música militar, en la enseñanza en casas particulares y en la suya propia, integrando además conjuntos que tocaban en casamientos, funerales y reuniones sociales. Estas últimas dependían en gran parte de la eventual melomanía que podía traer consigo un nuevo Gobernador General y de estos hubo varios, extremadamente cultos. Los compositores de Minas Gerais deben haber escrito música de cámara en proporción con las pocas exigencias de una sociedad en ciernes, y al no poder contar con esta fuente de ingresos, su producción tiene que haber sido pequeña. El no haber podido encontrar hasta

hoy música de cámara, compuesta por autores mineiros, en los abandonados archivos de corporaciones de bandas o de particulares, pero en cambio, música religiosa, explica también la proporción con que estos dos géneros fueron escritos.

Otro capítulo oscuro es la literatura para órgano, importada o escrita en el lugar. En Minas Gerais, los órganos fueron instrumentos relativamente escasos. Este hecho se explica por el elevado costo del transporte desde Lisboa hasta Río de Janeiro y por las dificultades topográficas de la región de Minas Gerais, demandando ingentes sacrificios hasta su instalación definitiva. Ignoramos si se llegó a importar órganos desde Recife, donde funcionaron por lo menos dos pequeñas fábricas en la segunda mitad del siglo XVIII. También debe haber sido difícil la perfecta conservación del instrumento. Sabemos de reparaciones menores a través de los libros de gastos de hermandades y cofradías que habían adquirido tales instrumentos, pero no podemos apreciar la condición de los técnicos, de los cuales no pocos serían personas improvisadas en la materia, comenzando con la periódica afinación. Para la adquisición y el lucimiento de un órgano se aunaron voluntades como para trasladar montañas y para la conservación no faltarían músicos ingeniosos, dispuestos a hacerse cargo de semejante tarea. Sin embargo, en términos generales se repitió en Minas Gerais la situación de los órganos levantados en las regiones argentinas próximas de los Andes, donde el enorme esfuerzo de poseer este instrumento no pudo ser compensado con una adecuada atención ni por la presencia de buenos organistas, particularmente después de la expulsión de los jesuitas. Estos no sólo construyeron un número apreciable de órganos sino que enviaron a sus organeros indígenas para practicar las reparaciones reclamadas por sus clientes o por los respectivos templos de su propia Compañía. Ciertamente, los que servían la música en la casi totalidad de las iglesias de regulares y seculares en el interior de la Argentina fueron aficionados, una situación que contrasta violentamente con la de Minas Gerais, donde un profesionalismo nunca visto, en cantidad y calidad, contribuyó para toda una descollante escuela de compositores⁴. No se exa-

⁴ De mis trabajos sobre la música colonial argentina cito aquí lo esencial: LANGE, FRANCISCO CURT: *La música eclesidástica argentina en el período de la dominación hispánica. Una investigación en REM*, N° 7, Mendoza, 1954, pp. 15-171; *La música religiosa en el área de Rosario de Santa Fe y en el Convento San Lorenzo, durante el período aproximado de 1770 a 1820*, Ed. Cursos Libres de Portugués y Estudios Brasileños, Rosario (Santa Fe), 1956; *La música eclesidástica en Córdoba durante la dominación hispánica*, en RUNC, Año XLII, Nos. 2-5, y Año XLIII, Nos. 1-2, Córdoba, 1955-56; *La música eclesidástica en Santa Fe y Corrientes durante la dominación hispánica*, en UNIV, N° 34, Santa Fe, 1957; *La construcción de órganos y la actividad musical eclesidástica en los Conventos Franciscanos de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero*, en MERID, Año I, Nos. 2-4, Catamarca, 1954; *Orgelbauten in Franziskanerklostern während der Kolonialperiode Argentiniens*, en SÜDAM, Año v, Heft 4, Buenos Aires, 1955, pp. 358-64; *Organos y organeros durante el período colonial argentino*, en BIM, N° 50, Washington, D. C., no-

gera al decir que Minas Gerais albergó en el período de 1710 a 1800 más de mil profesionales del arte de la música.

El músico del período colonial era muy curioso y aplicado y la distancia de Europa le hizo crear recursos propios. En el Arraial do Tejuco hubo un padre, posiblemente formado en el ingenioso arte de la construcción de órganos o al menos inteligente y aplicado, que entregó dos instrumentos, de acuerdo con los contratos establecidos con las respectivas hermandades, de los cuales consta que fue autor. Al parecer fabricó otros salidos de sus manos. Y no faltarían padres que tuviesen excelentes conocimientos de organería. En el Brasil había abundancia de padres organistas y entre éstos se hallarían quizá algunos organeros, pero a estos los deberíamos buscar en los numerosos conventos y monasterios ubicados a lo largo de la extensísima faja costera del Atlántico. Siendo prohibida la entrada de regulares a la Capitanía de Minas Gerais —en el primer cuarto del siglo xviii fueron expulsados, entre los muchos que entraron ilegalmente al territorio, cuatro Regulares, músicos y organistas—, la posibilidad de contar con ayuda competente en el caso de deterioro, disminuía considerablemente.

He podido localizar los lugares donde fueron instalados órganos, entre portátiles y fijos, siguiendo a través de los libros de contabilidad de las hermandades la nómina de organistas y la relación de gastos por reparaciones. Al igual que en la Argentina, nunca se podrá saber con exactitud cuanto tiempo ha estado un órgano en condiciones defectuosas o totalmente paralizado, porque en general, se recurría en tales casos al clave, siguiéndose normalmente con el pago del sueldo del organista. De la frecuente reparación de los fuelles se pasaba en Minas Gerais al lavado periódico, con vino blanco portugués, de las flautas, seguramente porque el agua podía perjudicarlas. Se trataría sin duda de una receta traída de las iglesias y catedrales lusitanas.

También resulta difícil llegar a conclusiones sobre la competencia de los organistas. En algunos casos se recurrió a músicos dedicados, hasta la fecha de instalación, a otro instrumento, supuestamente al clave; en otros es evidente que nos hallamos frente a organistas profesionales. En el Arraial do Tejuco, lugar de residencia de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita, y quizá también de nacimiento, siendo por antonomasia el punto más lejano del territorio en el que se desarrollara gran actividad musical, encontramos una cierta tradición organística, quizá por la radicación, en esa villa, del mencionado compositor, el más importante o uno de los más importantes del período colonial de Minas Gerais. El era específicamente organista, siguiéndole en esta tarea cronológicamente varios más. Nos resulta imposible,

viembre 1965, pp. 3-15; *La música en Mendoza durante la segunda mitad del siglo xviii y la primera del siglo xix*, en UNIV. Nos. 70 y 71, enero-marzo y abril-junio de 1967. Véase también mi prólogo y revisión de la segunda edición de GRENON, S. J., PEDRO J.: *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, en REM, Nos. 5/6 y 7, Mendoza, 1950-54, pp. 11-96 y 173-220. Trabajos mayores sobre la música en el período jesuítico del Paraguay permanecen aún inéditos.

por falta de asidero documental, imaginar en forma completa el repertorio por él empleado. En los Termos (Contratos) suyos con la Orden Tercera del Carmen podemos leer cuáles eran sus obligaciones y de éstas se desprende que intervenía en servicios sencillos y en los de cantoría con instrumentos, encargándose del continuo. ¿Pero emplearía él Elevaciones, Tocatas, Preludios, Fugas y Postludios importados de Europa, un repertorio que al menos tendría que haber estudiado? ¿Llegaría él a escribir, en medio de la proliferación de composiciones para coro mixto y orquesta, obras propias para el órgano? Hemos de suponer afirmativamente que él creó su repertorio para este instrumento. Sin embargo, calculando que haya sido autor de no menos de quinientas composiciones, de las cuales sobrevivieron apenas cuarenta, entre mutiladas y completas, nos resta un cierto derecho a creer que su producción organística se perdiera con mayor rapidez, por haber caído el órgano en Minas Gerais en completa decadencia durante el siglo XIX, conservándose un poco más sus composiciones religiosas por haber continuado la tradición musical en ese Estado a través de competentes profesores de música, organizadores de conjuntos que servían música en la iglesia, si bien alterada, con la introducción de numerosos instrumentos de metal, el uso mayor del clarinete, el abandono de oboes, fagotes y trompas, prefiriendo obras escritas en el estilo operístico italiano. Esta decadencia se comprueba también en el desconocimiento para realizar el continuo. El bajo cifrado llegó a ser para ellos enigmático, siendo encargado de su ejecución el contrabajo de tres y posteriormente de cuatro cuerdas”⁵.

Debemos dedicar unos pocos renglones a la ópera en Minas Gerais. Su implantación se hizo desde muy temprano, primero en tablados levantados improvisadamente en las plazas destinadas a su representación, más tarde en casas habilitadas o construidas expresamente para ese fin. Aunque la definición *ópera* comprendía también la comedia y el drama hablados, se solía intercalar en éstos con frecuencia trechos cantados a una o varias voces y otros destinados a coros y a danzas.

La ópera portuguesa, propiamente, cuando llegó a un florecimiento digno de poder rivalizar con la congénere italiana, ya no pudo interferir mucho en las representaciones de este género en Minas Gerais, porque la Capitanía había entrado en la fase final de su áurea existencia. No hablemos ya de las óperas de Antonio José da Silva (*O Judeu*), víctima en Lisboa de la Inquisición, de las cuales varias fueron desde luego representadas en Minas Gerais. Nos referimos a João de Sousa Carvalho, Marcos Portugal y otros, activos en los últimos 25 años que restaban del siglo XVIII, fuertemente influenciados por la ópera napolitana.

⁵ LANGE, FRANCISCO CURT: *Os compositores na Capitania Gerval das Minas Gerais. I: José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita*, en REH, Nos. 3-4, Marília, São Paulo, 1965, pp. 33-111 y 11 planchas; véase también un curioso ejemplo sobre el órgano en Minas Gerais en LANGE, FRANCISCO CURT: *A Música na Vila Real de Sabará*, en REH, Nº 5, Marília, São Paulo, 1967.

Volviendo a los contactos directos con las pocas fuentes existentes y como resultado de mis investigaciones, puede sostenerse que en aquel período, las representaciones en Villa Rica fueron muy frecuentes, justificadas sin duda por la erección de una nueva *Casa da Ópera*, abierta en sustitución de la vieja en 1770. Sólo me fue posible ubicar referencias de las temporadas de representaciones correspondientes al último decenio del siglo, pero los títulos que figuran en una relación de abonos a un camarote de un famoso argentario de Villa Rica, son suficientemente evidentes como para ver que se dió preferencia a obras del repertorio universal de Metastasio, Voltaire y otros, incluyendo, naturalmente, autores portugueses, en los cuales se percibe una buena porción de libretos dedicados a asuntos históricos y mitológicos. No se usaban traducciones al portugués, fieles según los libretos originales, sino que se procedía con cierta libertad, más bien con carácter de adaptación "al gusto portugués", agregándose con frecuencia algunas figuras adicionales y en particular, las cómicas. Otras óperas fueron de auténtico cuño portugués, en su letra y su música, así por ejemplo, *O mundo da Lua*, de Pedro Antonio Avondano, del cual me cupo descubrir una segunda ópera *Dido abandonada*, desconocida hasta ese entonces.

Por referencias se sabe que el ciudadano de aquellos tiempos sentía pasión por el teatro. No extraña por tanto la frecuencia de las representaciones, ante todo con motivo de festejos oficiales, durante los cuales la interpretación de tres óperas era normal, inclusive en poblaciones pequeñas, donde la quietud del lugar ayudaba para que los aficionados cultivaran muy bien el gusto por el teatro y la ópera, secundados por músicos profesionales. También queda demostrado que en Río de Janeiro y Minas Gerais se dejó de lado el tabú de entregar los papeles femeninos a los hombres. En Villa Rica, con motivo de las óperas y los dramas reales, representados en 1786 con motivo del doble enlace entre las Casas de Portugal y España, hubo quien enseñara solfa y letra a mulatas que tuvieron a su cargo papeles representativos en las respectivas óperas. De los manuscritos incompletos de la ópera (o del drama con números de canto) intitulado *Zára*, que viene a ser la *Zaira* de Voltaire, se desprende idéntico hecho de haber confiado los papeles femeninos a mujeres. Y en materia organística, al ocuparnos de la emancipación de la mujer en el campo de la música, cabe al Brasil posiblemente la primacía en haber tenido la primera organista femenina, una mujer ciega, Ana María dos Mártires, que actuó como sucesora de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita en el Arraial do Tejuco.

Durante muchos años no me sentí con suficiente coraje para emprender una defensa de la posibilidad de haber escrito los autores de Minas Gerais música para la escena lírica, y música incidental, con algunos trechos vocales, para comedias y dramas. Sin embargo, deberían haber existido para los compositores locales momentos muy propicios. Las distancias tan enormes y el propósito de incluir en los festejos oficiales del Gobierno óperas y dramas *reales* — (reales en el sentido de destacar que las festividades se hacían por

un acontecimiento emanado de la familia real) —, no podía ceñirse a la eventualidad de llegar a tiempo, para los ensayos y la fecha del estreno, músicas y libretos solicitados en Río de Janeiro y menos aún en Lisboa. El trayecto, de ida y vuelta a la capital del Brasil desde Villa Rica no podía hacerse, por más que se quisiese, en menos de cuatro a siete meses, dependiendo de la estación seca o del período de lluvias, y un envío desde Lisboa, mientras llegaba un pedido, podía demorar desde su partida de Minas Gerais más de dos años. Por este motivo, los archivos de música en esta Capitanía tenían que ser muy abundantes con el fin de poder hacer frente a cualquier eventualidad. Desde luego, no nos referimos aquí al funcionamiento normal de la *Casa da Ópera*, digamos, a su temporada, porque ésta se estructuraría con la necesaria antelación, pero cuando un Gobernador recibía inesperadamente la noticia de un hecho digno de ser destacado ante la población de su Capitanía, conjuntamente con la orden de celebrar festejos públicos, no podía demorar las fechas de realización. Para esto se contaba de antemano con la capacidad y los recursos de compositores y directores de Minas Gerais.

Una respuesta afirmativa sobre la posibilidad de haber escrito compositores de Minas Gerais música para comedias y tragedias o de haber musicado óperas completas, residía en la presencia viva, insinuante, de la *Arcadia Ultramarina* y de sus miembros. El poeta Claudio Manuel da Costa escribió en 1768 su obra *O Parnaso obsequioso* para el cumpleaños del Gobernador General de Minas Gerais, D. José Luis de Meneses, Conde de Valladares. Esta representación fue recitada con música el 5 de diciembre de 1768, en los salones del Palacio del Gobernador. El manuscrito del Poema, encontrado, reproducido y comentado por Caio de Melo Franco en 1931, condujo a ese autor a dudar de haberse podido crear música original para esta representación. No debe extrañarnos que llegara a esta conclusión, porque carecía de informaciones sobre la vida musical intensa de Minas Gerais, cayendo en las mismas apreciaciones de otros historiadores y ensayistas del Brasil, considerando imposible un florecimiento musical originado por músicos de ese medio. Hoy sabemos que esa actividad fue normal y que los compositores escribieron su música sobre libretos de óperas sugeridos por autores o autoridades⁶.

Resulta en extremo edificante, para quienes quieren informarse del verdadero estado de cosas de la música en el período colonial, la relación de los festejos que la población de Cuyabá, capital de Matto Grosso, ofreció en su cumpleaños al Juez Diogo de Toledo Lara Ordonhes en los meses de agosto y septiembre de 1790. Invito al lector para tener presente los sacrificios personales necesarios para trasladarse a lugar tan lejano por medio de los llamados *monções*, viajes emprendidos por diversas vías fluviales y con

⁶ LANGE, FRANCISCO CURT: *La Ópera y las Casas de Ópera en el Brasil colonial*, en BIM, N° 44, Washington, D. C., noviembre 1964.

varios transbordos y travesías por tierra, con el constante peligro de caer esas caravanas en emboscadas preparadas por indios, de las cuales pocos escapaban con vida.

Al comentar el propio juez estos espectáculos en una relación que se guarda en el Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, refiriéndose a *Zaira*, de Voltaire, le llamó la atención la abundancia de arias, recitativos y duetos, cantados con letra original de la obra, "siendo impropias" en ella, según observa el mismo, pues era conocedor del drama. ¿Quién podía haber escrito música para esta representación estrictamente hablada? ¿Alguien en Portugal, o un compositor en Río de Janeiro, Minas Gerais o el *Nordeste*? La ópera *Zára* ya mencionada, se representó, según manuscritos incompletos en mi poder, el 18 de noviembre de 1778 en Río de Janeiro y también en ella existían, como se observa en las partes instrumentales, arias y duetos. Así como este material pudo haber caminado en dirección a Cuyabá, también alguien en esa ciudad, considerándose compositor, podía haber escrito esas versiones cantadas. Todavía comenta Toledo Lara Ordonhes que en esos días había llegado un músico profesional muy competente desde lejos, para radicarse en esa capital, que existía una trompa que intervenía en las representaciones, serenatas y cortejos, que la música era abundante y que le llamaron la atención "las bellas sonatas" que frecuentemente ejecutó la orquesta (posiblemente como preludios e interludios). Menciono estos hechos para que el lector acompañe, un poco espantado, la proliferación de la música y de las representaciones teatrales con música en el interior más lejano que es posible imaginar⁷.

Si es relativamente fácil sostener que el compositor de *O Parnaso obsequioso* pudo haber sido Theodoro Gonçalves de Mello, por haber estado vinculado al Gobernador, Conde de Valladares, durante los fastuosos festejos que el Gobernador General Luis da Cunha Meneses ordenó para 1786, como ya se dijo más arriba, se representaron tres óperas y dos dramas reales, constando que para una de estas obras escribió expresamente música Florencio José Ferreira Coutinho, otro de los miembros de la prominente "Escuela de Compositores" de esa región. Se recurría, como se ve, al creador local cuando se hacía necesario escribir música para representaciones cuyo estreno no podía ser demorado.

En fecha muy reciente, gracias al descubrimiento de un gran archivo de música en el Museo Archidocesano de Mariana, se vino a consolidar un poco más mi presunción que la música escrita para piezas teatrales o para óperas propiamente, constituía labor normal. En 1789 compuso Ignacio Parreiras Neves una *Oratoria ao Menino Deus para a Noite de Natal*, una confirmación de mis convicciones de que la prodigiosa productividad de los

⁷ COSTA SIQUEIRA, JOAQUIM DA: *Chronicas du Cuyabá*, ver por *Notas sôbre Festas em Cuyabá no século passado*, en RIHGSP, Vol. VI, São Paulo 1898-99, pp. 219-242. (El manuscrito se conserva en la misma institución).

compositores de Minas Gerais no se ceñía apenas a aquellas actividades ya enumeradas y de las cuales constituía la música religiosa el mayor puntal para su existencia material y su estímulo artístico. En el caso de la obra recientemente hallada se conserva el tierno mensaje cristiano con una música que está destinada a dar mayor realce y calor al tradicional *presepio* o pesebre, que nunca faltó cuando se acercaba la natividad del Señor, herencia en el Brasil, de Portugal y en los países hispanoamericanos, con sus villancicos de navidad y sus *Pastores*, de la Madre España. Quien ha visto en la Catedral de Lisboa el multicolor presepio con sus mil y un personajes y quien ha contemplado las pocas figuras que han podido salvarse y que exhibe el *Museu da Inconfidência* de Ouro Preto, esculpidos con las manos maravillosas del Aleijadinho, saluda emocionadamente la aparición de una obra escrita con este fin por uno de los más dotados compositores de Minas Gerais y volverá a comprender de nuevo lo que representa una tradición fuerte, arraigada en el pueblo. Por tratarse aquí de un texto en lenguaje vernáculo, estaremos frente a la primera y única obra de este género, de la cual se ha conservado también la música. Como se sabe, toda la producción de música religiosa de Minas Gerais está en latín. ¿Quién puede dudar que el autor de la *Música fúnebre* a la memoria de D. Pedro III, originalísima en su concepción —4 cores mixtos, 2 fagotes, 4 contrabajos y 2 claves, para siempre perdida—, no haya dado oportunidad a su gran talento escribiendo música para la escena lírica?

Aunque ya no se puede tener mucha esperanza de que aparezcan nuevos elementos documentales para corroborar nuestras convicciones, el cuadro de la armónica coexistencia de artes y letras en Minas Gerais, en el cual la música ocupó lugar predominante y único, se ha venido completando. En breve, todos los diccionarios y enciclopedias de la música tendrán que disponer de bastantes páginas para dar lugar a la extraña y fascinante *Historia de la Música en la Capitanía General de Minas Gerais*. Y para el Brasil se volverá cada vez más una necesidad imprescindible y urgente, publicar *in extenso* la documentación recopilada hasta hoy, con el fin de que se modifique la enseñanza de la Historia de la Música en ese gran país hermano con la inclusión de un capítulo del cual puede sentirse profundamente orgulloso.

Aclaraciones finales

La Historia relatada en las páginas que anteceden escapa en muchos aspectos a las características generales de la formación y del desenvolvimiento de la música en Occidente. Se hace necesario, por tanto, explicar al lector algunos aspectos de la música en Minas Gerais que le son desconocidos o llamarle la atención sobre otros que podrían causarle confusión. Por lo pronto debe saber que por la insuficiencia de documentación existente, ningún Cuadro y ninguna Lista o Relación representan el total de actuaciones efectuadas para el Senado de la Cámara en los lapsos indicados en cada caso,

cuyas fechas extremas se moverían entre 1716 y 1828. También se hace necesario destacar que las fiestas organizadas y solventadas por el Senado de la Cámara representan una ínfima proporción, dentro del cuadro general de las actividades públicas ejercidas por las corporaciones de profesionales de la música. El gran peso de las oportunidades de actuación radicaba en las funciones religiosas de Cofradías y Hermandades, siguiéndose por orden con la música en la vida civil (casamientos, entierros, saraos) y militar. También se debe tener en cuenta que el número de músicos individualizados en Villa Rica no está representado en este trabajo, siendo mucho mayor de lo que se puede imaginar.

Por otro lado, la prohibición de emplear voces femeninas en el coro de las iglesias brasileñas durante los siglos *xvi* al *xviii* respondía a las conocidas disposiciones eclesiásticas vigentes, empleándose hombres cantando en falsete la voz de soprano y de contralto. En el caso de Minas Gerais —que bien puede ser generalizado para todo el Brasil—, la parte de soprano era frecuentemente entregada a voces blancas, casi siempre a negritos y mulattos. No se conocían en Minas Gerais los castrados que sólo hicieron su aparición en Río de Janeiro, en 1808, con motivo del traslado del Príncipe Regente D. João vi al Brasil, quien los trajo consigo de sus servicios reales de música, tanto de la Catedral Patriarcal como del Real Teatro São Carlos de Lisboa.

También necesita una aclaración la definición *restauración* que empleo con respecto a las obras de Minas Gerais vueltas en partitura, con sus respectivos materiales, a la interpretación pública. Hasta hoy no se ha encontrado entre los manuscritos auténticos o sus respectivas copias, una sola partitura. Existió con toda evidencia la costumbre de escribir directamente las particelas para las voces y los instrumentos, de acuerdo con la antigua tradición entre músicos compositores y directores, fieles a la práctica y a lo que ha venido llamarse la "música funcional". No habiendo hallado partituras, hubo necesidad de confeccionar una partitura de acuerdo con el material existente. En vista de que no encontré sino escasísimas obras en versión auténtica de sus autores y en cambio, innumerables copias de las cuales muchas eran de fecha bastante reciente y muy pocas del período en que actuaron esos autores, la necesidad de elaborar reiteradamente copias de una obra para su uso en diferentes localidades de ese enorme Estado, trajo aparejado una serie de errores involuntariamente cometidos por los copistas. Al mismo tiempo se produjeron deliberadamente omisiones y modificaciones, no sólo en el caso de las apoyaturas, signos dinámicos y alteraciones en las partes vocales e instrumentales, e inclusive en la relación prosódica del texto con la línea melódica, sino que se introdujo o se acopló un instrumental nuevo, ajeno al que se empleaba en las iglesias en el siglo *xviii*, y producto, como se sabe, del siglo *xix*.

Al realizarse una partitura, aparecen con frecuencia errores de armonía, introducidos más que nada por las equivocaciones o alteraciones cometidos

en la copia de las partituras. No se trata, por tanto, de un trabajo de *revisión* de una partitura según el original existente sino de una confección o restitución según las partituras sobrevivientes de un pasado lejano. Este proceso exige un máximo de responsabilidad que va mucho más allá del simple hecho de transportar las partes vocales a claves modernas. De acuerdo con la práctica del barroco tardío y del pre-clasicismo, también he procurado respetar los tempi, marcándolos con las indicaciones metronómicas que cada movimiento exige. En la práctica de la ejecución, no pocas veces he recibido la más profunda desilusión de directores corales y orquestales que no supieron respetar una serie de indicaciones elementales, fuese por simple irresponsabilidad o por razones temperamentales. Por esta misma razón he sido meticuloso en el empleo de los signos de dinámica. Es preferible aplicarlos con la frecuencia necesaria en vez de omitirlos, pues conduciría siempre a arbitrariedades de interpretación en países como los nuestros donde no existe familiaridad suficiente con los estilos y escuelas del siglo XVIII. Uno de los graves errores en las versiones de música de ese tiempo consiste en la aceleración de los tempi, a la cual ya he aludido al correr de este trabajo, otra en mantener la sonoridad apenas en dos planos, forte y piano, desconociendo lo que la investigación musicológica sobre la práctica musical ha rectificado hace ya bastante tiempo, demostrando la existencia de numerosos matices entre una y otra sonoridad básica. Bastaría recurrir a los movimientos lentos de la obra instrumental de Bach y a toda su producción vocal para comprender que la extraordinaria práctica musical de su tiempo, en gran parte desconocida, supo con su sensibilidad establecer diversos planos sonoros *expresivos*. Veamos las Sonatas para violín y violoncelo solo, sus obras para flauta y clave o flauta sola, o el movimiento inicial de la Cantata N° 156, "Ich steh mit einem Fuss im Grabe", cuya melodía conmovedora fue confiada al oboe y vuelve a encontrarse en su quinto concierto para clave, en fa menor, sin duda porque gozaba de gran estimación por parte de su autor.

Falta agregar que no he restaurado jamás obras en las que faltan partes de elemental importancia, como lo constituye una parte vocal o la del primer violín. He vuelto a escribir las partes de trompas, de viola o del bajo y cuando faltaba el bajo cifrado, he tratado de realizarlo únicamente cuando los materiales hallados daban la impresión de que podía haber sido escrito por el autor. Del estudio practicado en los materiales hasta ahora encontrados se llega a la conclusión de que en la propia Villa Rica fue suprimido el continuo cuando no se contaba con órgano o cuando el autor consideraba innecesaria la presencia de este instrumento. Esta tendencia se nota en Gomes da Rocha, Parreiras Neves, Coelho Netto y otros. Lôbo de Mesquita, en cambio, quizá por su condición de organista, parece haber empleado el bajo cifrado en casi todas sus obras, ante todo cuando se trataba de aquellas que más próximas se hallaban de la liturgia, disminuyendo en este caso el instrumental y eliminando en muchos casos las violas.

Para no abusar del gentil ofrecimiento de la Dirección de la *Revista Musical Chilena*, extendiendo este trabajo en demasía, se ha omitido la relación detallada de los *Libros de Ingresos y Gastos* (Receita e Despesa), condensándose al mismo tiempo infinitos detalles sobre la "Música oficial" dispuesta por el Senado de la Cámara de la capital del refulgente país del oro y de los diamantes.

Queda expuesto lo esencial y con ello, satisfecho el apetito de los que sienten hambre por saber. Informaciones adicionales se encuentran por el momento en la relación de los trabajos ya publicados, pero serán definitivamente incorporadas en la *Historia da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*, de la cual la primera parte: *História da Música em Villa Rica*, en cinco volúmenes, se encuentra en elaboración.

Montevideo, Junio 4 de 1967.

* * *

Tres ejemplos extraídos de los Libros de Obligaciones,
Remates y de Ingresos y Gastos pertenecientes al
Arquivo Público Mineiro de Bello Horizonte
(Minas Gerais)

DOCUMENTO A

Codex 45
1741-1754
(Fojas 57)

Livro de Termos de Obrigações (Libro de Contratos de Obligaciones)

1744

Trº de obrigações que faz o L^{do} Antonio de Souza Lobo da Muzica que ha de fazer as duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deoz e Armação tudo por preço e q^{ta} de secenta oitavas de ouro.

Aoz onze dias do Mes de Janeyro de mil e sete Centoz corenta e coatro annoz nesta Villa Rica do ouro Preto noz Passoz do Concelho della honde presentes se achauao o Juis vereadores e Procurador do dito Senado Comigo ezcriuão delle ao diante nomeado e sendo ahy apareçeo presente o Lecenciado Antonio de Souza Lobo para efeito de acestir a Muzica das duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deos / administrados por este Sennado, e pello dito Lecenciado Antonio de Souza Lobo foi / dito e declarado que elle de sua liure vontade e sem constringimento algúm se obrigaua sobre sua pesoa e bens a fazer a Muzica das duas festas de Sam Sebastião e Corpo de Deos a saber a de Sam Sebastião com az vozes, e Instromentoz seg^{tez} Arpa, Rebecão, duas Rebecas, tiple, contra alto, tenor e bayxa, e para a de Corpo de

Deos os mesmos Instrum^{toz} em dous Coros de Muzica, e com a obrigação de que não sendo a satisfação deste Sennado, e do pouvo, não receber Couza algũa nem o poder haver deste Sennado, e outro sim se obrigou da mesma forma a Compôr naz duas festas o Arco da Capella Mor e a mesma Capella Mor com armação Capaz, e cobrir de Armação toda a frente da Caza da Camera para o dia da porsição do Corpo de Deoz, e de como asim o dise se obrigou e asignou com os ofeciais da Camera e comigo Manoel Pinto de Queiroz escriuão da Camera que o escrevi e asigney

Ferr^aPr^aFerr^aM^{el} Pinto de Qr^sAn^{to} de Souza Lobo

DOCUMENTO B

1. *Remate de la música anual empleada por el Senado de la Cámara* (8 de enero de 1775).

Codex 95

1771-1787

(1772-1787)

Livro de Arrematações (Libro de Remates: 1. Remate de la música anual; 2. Lista de los músicos; 3. Fianza).

Fojas 41 verso y 42

1775

Auto de Rematação que se faz a Manoel Lopez da Rocha das Muzicas nas festas annuaes desta Camara pela q^{ta} de.....70/8^{as}”.

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus christo de mil settecentos setenta e cinco aos oito dias do mez de Janeyro do dito anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro preto nos Passos do Conselho e Caza da Camara della aonde foram vindos o Doutor Juiz Prezidente Vareadores e Procurador da mesma Comigo Escrivão ao diante nomeado para effeito de se proceder a Remataçan da Muzica nas festas annuaes desta Camara na forma do estilo por tempo de hum anno que terá principio o primeyro de Janeyro o corrente mez e hade findar em trinta e Hum de Dezembro, e sendo ahi deu fee o Porteyro dos Auditorios desta villa Gonçallo de Passos Vieyra, Haver trazido a pregam na Prassa publica da mesma os dias da Ley e estilo a dita Muzica nas festas annuaes desta Camara em voz alta e preceptivel que de todos bem se deixava entender para se rematar a quem por menos fizesse e que depois de varios Lanços que na dita Muzica tivera finalmente Lançara Manoel Lopes da Rocha, settenta oitavas de ouro Com as Vozes e instrumentos constantes de Hum rol que apresentava e ao diante se registrarà E por nam Hauer quem mais nelle lançar quizesse Mandaram os ditos Officiaes ao referido Porteyro que afrontasse e rematasse, o que por elle fora satisfeito afrontando as pessoas que na dita Praça se achavam e as mais que o ouviam dizendo as palavras da Ley e fazendo as mais Solemni-

dades della e metendo Hum ramo Verde na man do Lançador lhe Houve por rematada a dita Muzica por tempo de Hum anno como retro se declara a cuja satisfação asinaria termo de fiança o Capitan Caetano Rodriguez da Sylva por elle rematante offertado e por esta Camara aceito E para Constar o referido lavro este Auto de Remetaçam em que assinam com os ditos officiaes, o Rematante e Porteyro eu Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy

Pintos

Sald^a

Lana(Lara?)

Aruelho(Carvalho?)

Manoel Lopes da Rocha

G. de Passos V^a

2. *Lista de los músicos que el Regente Manoel Lopes da Rocha presentó al Senado de la Cámara antes de procederse al remate del servicio anual de música (8 de enero de 1775).*

Fojas 42 y 42 verso

Registo do rol dos instrumentos e vozes com que se rematarão as Muzicas nas festas desta Camara no presente anno, na forma do estillo, e qual he do teor seguinte \$ Rol dos Muzicos = O Capitan Caetano Rodriguez da Sylva primeyra Rabeca = O Alferes Joam Marques Ribeyro segunda Rabeca = Manoel Lopes da Rocha segunda [terçeira] Rabeca = o Alferes Fillipe Nunes Rabecao = Florencio Ferreyra Coutinho primeyra Trompa = Antonio Freyre segunda Trompa = o Capitam Julião Pereyra Machado Baixa = Ignacio Parreyras Neves Tenor = o Ajudante Francisco Gomes da Rocha Contralto = Silvestre Joze da Costa Tiple = Manoel Lopes da Rocha = E nam Contem mais o dito rol a que me Reporto e com o seu teor aqui o registey nesta dita Villa Rica aos oito dias do mez de Janeyro de mil settecentos settenta e sinco anos eu Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy e asiney

An^{to} Joze Velho Coelho

3. *Documento suscrito ante el Escribano del Senado de la Cámara, después de efectuado el Remate, declarándose fianza del regente Manoel Lopes da Rocha el spalla Capitán Caetano Rodriguez da Sylva (9 de enero de 1775).*

Fojas 42 verso

Termo de fiança, pelo qual se obriga o Capitan Caetano Roiz: da S^a pelo seu fiado Manoel Lopes da Rooha a apromptar na falta deste todos os instrumentos e vozes constantes do rol supra e Retro registado para as festas annuaes desta camara na forma da sua Rem^{an}.

Aos nove dias do mez de Janeyro de mil settecentos settenta e cinco annos nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro preto em cazas de morada de mim Escrivão ao diante nomeado appareceu o Capitam Caetano

Rodriguez da Sylva fiador offertado por Manoel Lopes da Rocha rematante das Muzicas para as festas annuaes desta Camara, e por este approved, pelo qual me foy dito que ele [pela] sua livre vontade e constrangimento de pessoa alguma se obrigava, e de facto se obrigou por sua pessoa e bens a apromptar na falta do seu fiado Manoel Lopez da Rocha todas as vozes e instrumentos constantes do rol supra e Retro registado para as festas desta Camara no presente anno, e segundo o estillo, e na forma que lhe Haviam Rematado E de como assim o disse e se obrigou Lavro este Termo em que assigna elle Antonio Joze Velho Coelho Escrivam da Camara que o escrevy

Caetano Roiz' da S^a

DOCUMENTO C

Codex 110
1779-1780

Livro de Receita e Despeza, (Libro de Ingresos y Gastos, Senado da Câmara de Villa Rica)

(Fojas 29)

1779 8br^o 21 Ignacio Parreyras pelo producto da Arrematação que por esta Camara se lhe fes no presente anno da Muzica para as festividades annuaes da mesma recebo do referido Tezoreyro a sua total importancia de sessenta, e quatro mil, e oito Centos reis = a din^o (N^o 4) 64\$800

In^{co} Parr^{as}

An^{to} Joze Velho Coelho

(Fojas 40)

1780 8br^o 19 Ignacio Parreyras Arrematante da Muzica, para a Posse que tomou do Governo desta Capitania o Illustrissimo Excellentissimo Senhor Dom Rodrigo Joze de Menezes recebeu do Tezoreyro actual desta Camara Ambrozio Rodriguez da Cunha pelo respectivo documento a sua total importancia de cincoenta oitavas de ouro = a dinh^o (N^o 1) 60\$000

In^{co} Parr^{as}

An^{to} Joze Velho Coelho

(Fojas 40)

Novr^o 9 O d^o Ignacio Parreyras Arrematante da Muzica para as festas annuaes da mesma Camara, recebo do referido Tezoueyro pelo respectivo documento a sua total importancia de sessenta oitavas = a dinr^o (N^o 2) 72\$000

In^{co} Parr^{as}

An^{to} Joze Velho Coelho

(Fojas 59)

1781 Dezbr^o 12 O Cap^{am} Caetano Rodriguez da Sylva pelo producto da Arrematação que por esta Camara se lhe fes da Muzica para as festas, que

a mesma fes celebrar no presente anno, recebeo do referido Tezoureyro a sua total importancia de sessenta oitavas de ouro = a dr^o (N^o 7) 72\$000
 Caetano Roiz' da Silva An^{to} Joze Velho Coelho

BREVE COMENTARIO DE LOS DOCUMENTOS A, B y C

En la documentación conservada de los compromisos contraídos entre el Senado de la Cámara de Villa Rica y los directores de conjuntos musicales faltan numerosos contratos de obligaciones. Tampoco se encuentra en estado completo la colección de los Libros de Contratos de Remates. En el primer período de la formación social y artística de Minas Gerais (1710-1756), los Códices que contienen referencias sobre contratos con los directores de conjuntos musicales se llamaban *Livros de Têrmos de Acordãos* (Acuerdos), *Obrigações* (Obligaciones) y también *Vereações* (el Vereador era miembro del Senado de la Cámara y la Vereação, —efecto de *verear* o administrar—, significaba la acción del conjunto de vereadores y el tiempo en que ellos ocupaban su cargo).

Los documentos sobre actividad musical promovida por el Senado en este período se encuentran como sigue:

- Código 13 (1721).
- Código 36 (1735).
- Código 42 (1741-1742).
- Código 45 (1741-1754).
- Código 53 (1745-1757).

Los contratos de las *Arrematações* que en portugués moderno se llaman *Leiloes* (Remates), se encuentran diseminados en los siguientes libros:

- Código 70 (1757-1771).
- Código 95 (1771-1787).
- Código 113 (1787-1796).
- Código 133 (1803-1819).
- Código 156 (1819-1834).

Como se ve, falta el período de 1797-1802, substituido sólo parcialmente por información encontrada en páginas sueltas de anotaciones primarias sobre gastos en los festejos, hechas antes de pasarlas a los libros. Es particularmente penoso que se haya perdido ese Libro porque se hallaban aún vivos los compositores más destacados de la época, con excepción de Ignacio Parreiras Neves, fallecido entre 1793 y 1794. El Código 156 ya escapa bastante a nuestro interés. El sistema de las *arrematações* cesó además en 1828.

Una segunda documentación, que permite realizar cotejos con la primera y llenar de esta manera algunas de las lagunas existentes, está representada por los *Livros de Recêita e Despeza* del Senado de la Cámara, libros de Ingresos y Gastos que representan lo que hoy llamaríamos la contabilidad de la Comuna, citados como *Documento C*, correspondientes al período de mayor actividad musical de 1779-80, que se extendió prácticamente hasta fines del siglo. He aquí la relación.

- Código 12 1721-1723.
- Código 21 1725-1729.
- Código 34 1734-1742.
- Código 51 1743-1757.
- Código 73 1758-1769.
- Código 89 1769-1770.
- Código 93 1770-1771.
- Código 94 1771-1772.
- Código 100 1773.

Código 102 1774-1775.

Código 105 1775-1776.

Código 106 1777-1802.

Código 132 1802-1818.

En esta colección de Libros faltan los años 1724 y 1729-1733. Considero este segundo período muy importante para la historia de la música en la primera mitad del siglo XVIII, puesto que su falta aumenta la paupérrima relación de los Libros de Obligaciones, Acuerdos y Vereaciones, tanto más porque nos imposibilita conocer la participación del Senado, con música, en el solemne traslado del Santísimo Sacramento de la Iglesia del Rosario para la nueva Iglesia Matriz de Nuestra Señora del Pilar, en 1733, descrito en el libro de Simão Ferreira Machado, intitulado *Triumpho Eucarístico* y editado en Lisboa en 1734. Es esta obra la que nos revela un extraordinario interés por la música en aquellos primeros decenios de la formación social y cultural de Villa Rica.

Con fines de economizar espacio, no he citado autos de remate del período de 1780 a 1789, mucho más extensos y detallados. Por la misma razón no quise incluir una relación de cantores y músicos cuyas listas correspondían a fiestas extraordinarias. Todo ello se podrá apreciar debidamente en los cuadros respectivos que serán incluidos en las páginas siguientes.

Cuando el lector tropieza con cargos militares como Capitão, Alferes, Ajudante o Quartel-Mestre, debe saber que muchos de los músicos mulatos de Minas Gerais ocupaban puestos de músicos y cargos estrictamente militares en las Milicias auxiliares, formadas en gran parte por gente de color. Los encontramos en el *Rôl dos Muzicos* que sigue al documento del remate, propiamente, debiendo aclararse al mismo tiempo que Manoel Lopes da Rocha, el director del conjunto, que aparece como "segunda Rabeca", puede haber tocado la viola, o el segundo de los segundos violines. El conjunto era de composición normal: 10 integrantes entre los cuales nunca faltaban las trompas. En las fiestas eventuales, el número era mayor. Los cuadros que siguen explicarán estos dispositivos con toda claridad. Falta agregar apenas que en este grupo de diez músicos figuran tres grandes compositores: Florencio Ferreyra Coutinho, Ignacio Parreiras Neves y Francisco Gomes da Rocha. Es posible que contenga otros más, pero la falta de documentación nos impide afirmarlo. Los músicos que actuaban como *regentes* eran casi siempre compositores.

Falta apenas explicar que la contabilidad en el Senado de la Cámara de Villa Rica, aparentemente muy prolija, acusa bastantes fallas cuya razón no podemos explicar. De innúmeros festejos especial (o eventuales), que correspondían a acontecimientos destacados de la corona portuguesa, no existe la menor constancia. Sin embargo, podemos estar completamente seguros que fueron efectuados con la participación de música del mejor quilate. Este inconveniente de la ausencia de algunos Códices y de una contabilidad colonial tan sorprendentemente extraña como lo fue la de los Jesuitas del Paraguay, —pues muestra idénticas fallas—, nos impide la apreciación justa de un cuadro de actividades oficiales mucho más completo.

Cabe agregar que los precios eran fijados oficialmente en octavas de oro, pero que el pago se efectuaba en moneda corriente. Se explica así la diferencia entre la "oitava de ouro" y el "dinheiro". 10 octavas representaban 12\$000. Véase el Documento C (Recibos extendidos por Ignacio Parreiras Neves y Caetano Rodrigues da Sylva).

* * *

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR SOBRE MINAS GERAIS NO CITADA EN EL TEXTO

LANGE, FRANCISCO CURT: *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil. Hallazgo, Restauración y Prólogo.* Tomo I: Tres partituras: Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina), de José Joaquim Emerico Lôbo de

Mesquita, Arraial do Tejuco, 1787; Hymno (María Mater Gratiae), de Marcos Coelho Netto, Villa Rica, 1789; Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha, Villa Rica, 1789. Ed. Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951 (agotado).

Musikmanuskripte des 18. Jahrhunderts in der Capitania de Minas Gerais, en "Südamerika", 1. Jahrgang, Nummer 12, Buenos Aires, Juni 1951, pp. 866-871, il.

La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII, en "Cuadernos Brasileños", Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires, Septiembre 1956.

Die Musik von Minas Gerais. Brasilianische Kulturdokumente des 18. Jahrhunderts, en "Musica", Heft 7-8, Kassel-Wilhelmshöhe, Juli-August, 1957, pp. 375-80, il.

A Música "barroca", en "História Geral da Civilização Brasileira", Vol. I/2.

A Época colonial. Ed. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1960, pp. 121-144, il.

Religiöse Musik des 18. Jahrhunderts in Minas Gerais, en "Südamerika", 7. Jahrgang, Nummer 3, Buenos Aires, März 1957, pp. 207-12, il.

La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII, en "Revista de Estudios Americanos", Nos. 57-58, Sevilla, 1956.

Música religiosa de Minas Gerais, en MEC, Año II, Nº 11, Ministério da Educação e Cultura, Río de Janeiro, Maio-Junho 1958, pp. 19-24.

La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII, en "SODRE", Nº 5, Montevideo, 1957, pp. 47-74.

La Música en Minas Gerais durante el siglo XVIII, en "Gazeta Musical", Lisboa, Año VII, Números 76, 77 y 78, de Janeiro, Fevereiro y Março de 1957, pp. 38-42, 50-54 y 65-69, respectivamente, il.

La Música en Minas Gerais, en "Schola Cantorum", Morelia (Michoacán), Año XXI, Nos. 241, 242, 243 y 244, Morelia, Enero-Abril de 1959. Publicado en forma de Suplemento de la Revista.

Sobre las difíciles huellas de la música antigua del Brasil: La "Missa abreviada" (1823), del Padre José Mauricio Nunes Garcia, en "Yearbook" (Anuário), Vol. I, Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, La., pp. 15-40, il.

A organização musical durante o período colonial brasileiro. Vol. IV, en "Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros", Universidad de Coimbra, Coimbra, 1966, il.

A música erudita na Regência e no Império, en "História Geral da Civilização Brasileira", Vol. II/v.: *Brasil Mondrúquico*, Ed. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1967,

Partituras disponibles (con su correspondiente material) en blue-print

Lôbo de Mesquita, José Joaquim: Misa Nº 1, en mi bemol. Misa Nº 2, en fa. Te Déum. Ladinha. Antífona de Nuestra Señora (Salve Regina). Ofertorio de Nuestra Señora. Cuatro Tractus de Sábado Santo.

Gomes da Rocha, Francisco: Novena de Nuestra Señora del Pilar.

Parreiras Neves, Ignacio: Credo.

Coelho Netto, Marcos: Hymno (María Mater Gratiae).

Autor Anónimo: 8 Motetes corales para ocho voces mixtas (coro doble) para Viernes Santo.

Partituras y materiales se pueden solicitar en préstamo en las siguientes instituciones: Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo (Uruguay). Casilla correo 540.

Latin-American Music Center, Music Annex, Indiana University, Bloomington, Indiana 47405 (Estados Unidos de Norte América).

Departamento Cultural, Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores), Río de Janeiro, Estado de Guanabara (Brasil).

También fueron microfilmados partituras, partes vocales e instrumentales en la Library of Congress, Washington, D. C. Un juego completo de la lista precedente se encuentra también en el Music Department, Washington University, Saint Louis, Missouri 63130 y en el Department of Music, The University of Texas, Austin, Texas 78712 (solamente *Lôbo de Mesquita*: Antífona y Misa en mi bemol; *Gomes da Rocha*: Novena de Nuestra Señora; *Coelho Netto*: Hymno; *Parreiras Neves*: Credo).

Partituras restauradas (en processo de blue-print)

Lôbo de Mesquita, José Joaquim Emerico: Officium Defunctorum. Domenica Palmarum.

Dias de Oliveira, Manuel: Tractus e Bradados, del Viernes Santo.

Nunes Garcia, Padre José Maurício: Missa abreviada (1823) (revisión).

Discografía

MESTRES DO BARROCO MINEIRO (SÉCULO XVIII), 2 discos: *Lôbo de Mesquita*: Missa em mi bemol e Antífona de Nossa Senhora; *Parreiras Neves*: Credo; *Coelho Netto*: Hymno (María Mater Gratiae); *Gomes da Rocha*: Novena de Nossa Senhora do Pilar. Discos *Festa*, LDR 5005-06, Solistas, Associação de Canto Coral de Rio de Janeiro e Orquestra Sinfônica Brasileira; Regente: Edoardo de Guarnieri.

Lôbo de Mesquita: *Offertorio* de Nossa Senhora. Disco Chantecler 1030. Coro del Instituto Cultural Italo-Brasileiro e Orquestra de Câmara de São Paulo; Regente Olivier Toni. (Viene con el *Recitativo e Aria*, de Autor Anónimo, Bahia, 1759) y con *Mariposa*, Recitativo y aria de Orejón y Aparicio, Lima. La primera de las obras descubierta por Régis Duprat y la segunda por Andrés Sas).

* * *

ABREVIATURAS DE PUBLICACIONES PERIODICAS

- BIM: *Boletín Interamericano de Música*, División de Música, Unión Panamericana, Washington, D. C., Estados Unidos de Norte América.
- BLAM: *Boletín Latino-Americano de Música*, Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, Uruguay.
- MERID: *Revista "Meridiano 66"*, Dirección de Cultura, Catamarca, Provincia de Catamarca, Argentina.
- REH: *Revista de Estudos Históricas*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Marília, Estado de São Paulo, Brasil.
- REM: *Revista de Estudos Musicales*, Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- RIHGSP: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, Brasil.
- RUNC: *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Argentina.
- SÜDAM: *Südamerika*, San Carlos de Bariloche, Argentina.
- UNIV: *Universidad*, Revista de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

(Continuará en el próximo número)

Los músicos Bach, ensayo de una genealogía

por *Hermann Kock*

Introducción

El interesado en profundizar en los asuntos de la gran familia de los Bach-Músicos, encuentra una serie de dificultades para precisar su genealogía. Sendos autores, cada cual entendido en la materia, creen haber encontrado un derrotero adecuado para facilitar la búsqueda y ubicación genealógica. Pero es evidente que el no-perito, por ejemplo, el estudiante de la música, el aficionado y, aún, el mismo músico, poco puede adelantar con una serie de nomenclaturas dispares que se le ofrecen, pues debe recurrir luego, a un sinnúmero de publicaciones, a menudo difícil de conseguir y, las más de las veces, escritas en idioma alemán o inglés y si, finalmente, logra ubicar al Bach que buscaba, aún no sabe qué grado de parentesco lo unía a Johann Sebastian u otro de los ochenta músicos Bach.

En el caso de Johann Christian Bach, por ejemplo, conocemos once siglas diferentes que tratan de individualizarlo: (E, O); I; (III); (22); (27); 112.21; d. A.; der Aeltere; (Bruder); Organist in Ohrdruf I y 1671-1721. Sin embargo, existiendo entre el total de los familiares conocidos unos diez Johann Christian; quince Johann Christoph; cinco Johann Georg; seis Johann Heinrich; cinco Johann Jacob; tres Johann Sebastian, etc., la dificultad de orientación se multiplica.

Estos obstáculos nos impusieron elaborar con un fin inicialmente privado, una nueva genealogía de los Bach. El resultado favorable de nuestras investigaciones, facilitado por gran número de noticias adquiridas por medio epistolar de origen privado y oficial, sumado a las inestimables noticias que nos proporcionó uno de los pocos descendientes en línea directa de los Bach del siglo diecisiete, Herr Paul Bach, entonces en Eisenach, y de la generosa ayuda que nos proporcionó el Baerenreiter-Antiquariat en Kassel-Wilhelmshoehe en la adquisición de la literatura especializada, nos han permitido realizar un trabajo de recopilación e investigación que, si bien contiene innumerables lagunas y, seguramente, buen número de errores, resume en forma simple a la vez que práctica y manuable lo que hasta la fecha hemos podido recoger.

Si al finalizar este modesto aporte a la genealogía bachiana nos fuese permitido expresar un deseo, es que este sea la lograda sistematización, número de generación y orden (p. ej. Johann Sebastian VI-77) pueda servir para simplificar las citas en los textos y conducir a un entendimiento expedito de la genealogía de la gran familia de los Bach.

* * *

En los datos biográficos hemos tratado de dar:

1º *Fecha y lugar de nacimiento y defunción.* En cuanto a lo primero y con el único fin de simplificar, hemos dado siempre el día de nacimiento aunque a menudo sólo se conoce el día del bautizo. Seguimos aquí el sistema empleado por Spitta que calcula esta fecha restando dos días a la fecha del bautizo. Este cálculo es, seguramente, a menudo falso; no obstante, nos hemos decidido por este equívoco método. De todos modos nadie sería capaz, hoy en día, de calcular con precisión ni la fecha de nacimiento ni la del bautismo, pues en este caso se vería la necesidad de descubrir la fecha de introducción del calendario gregoriano en las distintas urbes que vieron nacer a alguno de los Bach; trabajo que, naturalmente, sería ilusorio intentarlo siquiera.

2º *Los padres.*

3º *Matrimonio:* fecha unas veces comprobada, otras dadas mediante un cálculo de probabilidad.

4º *Hijos.*

5º *Curriculum vitae.*

6º *Fuentes de información (F):* que se dan únicamente en casos de mucha duda y en relación con noticias excesivamente contradictorias o equívocas.

Para no recargar el texto con citas, nos hemos visto en la necesidad de dar la bibliografía en números. Así, por ejemplo, 43: 127 significa que en la página 127 de la publicación N° 43 (ver "Fuentes de información") el lector hallará alguna explicación de interés especial relacionada con el Bach en cuestión.

En cambio, un solo número significa que la información es de orden epistolar o que se halla en toda una publicación. Por ejemplo: el N° 10 corresponde, en las "Fuentes de información", a PAUL BACH, informaciones epistolares; en cambio el N° 94 quiere decir que los datos se hallan repartidos en todo el trabajo N° 94: JOACHIM-HERMANN' SCHARF, *Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs*; estudio que, a su vez, se halla en el N° 125, o sea, en el *Bach-Jahrbuch* del año 1965, páginas 5 a 9.

La Simbología que hemos empleado es la siguiente:

a. d. = antes de.

d. d. = después de.

* = nació.

† = murió.

∞ = matrimonio.

VI-77, etc. = número de generación y orden.

Así, por ejemplo, Johann Sebastian Bach (1685-1750) aparece con el número romano VI que corresponde a la sexta generación de la tabla adjunta al texto del presente trabajo. El número árabe 77 corresponde al número de orden en esa misma columna. Así, pues, todos los Bach de la

misma (generación) son o hermanos o primos de diverso grado. A su vez, los Bach de la generación anterior son o los padres o tíos; mientras que aquellos de la generación posterior serán los hijos o sobrinos.

Los nombres impresos en la tabla con mayúscula corresponden siempre a los Bach mientras que los nombres con minúscula a personas de apellido distinto.

En la versión original de este ensayo, que hemos escrito en alemán, anotamos in extenso las diversas opiniones o noticias recogidas, prefiriendo, finalmente, aquella que nos diese mayor garantía de seriedad y conocimiento de causa, no sin antes esclarecer con lujo de detalles el porqué de nuestra decisión. Sin embargo, consideramos inútil el traducirlas latamente, pues excedería, sin provecho real, los límites de la presente publicación.

En relación con nuestras "Fuentes de información" y Bibliografía en general, habrá que decir, que anotamos únicamente aquellos trabajos que tuvimos a la vista y en propiedad. El entendido en genealogía de los Bach objetará, desde luego, que nombramos obras que cuentan entre las de "segundo" o "tercer" orden o que, simplemente, carecen de importancia biográfica. Y si bien habría sido más económico, además de cómodo, omitirlas, las consultamos conscientemente pues nos dieron un cuadro más en concordancia con lo que realmente se ha publicado y no solamente ateniéndonos a lo de "primera" categoría comprobada. En ésto concordamos con Antonin Burda, que en *Die Musikforschung*, 1967, pág. 161 anota: "En la ciencia sirven aún opiniones erróneas (...) y conjeturas, inicialmente no comprobadas, en su totalidad como indicador de camino hacia la verdad científica".

En resumen, podemos afirmar que la consulta de aquellas obras de "segundo" y "tercer" orden nos convenció de la imperiosa necesidad de resumir, una vez más, las noticias dispersas —seguras, equívocas, falsas— y confrontarlas con los datos que parecen ser verídicos.

No obstante confesamos, y aún gustosamente, que no nos fue posible consultar variados datos dispersos de cuya existencia tenemos noticia y que, seguramente, nos habrían permitido realizar un trabajo más acabado. Pero el lector puede estar seguro que si así sucedió, no fue por falta de empeño ni de interés; la voluntad humana tropieza a veces con vallas insalvables.

F U E N T E S D E I N F O R M A C I O N

(En el texto las fuentes serán citadas por su número de orden)

1. Landesarchiv, Gotha, informaciones epistolares.
2. Fuerstl. Hohenl. Archiv, Neuenstein, informaciones epistolares.
3. Carl Philipp Emanuel Bach, cartas: En Nº 128: 33-36.
4. C. Ph. Emanuel Bach, Observaciones al "Ursprung" Nº 118.
5. Johann Andreas Bach VII-141, Autobiografía. En Nº 42: 87-88.
6. Johann Bernhard Bach VII-135, Autobiografía. En Nº 42: 85.
7. Johann Christoph Bach VI-71, Autobiografía. En Nº 42: 83-84.

- 7^a Johann Christoph Bach VII-136, Autobiografía. En Nº 42: 86-87.
8. Schriftstuecke von der Hand Johann Sebastian Bachs, editado y explicado por Werner Neumann y Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963.
9. Paul Bach, Die Meininger Bache. En Nº 126: 217-219.
10. Paul Bach, informaciones epistolares.
11. Tobias Friedrich Bach VII-133, Autobiografía. En Nº 42: 84-85.
12. Rolf Benecke, Bach, Familie. En Nº 131: 903-923.
13. Rolf Benecke, Joh. Christoph Bach. En Nº 131: 954-955.
14. Richard Benz, Das Leben von J. S. Bach, Hamburg 1950.
15. Heinrich Bessler, Die Meisterzeit Bachs in Weimar. En 126: 106-119.
16. Heinrich Bessler, Kritischer Bericht. 129: VII/2.
17. Friedrich Blume, Johann Sebastian Bach. En 131: 961-1048.
18. Friedrich Blume, Wilhelm Friedemann Bach. En 131: 1047-1056.
19. Friedrich Blume, información epistolar.
20. Ernst Brinkmann, Die Muelhaeuser Bache. En 126: 220-228.
21. Otto Brodde, Johann Sebastian Bach, Kassel 1950.
22. William Cart, J. S. Bach, Etude, Lausanne 1946.
23. Alfredo Casella, Giovanni Sebastiano Bach, Torino 1942.
24. Antoine E. Cherbuliez, Joh. Seb. Bach, Olten 1946.
25. Otto Daube, Johann Sebastian Bach, Dortmund 1952.
26. Werner David, Joh. Seb. Bach's Orgeln, Berlin 1951.
27. Della Corte-Pannain, Historia de la Música, Barcelona 1950.
28. Alfred Duerr, Kritischer Bericht. 129: I/2.
29. Alfred Duerr, Kritischer Bericht. 129: I/35.
30. Alfred Duerr, Studien ueber die fruehen Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1951.
31. Alfred Duerr, Comentario sobre "J. S. Bach in Thueringen" (v. Nº 126). En 130: 1953, p. 265-269.
32. Norbert Dufourcq, Jean-Sébastien Bach, Paris 1947.
33. Hans Engel, Joh. Seb. Bach, Berlin 1950.
34. Friedrich Ernst, Bach und das Pianoforte. En 125/1961: 61-78.
35. Karl Fischer, Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach, etc. En 125/1938: 95-102.
36. Gustav Fock, Der junge Bach in Lueneburg, Hamburg 1950.
37. Gustav Fock, Die Wahrheit ueber Bachs Aufenthalt in Lueneburg, Hamburg 1949.
38. Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802.
39. Hans R. Franzke, Erlaeuterndes Namensverzeichnis zu "Joh. N. Forkel, Jh. Seb. Bach...", Hamburg 1950.
40. Conrad Freyse, Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach, Leipzig 1933.
41. Conrad Freyse, Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach? En 125/1955: 103-107.
42. Conrad Freyse, Die Ohrdrufer Bache in der Silhouette, Eisenach 1957.
43. Karl Geiringer, The Bach Family, New York 1954.
44. Wilibald Gurlitt, Joh. Seb. Bach, Der Meister und sein Werk, Kassel 1949.
45. Ewald Gutbier, Ist Johann Sebastian Bach 1714 in Kassel gewesen? En 130-IX: 62-64.
46. Heilfahrt, Stammtafel des Joh. Seb. Bach. En 117.
47. Hermann Helmbold, Die Soehne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule. En 125/1930: 49-55.
48. Hermann Helmbold, Junge Bache auf dem Eisenacher Gymnasium. En 126: 19-24.
49. Gotthold Hey, Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie. En 125/1933: 77-85.

50. Wolfgang Irtenkauf und Helmut Maier, Gehoert der Spielmann Hans Bach zur Musikerfamilie Bach? En 130/IX: 450-452.
51. Reinhold Jauernig, Jh. Seb. Bach in Weimar. En 126: 49-105.
52. R. Kersten, Weissenfels, informaciones epistolares.
53. Ernst Koenig, Zu J. S. Bachs Wirken in Koethen. En 125/1963/64: 53-60.
54. Herbert Koch, Der Jenaer Bach. En 127: 127-146.
55. Guenther Kraft, Joh. Ernst Bach. En 131: 960-962.
56. Guenther Kraft, informaciones epistolares.
57. H. Kuehn, Vier Organisten Eisenachs aus bachischem Geschlecht. En 127: 103-119.
58. Hugo Laemmerhirt, Bachs Mutter und ihre Sippe. En 125/1925: 101-137.
59. Hans Loeffler, Joh. Seb. Bachs Orgelpruefungen. En 125/1925: 93-100.
60. Hans Loeffler, J. S. Bach in Altenburg. En 125/1927: 103-105.
61. Hans Loeffler, "Bache" bei Seb. Bach. En 125/1949/50: 106-124.
62. Hans Loeffler, Bachs Schueler in Thueringen. En 126: 175-182.
63. Hans Loeffler, Joh. Seb. Bachs Reisen im Thueringer Land. En 127: 85-87.
64. Hans Loeffler, informaciones epistolares.
65. Paul Losse, Leipzigs Bachdenkmaeler. En "Das Schaffen des Meisters im Spiegel einer Stadt", p. 109-119.
66. Wilhelm Martini, Die Gehrere Bache. En 126: 214-216.
67. Wilhelm Martini, informaciones epistolares.
68. Heinrich Miessner, Einige neu entdeckte Notizen ueber die Familie Friedemann Bachs. En 125/1931: 147-148.
69. Heinrich Miessner, Urkundliche Nachrichten ueber die Familie Bach in Berlin. En 125: 157-163.
70. Heinrich Miessner, Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach. En 125/1933: 71-76.
71. Heinrich Miessner, Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlass, III. Teil. En 125/1940/48: 161-181.
72. Wolfgang A. Mozart, Briefe, herausgegeben von Albert Leitzmann, Leipzig 1910.
73. Karl Mueller, Joh. Seb. Bach in Arnstadt. En 125: 30-42.
74. Karl Mueller, informaciones epistolares.
75. Joseph Mueller-Blattau, Joh. Seb. Bach, Stuttgart 1950.
76. Joseph Mueller-Blattau, Genealogie der musikalisch-bachischen Familie, Kassel 1950.
77. C. Ph. Emanuel Bach und J. F. Agricola, Nachruf auf Joh. Seb. Bach, in Lorenz Ch. Mizlers "Neu eroeffneter Musikalischer Bibliothek", Band IV, 1. Teil, S. 158-176, Leipzig 1754. Reimpreso en 125/1920: 13-29. Se cita como "Nekrolog".
78. Werner Neumann, Kritischer Bericht. En 129/I/36.
79. Alfred Oertel, Primera publicación de la Matrícula del Lyceum illustre Ordruviense, Ohrdruf 1950.
80. Siegfried Orth, Neues ueber den Stammvater der "Erfurter Bache", Johann Bach. En 130/IX: 447-450.
81. Dr. Hans Patze, Gotha, informaciones epistolares.
82. Bernhard Paumgartner, Joh. Seb. Bach, tomo I, Zuerich 1950.
83. Evangel. Lutherisches Pfarramt, Arnstadt, informaciones epistolares.
84. Evangel. Lutherisches Pfarramt, Weikersheim, informaciones epistolares.
85. Andre Pirro, Jean-Sébastien Bach, Paris 1913/1949.
86. Robert Pitrou, Jean-Sébastien Bach, Paris 1941.
87. Heinz Julius Rausch, Der Stockholmer Bach. En Programmheft zu den Eisenacher Bachtagen 1939: 28-32.
88. Walther Rauschenberger, Die Familien Bach. En Genealogie und Heraldik, Schellenberg 1950/10: 149-153.
89. Erich W. Reichardt, Die Bache in Thueringen. En 127: 147-191.
90. August Reissmann, Joh. Seb. Bach, Berlin 1881.

91. Hugo Riemann, *Musiklexikon*, Berlin 1922.
92. Fritz Rollberg, Johann Ambrosius Bach. En 125/1927: 133-152.
93. Otto Rollert, Die Erfurter Bache. En 126: 201-213.
94. Joachim-Hermann Scharf, Hermann Welckers Bedeutung fuer die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. En 125/1965: 5-9.
95. Arnold Schering, *J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936.
96. Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs II*, Leipzig 1926.
97. Arnold Schering, Zur Markuspassion und zur "vierten Passion". En 125/1939: 1-32.
98. Ernst Fritz Schmid, Carl Philipp Emanuel Bach. En 131: 924-942.
99. Adolf Schmiedecke, Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weissenfels. En 130 XIV: 195-200.
100. Christoph Schubart, Anna Magdalena Bach. En 125/153: 29-50.
101. Georg Schuenemann, Joh. Christoph Friedrich Bach. En 125/1914: 45-165.
102. Hans-Joachim Schulze, Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten, I. Zur Ueberlieferung der Bachschen Familienchronik. En 125/1961: 79-88.
103. Albert Schweitzer, Joh. Seb. Bach, Leipzig 1929.
104. Friedrich Smend, *Bach in Koethen*, Berlin 1951.
105. Friedrich Smend, *Bachs Matthaeuspasion*. En 125/1928: 1-95.
106. Friedrich Smend, Nachwort zur Schaeferkantate Joh. Seb. Bachs, Kassel 1943.
107. Friedrich Smend, *J. S. Bach, Kirchenkantaten, erlaeutert*. Berlin-Dahlem 1950.
108. Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Tomo I, Leipzig 1921.
109. Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Tomo II, Leipzig 1921.
110. Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Vortrag, Leipzig 1879.
111. Oskar Stapf, Die Themarer Bache. En 126: 229-230.
112. Charles Sanford Terry, Joh. Seb. Bach, en alemán, edición abreviada, Wiesbaden 1950.
113. Charles Sanford Terry, *The origin of the Family of Bach musicians*, London 1929.
114. Charles Sanford Terry, *Bach, a Biography*, London 1950.
115. Charles Sanford Terry, *Johann Christian Bach*, London 1929.
116. Friedrich Thomas, *Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweiges der Familie von Johann Sebastian Bach*, Ohrdruf 1899.
117. JulienTiersot, *J. S. Bach*, Paris 1934.
118. *Ursprung der Musikalisch-bachischen Familie*, editado por Max Schneider, Leipzig 1917 (ver también Nº 113).
119. Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam 1950.
120. Walther Vetter, Joh. Seb. Bach, Leipzig 1938.
121. Arno Werner, Anna Magdalena Bach. En 126: 170-174.
122. Fritz Wiegand, Die Arnstaedter Bache. En 126: 191-200.
123. Fritz Wiegand, informes epistolares.
124. Helmuth Wirth, Joh. Christian Bach. En 131: 942-954.
125. *Bach-Jahrbuch 1904ff.*
126. *J. S. Bach in Thueringen, Weimar 1950.*
127. *Bach in Thueringen, Berlin 1950.*
128. *Bach-Urkunden*, ver 118.
129. *Neue Bach-Ausgabe*. Editado por el Johann-Sebastian-Bach-Institut Goettingen y el Bach-Archiv Leipzig, 1954ff. *Kritische Berichte*. (Informes críticos).
130. *Die Musikforschung, 1948ff.*
131. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Tomo I, Kassel 1949ff.*

LOS MUSICOS BACH

AUGUSTINUS TOBIAS BERNHARD

VIII-213

* 22. 8. 1740 en Ohrdruf.
 † 10. 3. 1789 en Langenburg.
 Padres: Johann Christoph VII-136.
 Christiane Meyer.
 ∞ 1770(?) con Luise Juliane Helmschmidt.
 Siete hijos, nombrados: IX 267-270.
 Organista y maestro de escuela en Langenburg.
 F.: 35: 39, lámina entre págs. 96-97.
 116, lámina.

CARL PHILIPP EMANUEL

VII-147

* 8. 3. 1714 en Weimar.
 † 14. 12. 1788 en Hamburg.
 Padres: Johann Sebastián VI-77.
 María Bárbara Bach VI-96.
 ∞ 1744 con Johanna María Dannemann.
 Hijos: VIII 230-232.
 1714-17 en Weimar; 1718-23 en Koethen; 1723-34 en Leipzig; estudios en la escuela de Santo Tomás; desde el 1. 10. 1731 estudiante de Derecho en la Universidad; 9. 9. 1734-38 estaba en Frankfurt a. O.; estudios de música y derecho; 1738-40 músico en la corte del príncipe heredero Federico de Prusia en Ruppín y Rheinsberg(?); 1740 o 1741-68 clavecinista del rey Federico II en Berlín (Potsdam); 19. 4. 1768-88 Cantor en el Gymnasium Joanneum y director municipal de música en las cinco iglesias principales de Hamburg.
 F.: 43: 193
 70: 75
 98: 924
 108: 620
 112: lámina 2
 113: 16
 118: Nº 46

CASPAR

II-3

* antes de 1580 en Wechmar.
 † 1644 o más tarde.
 Padre: Hans Bach I-1.
 Hijos: III 7-13.
 Músico municipal en Gotha; 1620-33(?) músico de Corte (fagotista) del conde de

Schwarzburg en Arnstadt. Hasta 1644 comprobada su residencia allí mismo.

F.: 12: 903
 33: lámina 1
 108: 8
 112: lámina 1
 122: 192
 123

CASPAR

III-7

* alrededor de 1600 en Gotha.
 † fecha y lugar desconocido.
 Padres: Caspar II-3.
 Catharine(?).
 1620 en Arnstadt; 1621-23 estudio de música en Bayreuth, becado por el conde de Schwarzburg-Arnstadt; 13. 2. 1623 en Arnstadt; 1623 hasta 1625(?) estudios de música en Dresden.
 F.: 122: 193

CHRISTOPH

IV-15

* 19. 4. 1613 en Wechmar.
 † 14. 9. 1661 en Arnstadt.
 Padres: Johannes III-4.
 Anna Schmidt.
 ∞ 1640(?) con María Magdalena Grabler.
 Hijos: V 29-34.
 Criado principesco y músico en Weimar; 1642-54 Kunstpfeifer (músico) en Erfurt; 1653(?) -61 músico de Corte y municipal en Arnstadt.
 F.: 12: 905
 43: 19
 93: 202
 108: 140, 149
 112: 12
 113: 10
 118: Nº 5

ERNST CARL GOTTFRIED

VIII-212

* 12. 1. 1738 en Ohrdruf.
 † 21. 6. 1801 allí mismo.
 Padres: Johann Christoph VII-136.
 Christiane Meyer.

∞ 19. 10. 1779 en Wechmar con Elisabeth
Magdala Wolf.

Hijos: IX 263-266.

Desde 1759 estudios en la Universidad
de Jena; desde 1772 Cantor en la St. Mi-
chaeliskirche en Ohrdruf.

F.: 42: 44

89: 177

116: lámina

ERNST CHRISTIAN

VIII-216

* 26. 9. 1747 en Ohrdruf.

† 29. 9. 1822 en Wechmar.

Padres: Johann Christoph VII-136.

Christiane Meyer.

∞ con Johanna Dorothea Luise Meder.

1768 en la Universidad de Jena; Cantor
y maestro de escuela en Wechmar.

FRIEDRICH CHRISTIAN

IX-258

* 2. 7. 1753 en Erfurt.

Sepultado 15. 4. 1775 allí mismo.

Padres: Tobias Friedrich VII-200.

Sophia Christina Hage.

Músico.

F.: 42: 23

GEORG CHRISTOPH

V-29

* 6. 9. 1642 en Erfurt.

† 24. 4. 1697 en Schweinfurt.

Padres: Christoph IV-15.

María Magdalena Grabler.

Casado.

Hijos: VI 60-69.

1654(?) -61 en Arnstadt; alrededor de
1661 maestro de escuela en Heinrichs/Suhl;
1668-84 Cantor en Themar; desde 1679(?)
también organista allí mismo; 1684-97 Can-
tor en Schweinfurt.

F.: 12: 911

43: 63

84

89: 164, 182

108: 153

111: 230

112: 21

113: 11 y lámina 2

118: Nº 10

GEORG MICHAEL

VI-106

* 1703 en Ruhla.

† 18. 2. 1771(?) en Halle(?).

Padres: Jacob V-41.

Christina Regina Vogel.

Casado.

Hijo: VII-181.

Maestro de escuela y Cantor en la iglesia
St. Uldrich en Halle.

33: lámina 1

75: 10

89: 180

108: 13

113: lámina 2

GOTTLIEB FRIEDRICH

VII-180

* 10. 9. 1714 en Meiningen.

† 25. 2. 1785 allí mismo.

Padres: Johann Ludewig VI-99.

Susanna María Rust.

∞ con Juliane Friederike Charlotte An-
thing.

Hijos: VII 245-247.

Organista en la Corte de Meiningen; des-
de 1745 Kabinettsmaler (pintor de la Cor-
te) en Meiningen; (Retrato de J. S. Bach
VI-77).

F.: 4: Nº 3

9: 218

10

43: 448

89: 170

HEINRICH

IV-16

* 16. 9. 1615 en Wechmar.

† 10. 7. 1692 en Arnstadt.

Padres: Johannes III-4.

Anna Schmidt.

∞ 6. 1. 1642 en Arnstadt con Eva Hoff-
mann.

Hijos: V 35-40.

1635-41 músico municipal en Erfurt;
1641-92 organista en la Ober und Lieb-
frauenkirche en Arnstadt.

F.: 108: 28, 35

118: Nº 6

JACOB

V-41

* 13. 9. 1655 en Wolfbehringen.
 † 11. 12. 1718 en Ruhla.
 Padre: Wendel IV-18.
 ∞ I. 10. 11. 1674 en Eisenach con Anna
 Martha Schmidt.
 Hijo: VI-99.
 ∞ II. con Dorothea Katharina Herwig.
 ∞ III. 1. 3 1698 con Christina Regina
 Vogel.
 Hijos: VI 100-108.
 ∞ IV. con Anna Barbara Schenk.

Desde 1669 en la escuela latina en Eisenach; 1671-73 en el Gymnasium (liceo) en Gotha; alrededor de 1674 seis meses en Muehlhausen; 1674-76 soldado en Eisenach; 1676-79 Cantor en Thal; 1679-90 Cantor en Steinbach; 1690-94 en Wasungen; desde 1694 a 1718 Cantor y maestro de escuela en Ruhla.

F.: 9: 218
 10
 43: 103

JOHANN AMBROSIUS

V-30

48: 21
 75: 9
 89: 179
 112: lámina 1
 113: 10
 118: Nº 3
 * 22. 2. 1645 en Erfurt (mellizo de Johann Christoph V-31).
 † 24. 2. 1695 en Eisenach.
 Padres: Christoph IV-15.
 María Magdalena Grabler.
 ∞ I. 8. 4. 1668 en Erfurt con María Elisabetha Lemmerhirt.
 Hijos: VI 70-77.
 ∞ II. 27. 11. 1694 en Eisenach con Bárbara Margaretha Keul.

Hasta 1654 en Erfurt; luego en Arnstadt y en viajes; desde 12. 4. 1667 Geselle (oficial) en la Banda Municipal en Erfurt; 12. 10. 1671 hasta su muerte músico municipal en Eisenach.

F.: 12: 911
 38: 20
 40: 22
 41: 106, 107

43: 74
 48: 24
 75: 6
 76: 19
 82: 54
 88: 153
 92: 134, 149
 93: 203
 108: 155, 171, 179
 112: 22, 24, 31
 113: lámina 6
 118: Nº 11

JOHANN ANDREAS

VII-141

* 7. 9. 1713 en Ohrdruf (mellizo de Johann Sebastián VII-140).
 † 25. 10. 1779 allí mismo.
 Padres: Johann Christoph VI-71.
 Johanna Dorothea vom Hofe.
 ∞ con Anna María(?).
 Hijos: VIII 223-226.

Hasta 1733 en Ohrdruf; desde 19. 6. 1733 oboista en el Regimiento de Dragones de Sachsen-Gotha; campaña en el Rhin; cinco años Tafeldecker (criado de la mesa) del conde Ludwig de Hohenlohe y Gleichen en Langenberg(?); 4. 10. 1742 maestro de escuela de varones en Ohrdruf; al mismo tiempo organista y Succentor (cantor) de la Trinitatiskirche; 2. 1. 1744 organista de la St. Michaeliskirche en Ohrdruf.

F.: 1:
 2:
 5: 87
 35: lámina
 42: 81
 89: 176
 108: 182, 796
 116: lámina, 18
 118: Nº 44

JOHANN BALTHASAR

VI-72

* 4. 3. 1673 en Eisenach.
 † 5. 4. 1691 allí mismo.
 Padres: Johann Ambrosius V-30.
 María Elisabetha Lemmerhirt.
 1681-88 en la escuela de Eisenach; probablemente músico (Koethen?).

F.: 12: 913
 17: 962
 41: 103, 104

47: 54
48: 22
58: 130
92: 143
108: 172
112: lámina 1
113: lámina 6
114: lámina 1

JOHANN BERNHARD

VI-50

* 23. 11. 1676 en Erfurt.

† 11. 6. 1749 en Eisenach.

Padres: Johann Egydius V-22.
Susanna Schmidt.

∞ 6. 8. 1716 con Johann Sophia Siefer.

Hijos: VII 114-118.

Desde 1695(?) organista en la Kaufmannskirche en Erfurt; organista en Magdeburg; desde 1703 Stadtorganist en Eisenach y músico de Cámara en la orquesta del duque Johann Wilhelm de Sachsen Eisenach; desde 1741 únicamente organista allí mismo; 5. 3. 1713 en Suhl; peritaje de un órgano.

F.: 108: 24

113: 13

118: Nº 18

JOHANN BERNHARD

VII-135

* 24. 11. 1700 en Ohrdruf.

† 12. 6. 1743 allí mismo.

Padres: Johann Christoph VI-71.

Johanna Dorothea vom Hofe.

∞ 29. 5. 1731 con J. Anna Christina Roth.

Hijos: VIII 203-208.

1710 en el liceo de Ohrdruf; 1715-17 en Weimar y 1718-21 en Koethen. Discípulo de Johann Sebastián Bach VI-77; copista de música de la orquesta de la Corte de Koethen; desde 25. 4. 1721 organista en la Trinitatis und Michaeliskirche en Ohrdruf.

F.: 16: 85

35: lámina

43: 149

61: 108, 110

108: 183

118: Nº 41

JOHANN CHRISTIAN

V-20

* 25. 8. 1640 en Erfurt.

† 1. 7. 1682 allí mismo.

Padres: Johannes IV-14.

Hedwig Lemmerhirt.

∞ I. 28. 8. 1665 en Eisenach con Anna Margaretha Schmidt.

Hijos: VI 42-45.

∞ II. 11. 6. 1679 en Erfurt con Anna Dorothea Peter.

Hijos: VI 46-48.

Violista en la banda municipal de Erfurt; 1665 en Eisenach; desde 1666 músico municipal en Erfurt; 11. 4. 1667 director de la banda municipal allí mismo.

80: 448

F.: 93: 202, 207

108: 22, 23

112: 18

113: 11

118: Nº 7

JOHANN CHRISTIAN

VII-110

* 1696 en Unter-Zimmern.

† joven.

Padres: Johann Christoph VI-44.

Anna Margaretha Koenig.

Músico en Sondershausen.

F.: 112: lámina 1

118: Nº 32

JOHANN CHRISTIAN

VII-160

* 5. 9. 1735 en Leipzig.

† 1. 1. 1782 en Londres.

Padres: Johann Sebastián VI-77.

Anna Magdalena Wuelcken.

∞ a fines de 1772 o principios de 1773 en Londres con Cecilia Grassi.

1735-50 en Leipzig; estudia en la St. Thomas-Schule, sin lugar a dudas, discípulo de su padre; 1750-54 en Berlín en casa de su hermano mayor Carl Philipp Emanuel VII-147; 1754-62 en Milán, director de la orquesta del Conde Agostino Litta; antes de 1757 estudios con el Padre Martini en Bologna; desde junio de 1760 organista en el Duomo en Milán; 1761 y 1762 escribe óperas en Nápoles; 1761 en Turín; desde 1762 hasta su muerte, director de orquesta en Londres; maestro de música de la Reina de Inglaterra; 1772 y 1776 escribe óperas en Mannheim; 1778 y 1779 en

París; 1759-78(?) Wilhelm Friedrich Ernst Bach VIII-237, su sobrino, estudia música con él en Londres; 1764 recibe al joven Mozart (8 años) en Londres.

F.: 4: Nº 50
38: 60
71: 141
72: 105, 115, 214
76: 23
103: 136
108: 855
109: 955
113: lámina 7
115: 13, 59, 138
118: Nº 50
124: 942, 943, 946

JOHANN CHRISTIAN

VII-181

* 1743 en Halle.
† 1814 allí mismo.
Padre: Georg Michael VI-106.
Profesor de música en Halle.
F.: 43: 104
76: 10
108: 13

JOHANN CHRISTOPH

V-35

* 6. 12. 1642 en Arnstadt.
† 31. 3. 1703 en Eisenach.
Padres: Heinrich IV-16.
Eva Hoffmann.
∞ 26. 11. 1667 con María Elisabeth Wedemann.
Hijos: VI 84-91.
1663 14. 12. 1665 organista en la capilla del castillo Neideck; desde 14. 9. 1665 hasta su muerte organista en la St. Georgenkirche en Eisenach.
F.: 13: 954, 955
40: 16
83
108: 38, 39, 154, 215
112: 19, 56
113: lámina 5, 12
118: Nº 13
119: 12
122: 199

JOHANN CHRISTOPH

V-31

* 22. 2. 1645 en Erfurt (mellizo de Johann Ambrosius V-30).
† 28. 8. 1693 en Arnstadt.
Padres: Christoph IV-15.
María Magdalena Grabler.
∞ 29. 4. 1679 con Martha Elisabetha Eisentraut.
Hijos: VI 78-83.
21. 12. 1666-71 músico municipal en Erfurt; 17. 2. 1671 hasta 7. 1. 1681 músico de Corte del conde Ludwig Guenther de Schwarzburg en Arnstadt; desde principios de 1682, hasta su muerte, músico de Corte del Conde Anton Guenther de Schwarzburg en Arnstadt; músico municipal allí mismo.
F.: 38: 20
75: 6
76: 15
82: 54, 55
92: 143
108: 154, 155
112: 22
118: Nº 12

JOHANN CHRISTOPH

VI-71

* 16. 6. 1671 en Erfurt.
† 22. 2. 1721 en Ohrdruf.
Padres: Johann Ambrosius V-30.
María Elisabetha Lemmerhirt.
∞ 23. 10. 1794 con Johanna Dorothea vom Hofe.
Hijos: VII 133-141.
1681-85 en la escuela de Eisenach; 1686-89 discípulo de Johann Pachelbel en Erfurt; 1688 organista en la Thomaskirche en Erfurt; 1689-90 substituto del organista Heinrich Bach V-16 en Arnstadt; desde 1690 organista de la Stadtkirche en Ohrdruf; 1695-1700 padre adoptivo de su hermano menor Johann Sebastián VI-77; 1695-96 padre adoptivo de su hermano menor Johann Jacob VI-76; desde marzo de 1700 también maestro de escuela en Ohrdruf.
F.: 7: 83, 84
38: 5
41: 103
43: 22
64

77: 161
 108: 184
 112: 24
 113: 13
 114: 16
 116: lámina
 118: Nº 22

JOHANN CHRISTOPH

VI-44

* 11. 1. 1673 en Erfurt.
 † 30. 7. 1727 en Gehren.
 Padres: Johann Christian V-20.
 Anna Margaretha Schmidt.
 ∞ 13. 8. 1693 con Anna Margaretha Koenig.
 Hijos: VII 109-113.

1683-84 en la escuela de Eisenach (Quarta); estudios de teología(?); 1693-95 Cantor y organista en Nieder-Zimmern; 1696-98(?) Cantor en la Thomaskirche en Erfurt; desde 1698 Cantor en Gehren.

F.: 89: 161, 173
 93: 203
 108: 22
 113: 13
 118: Nº 17

JOHANN CHRISTOPH

VI-86

* 27. 8. 1676 en Eisenach.
 † después de 1730.
 Padres: Johann Christoph V-35.

María Elisabeth Wedemann.

Hijo: VII-178.

1684-93 en la escuela de Eisenach; Profesor de clave en Erfurt, Hamburg, Rotterdam; alrededor de 1703 en Luebeck; alrededor de 1730 en Inglaterra.

F.: 12: 922
 47: 54
 76: 18
 108: 138
 113: 14
 118: Nº 28 y 53

JOHANN CHRISTOPH

VI-54

* 15. 8. 1685 en Erfurt.
 Sepultado 15. 5. 1740 allí mismo.
 Padres: Johann Egidius V-22.
 Juditha Catharina Syring.

∞ I. 2. 2. 1706 en Erfurt con Katharina Adlung.

Hijos: VII 119-212.

∞ II. 1718 o 1719 en Erfurt con Rebekka Regina Werner.

Hijos: VII 122-124.

Desde 1705 músico municipal en Erfurt; desde 1. 12. 1716 Director de la Banda Municipal allí mismo.

F.: 12: 919
 108: 27
 113: 13
 118: Nº 19

JOHANN CHRISTOPH

VI-82

* 13. 9. 1689 en Arnstadt.

† 26. 2. 1740 en Blankenhain.

Padres: Johann Christoph V-31.

Martha Elisabetha Eisentraut.

∞ 5. 2. 1732 con Sophie Eleonore Rosenberger.

1713 escribiente en Keula; 1719-29 maestro de escuela de niñas allí mismo; 1729-40 organista en Blankenhain.

F.: 13: 913
 76: 15
 89: 169
 100: 35
 108: 170
 113: 14, lámina 4
 118: Nº 26.

JOHANN CHRISTOPH

VII-136

* 12. 11. 1702 en Ohrdruf.

† 2. 11. 1756 allí mismo.

Padres: Johann Christoph VI-71.

Johanna Dorothea vom Hofe.

∞ 24. 7. 1731 con Johanna Christina Sophia Meyer.

Hijos: VII 209-218.

1723-26 estudiante de Leyes en Jena; desde 28. 10. 1728-56 Cantor en la St. Michaeliskirche y maestro de escuela en Ohrdruf.

F.: 7^a: 86
 35: lámina
 108: 182
 112: lámina 1
 116: 19
 118: Nº 42

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH

VII-158

* 21. 6. 1732 en Leipzig.
 † 26. 1. 1795 en Bueckeburg.
 Padres: Johann Sebastián VI-77.
 Anna Magdalena Wuelcken.
 ∞ 8. 1. 1755 con Lucía Elisabeth Muench-
 hausen.
 Hijos: VIII 236-243.
 1732-50 en Leipzig; estudios en la Tho-
 masschule (liceo); estudio de Leyes en la
 Universidad allí mismo; desde principios de
 1750 en Bueckeburg: a) 1756-77 Konzert-
 meister del Conde Wilhelm, b) 1777-87
 Konzertmeister del Conde Philipp Ernst,
 c) desde 1787 Konzertmeister de la Regente
 Juliane Wilhelmine Louise de Schaum-
 burg-Lippe que fue su alumna en el clave;
 mayo a agosto de 1778 en viaje junto a
 su hijo Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237:
 visita a su hermano Carl Philipp Emanuel
 VII-147 en Hamburg y Johann Christian
 VII-160 en Londres.
 F.: 39: 67
 118: Nº 49

JOHANN CHRISTOPH GEORG

VIII-224

* 8. 5. 1747 en Ohrdruf.
 † 30. 12. 1814 allí mismo.
 Padres: Johann Andreas VII-141.
 Anna María(?).
 ∞ 29. 8. 1780 en Erleben con Elonore
 Marie Henriette Philippine Herrmann.
 Hijos: IX 271-273.
 1779-1814 organista en la Michaeliskir-
 che en Ohrdruf.

JOHANN EGYDIUS

V-22

* 9. 2. 1645 en Erfurt.
 Sepultado 22. 11. 1716 allí mismo.
 Padres: Johannes IV-14.
 Hedwig Lemmerhirt.
 ∞ I. 9. 6 1674 con Susanna Schmidt.
 Hijos: VI 49-54.
 ∞ II. 24. 8. 1684 con Juditha Catharina
 Syring
 Hijos: VI 55-57.
 1671 o antes, violista y Superior en la
 Banda municipal en Erfurt; desde 1674(?)
 músico municipal y organista en la St. Mi-

chaeliskirche allí mismo; desde 1682 Di-
 rector de la Banda municipal; en 1694 re-
 cibe autorización para comerciar con "ar-
 tículos de Nuremberg", etc.

F.: 12: 917
 58: 116
 93: 202
 108: 23, 24
 112: lámina 1
 113: 11
 118: Nº 8

JOHANN EGYDIUS

VII-120

* 2. 8. 1709 en Erfurt.
 † 17. 5. 1746.
 Padres: Johann Christoph VI-54.
 Katharina Adlung.
 Maestro de escuela y Cantor en Gross-
 monra.
 F.: 12: 912
 43: 488
 108: 31
 113: 15
 118: Nº 36

JOHANN ELIAS

VII-126

* 12. 2. 1705 en Schweinfurt.
 † 30. 11. 1755 allí mismo.
 Padres: Johann Valentin VI-60.
 Anna Margaretha Brandt.
 ∞ I. 12. 11. 1743 con Johanna Rosina
 Fritsh.
 ∞ II. 25. 1. 1746 con Anna María Hueller.
 Hijos: VIII 197-199.
 Hasta 1720 en Schweinfurt; 15. 4. 1728
 hasta aprox. 1730 estudios de teología(?)
 en la Universidad de Jena (con interrup-
 ciones); 1730(?) aprox. 1737 en Schwein-
 furt; 1739-42 estudio de Teología en la
 Universidad de Leipzig; discípulo de Johann
 Sebastián VI-77; Preceptor de los hijos de
 Johann Sebastián; 1742-43 Preceptor en
 Zoeschen; desde 29. 5. 1743 Cantor e Ins-
 pector del Internado en Schweinfurt.

F.: 17: 996
 61: 119, 122
 108: 153
 109: 981
 112: 203
 118: Nº 39

JOHANN ERNST

VI-80

* 5. 8. 1683 en Arnstadt.

† 21. 3. 1739 allí mismo.

Padres: Johann Christoph V-31.

Martha Elisabetha Eisentraut.

∞ I. 22. 10. 1720 con Anna Helena Margaretha Wirth.

Hija: VII-163.

∞ II. 13. 11. 1725 con Magdalena Christiana Schober.

Hijos: VII 164-167.

1696-1701 en el Liceo de Ohrdruf (en Sekunda junto a Johann Sebastian VI-77); permanencia en Arnstadt, Hamburg, Frankfurt a. M.; desde aprox. 1705 en Arnstadt; 1707-28 organista en la Bonifatiuskirche allí mismo (sucesor de Johann Sebastián VI-77); desde 1728 organista en la Ober-und Liebfrauenkirche allí mismo.

F.: 12: 912

43: 127

76: 15

83

108: 169, 170, 193

113: 14

118: Nº 25

122: 197

JOHANN ERNST

VII-116

* 28. 1. 1722 en Eisenach.

Sepultado 3. 9. 1777 allí mismo.

Padres: Johann Bernhard VI-50.

Johanna Sophia Siefer.

∞ 21. 10. 1750 con Florentina Catharina Malsch.

Hijos: VIII 182-189.

Desde 1732 en la escuela de Eisenach; desde 16. 1. 1737 en la Thomasschule en Leipzig; seguramente discípulo de Johann Sebastián VI-77 allí mismo; estudio de Leyes en la Universidad de Leipzig; 1741 abogado(?) en Eisenach; 1743-49 asistente y reemplazante de su padre en calidad de organista en la Stadtkirche allí mismo; desde 1749 Stadtorganist (organista de la ciudad) allí mismo; desde 3. 2. 1756 hasta 1758 Kapellmeister de la Corte de Sachsen-Weimar (en Weimar); desde 1765 también Kastenverwalter (tesorero) en Eisenach.

F.: 4: Nº 34

10

55: 960

61: 114, 117, 118

62: 180

91: 66

108: 848

112: lámina 1

113: 15

118: Nº 34

JOHANN FRIEDRICH

VI-88

* aprox. 1682 en Eisenach.

† 9. 2. 1730 en Muehlhausen.

Padres: Johann Christoph V-35.

María Elisabeth Wedemann.

∞ I. 21. 7. 1722 en Muehlhausen con Martha María Schroeter, viuda de Betz.

∞ II. 1726(?) allí mismo con Anna Sidonia Mehlbach.

1692-1703 en la escuela de Eisenach (Sexta hasta Prima); desde 4. 7. 1708 organista de la Blasiuskirche en Muehlhausen (sucesor de Johann Sebastián VI-77).

F.: 12: 921

20: 225

43: 92

47: 54

89: 172

108: 138, 788

118: Nº 29

JOHANN FRIEDRICH

VII-119

* 20. 10. 1706 en Erfurt.

† 30. 5. 1743 en Andisleben.

Padres: Johann Christoph VI-54.

Katharina Adlung.

∞ 19. 11. 1725 con Elonore María Langula. Cinco hijos, nombrados: VIII 190-191.

Maestro de escuela y Cantor en Andisleben, o Quedlinburg(?).

F.: 12: 919

108: 27

113: lámina 3, 15

118: Nº 35

JOHANN GEORG

VI-69

* 9. 11. 1683 en Themar.

† 13. 3. 1713 en Weikersheim.

Padre: Georg Christoph V-29.

∞ 1711 en Forchtenberg(?) con Agnes María Weber.

Hijos: VII 130-132.

1707 preceptor en Weikersheim (sucesor de su hermano Johannes Christian VI-66); desde 1708 "Kollaborator" (maestro de escuela) y Cantor allí mismo; instructor de lacayos del príncipe de Hohenlohe-Weikersheim; empleo no determinado en la capilla de palacio.

F.: 84:
108: 153
111: 230
113: lámina 4

JOHANN GEORG

VIII-182

* 30. 9. 1751 en Eisenach

† 12. 4. 1797 allí mismo.

Padres: Johann Ernst VII-116.

Florentina Catharina Malsch.

∞ 22. 7. 1779 con Johanna Elisabeth Langius.

Hijos: IX 248-251.

Tesorero (Stadtkaemmerer), abogado de Corte y organista en Eisenach (sucesor de su padre).

F.: 4: N° 35
57: 113
89: 155, 381
113: lámina 3

JOHANN GOTTFRIED BERNHARD

VII-148

* 11. 5. 1715 en Weimar.

† 27. 5. 1739 en Jena.

Padres: Johann Sebastián VI-77.

María Bárbara Bach VI-96.

1715-17 en Weimar; 1718-23 en Koethen; 1723-35 en Leipzig; estudios en la Thomasschule en calidad de alumno externo; 16. 6. 1735-37 organista en la Marienkirche en Muehlhausen; 4. 4. 1737-38 organista en la Jacobi-oder Marktkirche en Sangershausen; enero a mayo de 1739 estudios de Leyes en Jena.

F.: 8: 80
112: 197
118: N° 47

JOHANN GUENTHER

V-39

* 15. 7. 1653 en Arnstadt.

† 10. 4. 1683 allí mismo.

Padres: Heinrich IV-16.

Eva Hoffmann.

∞ 28. 11. 1682 con Bárbara Margaretha Keul.

Hija: VI-98.

Desde 1682 organista-substituto de su padre en Arnstadt; ingenioso constructor e inventor de instrumentos musicales.

F.: 12: 921
112: 30
113: 12
118: N° 15
122: 199, 200
123

JOHANN GUENTHER

VII-112

* 4. 4. 1703 en Gehren.

Sepultado 24. 10. 1756 en Erfurt.

Padres: Johann Christoph VI-44.

Anna Margaretha Koenig.

∞ 13. 5. 1736 en Erfurt con Susanne Katharine Hering.

Tenor; 1735 maestro en la Kaufmannsge-meinde en Erfurt.

F.: 12: 918
43: 483
93: 203
108: 23
112: lámina 1
113: 15
118: N° 33

JOHANN HEINRICH

VII-178

* alrededor de 1700.

† después de 1735.

Padre: Johann Christoph VI-86.

Músico (Clavecínista).

F.: 108: 138
112: lámina 1
118: N° 43 y 53

JOHANN HEINRICH

VII-138

* 4. 8. 1707 en Ohrdruf.

† 20. 5. 1783 en Oehringen.

Padres: Johann Christoph VI-71.

Johanna Dorothea vom Hofe.

∞ I. 21. 6. 1735 en Oehringen con Marie Susanne Renner.

∞ II. 1745(?) con Marie Christiane Brinckmann.

Once hijos; nombrados: VIII 219-222.

1724 en el liceo de Ohrdruf; 9. 9. 1724-28 en la Thomasschule de Leipzig; discípulo de Johann Sebastián VI-77; aprox. 1728-35 en Ohrdruf; desde 26. 5. 1735 Cantor y maestro de escuela en Oehringen.

F.: 61: 111, 112
62: 175, 179
116: lámina, 19
118: N° 43

JOHANN JACOB

VI-42

* 12. 8. 1668 en Erfurt.

† 29. 4. 1692 en Eisenach.

Padres: Johann Christian V-20.

Anna Margaretha Schmidt.

Geselle (oficial de música) de Johann Ambrosius Bach V-30 en Eisenach.

F.: 89: 157
93: 203
113: 12
118: N° 16

JOHANN JACOB

VI-76

* 9. 2. 1682 en Eisenach.

† 16. 4. 1722 en Estocolmo (Suecia).

Padres: Johann Ambrosius V-30.

María Elisabetha Lemmerhirt.

∞ I. 31. 5. 1715 en Estocolmo con Susanna María Gast.

Hija: VII-142.

∞ II. 15. 10. 1721 en Estocolmo con Ingeborg Magdalena Norell viuda de Swahn.

1690-95 en la escuela de Eisenach (1693 en Quinta, 1694 en Cuarta); 1695 20. 7. 1696 en Ohrdruf en casa de su hermano mayor Johann Christoph VI-71; estudios en el liceo (Tertia); 1697 Kunstpfeiferlehrling (aprendiz de música) de Johann Heinrich Halle en Eisenach; más tarde (1704?) oboísta en la guardia de honor del rey Carlos XII de Suecia en Altranstaed(?); 1707-09 participa en la campaña de su rey en Rusia; 1709-13(?) en Bender (Bessarabia); 1713 en Constantinopla; estudios de flauta con Buffardin(?); desde 1713 en Estocolmo (flautista?) en retiro, recibiendo (irregularmente) su pensión.

F.: 12: 913
41: 105
47: 54
79: 4
87: 29, 30, 31
108: 172, 231, 763
113: 13
118: N° 23

JOHANN LORENZ

VII-125

* 10. 9. 1695 en Schweinfurt.

† 14. 12. 1773 en Lahm.

Padres: Johann Valentin VI-60.

Anna Margaretha Brandt.

∞ 28. 11. 1719 con Catharina Froembes.

Hijos: VIII 192-196.

1715-17 discípulo de Johann Sebastián VI-77 en Weimar; 4. 11. 1718 Cantor en Lahm (Itzgrund).

F.: 102: 84
118: N° 38.

JOHANN LUDEWIG

VI-99

* 4. 2. 1677 en Thal.

Sepultado 1. 5. 1731 en Meiningen.

Padres: Jacob V-41.

Martha Schmidt.

∞ 17. 11. 1711 con Susanna María Rust.

Hijos: VII 179-180.
1677-79 en Thal; 1679-88(?) en Steinbach; 1688-92 en la escuela latina en Gotha; estudios de teología; Cantor(?) y maestro de escuela en Bad Salzungen; 1699 en Meiningen; desde 1708 Director de los pajes y Cantor de Corte allí mismo; desde 1711 Capelldirector de Corte; 1715 organista en la capilla de palacio; preceptor de los hijos del príncipe.

F.: 10
43: 103, 107.
61: 112
77:
108: 11, 12
112: lámina 1, 9
113: 10
118: N° 3

JOHANN MICHAEL

V-37

* 7. 8. 1648 en Arnstadt.

† 17. 5. 1694 en Gehren.

Padres: Heinrich IV-16.
Eva Hoffmann.

∞ 13. 1. 1675 con Catharina Wedemann.
Hijos: VI 92-97.

Desde octubre de 1673 en Gehren: organista y escribiente municipal; Lutier.

F.: 12: 920
43: 38
51: 58
66: 216
67
108: 33, 40
113: 12
118: Nº 14
122: 199

JOHANN NICOLAUS

V-25

* 3. 2. 1653 en Erfurt.
Sepultado 30. 7. 1682 allí mismo.
Padres: Johannes IV-14.
Hedwig Lemmerhirt.

∞ 29. 11. 1681 con Sabina Catharina Burholt.
Hijo: VI-59.

Desde 15. 5. 1673 en Erfurt: Viola da Gambista en la Banda municipal.
F.: 118: Nº 9.

JOHANN NICOLAUS

VI-84

* 10. 10. 1669 en Eisenach.
† 4. 11. 1753 en Jena
Padres: Johann Christoph V-35.
María Elisabeth Wedemann.

∞ I. 2. 8. 1697 en Jena con Anna Baurath.
Hijos: VII 168-173.
∞ II. 13. 10. 1713 con Anna Sibylla Lange.
Hijos: VII 174-177.

1678-89 en la escuela de Eisenach (Quinta a Prima); 1695-1696 en Italia; desde 1696 organista en la Michaeliskirche en Jena; desde 1719 organista en la Iglesia universitaria allí mismo; notable constructor e inventor de instrumentos musicales.

F.: 12: 922
33: 9
43: 87, 88
54
89: 164
108: 129, 855
113: 14
118: Nº 27

JOHANN PHILIPP

VIII-245

* 5. 8. 1752 en Meiningen.

† 2. 11. 1846 allí mismo.

Padres: Gottlieb Friedrich VII-180.
Juliane Friederike Charlotte Anthing.

∞ I. con Constantia Amalia Briegleb.
∞ II. con Johanna Rosine Frankenberger.
Hijos: IX 290-292.

Organista de Corte en Meiningen; desde 1790 artista-pintor (Kabinettsmaler) ducal allí mismo; retratista de renombre. (Paul Carl Bernhard Bach X-323 conserva en su poder, entre otros, retratos de su hermano Samuel Friedrich VIII-246, de C. Ph. Emanuel VII-147; un autoretrato).

F.: 9: 218
112: lámina 1
113: lámina 2

JOHANN SAMUEL

VII-109

* 2. 6. 1694 en Nieder-Zimmern.

† 1. 7. 1720 en Gundersleben.

Padres: Johann Christoph VI-44.
Anna Margaretha Koenig.

1694-95 en Nieder-Zimmern; 1696-98(?) en Erfurt; 1698(?) en Gehren; músico en Sondershausen; 1720 maestro de escuela en Gundersleben.

F.: 89: 163
108: 23
112: lámina 1
118: Nº 31

JOHANN SEBASTIAN

VI-77

* 21. 3. 1685 en Eisenach¹.

† 28. 7. 1750 en Leipzig.

31. 7. 1750 sepultado en el Johannisfriedhof (cementerio)².

En julio de 1900 sus restos fueron trasladados a la Johanniskirche; desde 28. 7. 1949 yacen en la Thomaskirche.

Padres: Johann Ambrosius V-30.

María Elisabetha Lemmerhirt.

∞ I. 17. 10. 1707 en Dornheim con María Bárbara Bach VI-96.
Hijos: VII 143-149.

∞ II. 3. 12. 1721 en Koethen con Anna Magdalena Wuelcken.
Hijos: VII 150-162.

Pormenores de su vida:

EISENACH

1693-95 en la escuela latina; 1693-94 en Quinta, 1695 en Cuarta³.

A la muerte de su padre en 1695, se trasladó a Ohrdruf.

OHRDRUF

Febrero o marzo de 1695 hasta, probablemente, abril de 1700 en casa de su hermano mayor Johann Christian VI-71. Estudios en el liceo, que abandona el 15. 3. 1700 en Prima. Seguramente discípulo de su hermano⁴.

LUENEBURG

4. 4. 1700 hasta Pascua de Resurrección de 1702 en la Michaelisschule (internado músico y liceo)⁵. 1700-02 probablemente varios viajes a Celle y Hamburg⁶. Pascua de Resurrección 1702 a marzo de 1703 estaba no comprobable; agosto de 1702 en Sangershausen(?); concurso para el puesto de organista de la Jakodi-oder Marktkirche⁷.

WEIMAR I

4. 3. hasta 13. 9. 1703 músico de Corte y lacayo del duque Johann Ernst von Sachsen-Weimar⁸. Antes del 3. 7. 1703 en Arnstadt; peritaje del órgano de la Bonifatiuskirche⁹. Julio de 1703 en Arnstadt; concurso para el puesto de organista de la Bonifatiuskirche.

ARNSTADT

9. 8. 1703 hasta 14. 9. 1707 organista en la Neuen—(Bonifatius—)Kirche¹⁰. Desde fines de octubre hasta fines de enero 1705 viaje a Luebeck para conocer el arte de Dietrich Buxtehude; en su ausencia es substituido por Johann Ernst Bach V-80¹¹. 28. 11. 1706 en Langewiesen cerca de Gehren; peritaje de órgano¹². 24. 4. 1707 en Muehl-

hausen; concurso para el puesto de organista de la iglesia Divi Blasii. 14-15 de junio 1707 en Muehlhausen; negociaciones con el Municipio y firma de contrato de organista. A principios de julio de 1707 abandona Bach su puesto en Arnstadt y es reemplazado por su primo Johann Ernst VI-80 hasta el fin de su contrato. Johann Ernst es su sucesor¹³.

MUEHLHAUSEN

14. 9. 1707 hasta el 26. 6. 1708 organista en la iglesia Divi Blasii. 17. 10. 1707 en Dornheim; matrimonio con María Bárbara Bach VI-96. 5. 6. 1708 en Arnstadt; matrimonio del pastor Johann Lorenz Stauber con Regina Wedemann; representación musical(?). 25. 6. 1708 presenta su dimisión que es aceptada al día siguiente por el municipio.

WEIMAR II.

Bach firma en Weimar con los siguientes títulos: 1711 Hof-Organist. Cammer Musicus. 1713 Fuerstl. Saechs. Hofforg. v. Cammer-Musicus. 1714 Concertmeister u. Hofforg. 1716 Concertmeister. 1716 Hochfuerstl. Sachsen-Weimarisch. Concert-Meister und Hoforganist¹⁴.

Julio de 1708 a 2. 12. 1717 músico de Cámara y organista de Corte del duque Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar¹⁵. 1708-17 probablemente varios viajes a Weissenfels. Octubre de 1709 en Muehlhausen; peritaje del órgano de la iglesia Divi Blasii. 26. 10. 1710 en Taubach cerca de Mellingen; peritaje de órgano. Septiembre de 1713 posiblemente en Ohrdruf con ocasión del bautizo de su sobrino y ahijado Johann Sebastián Bach VII-140¹⁶. Entre noviembre y diciembre de 1713 dos o tres semanas de estadía en Halle; composición y representación de una cantata (¿Nº 21 o 63?); concurso por el puesto de organista en la Liebfrauenkirche¹⁷. 2. 3. 1714 nombramiento de Konzertmeister (concertino)¹⁸. 1º de Adviento de 1714 en Leipzig(?)¹⁹. A fines de 1714 en Kassel(?) (improbable)²⁰. 1715 ó 1716 en Meiningen(?)²¹. 24. 1. 1716 en Nienburg; representación musical(?) con ocasión del matrimonio del duque Ernst August von Sachsen-Weimar con Eleonore Wilhelmine,

princesa de Anhalt-Koethen. 23. 2. 1716 en Weissenfels; representación de la cantata "Was mir behagt ist nur die muntre Jagd" (BWV 208 a). 28. 4. hasta 3. 5. 1716 en Halle; peritaje del órgano de la Liebfrauen-(Markt-)Kirche²². Fines de julio 1716 en Erfurt; peritaje del órgano de la Augustinerkirche. 5. 8. 1717 en Koethen; firma del contrato de Hofkapellmeister²³. Fines de septiembre 1717 en Dresden. Problemático encuentro con el organista francés Louis Marchand²⁴. 6. 11. al 2. 12. 1717 detenido en el calabozo(?) del juez rural (Landrichterstube) por presentar con desusada insistencia su renuncia²⁵.

KOETHEN

Bach firma en Koethen con los siguientes títulos: 1717: Capellmeister, etc. (recibo). 1717: Hochfuerstlich Anhalt-Coethenischer Capellmeister, etc.(!). 1721: Maitre de Chapelle de S. A. S.: le Prince regnant d'Anhalt-Koethen. 1722: Hoch Fuerstlich Anhalt-Koethenischer Capellmeister. 1722: Hoch Fuerstlich Anhalt-Coethenischen Kapel-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen. d. d. 1720(?) Cappeloe Magistri S. P. R. Anhaltini-Coetheniensis.

Diciembre 1717 hasta abril 1723 Kapellmeister del príncipe Leopold de Anhalt-Koethen²⁷. 16-18(?) de diciembre 1717 en Leipzig; peritaje del órgano de la Pauliner—(Universitaets—)Kirche²⁸. Mayo hasta 2. 6. 1718 en Karlsbad con el príncipe Leopold²⁹. Segunda mitad de 1718 en Berlín³⁰. Febrero 1719 en Berlín; compra de un clavecín para el príncipe Leopold³¹. Octubre de 1719 en Halle; malogrado encuentro con Georg Friedrich Haendel. 25. 5. hasta 17. 7. 1720 en Karlsbad con su príncipe; durante su ausencia fallece su esposa María Bárbara³². Mediados de noviembre 1720 en Hamburg; concierto de órgano en la Katharinenkirche; malogrado intento de conseguir el puesto de organista en la iglesia St. Jakobi³³. 7-13. 8. 1721 en Schleiz en la corte del Conde Heinrich XI. Reuss; realización musical³⁴. 3. 12. 1721 matrimonio privado con Anna Magdalena Wuelcken en Koethen. 1721 en Gera³⁵. 7. 2. 1723 en Leipzig; concurso práctico por el puesto de Cantor de Sto. Tomás; Cantata N° 22³⁶. Marzo 1723 varios(?) viajes a Leipzig³⁷.

13. 4. 1723 es aceptada su dimisión en Koethen.

LEIPZIG

Algunos títulos con que Bach firma en Leipzig: 1725: a su Rey en Dresden: nombre sin títulos. 1733: al Gran Elector en Dresden: sin títulos. 1747: a Federico II de Prusia: sin títulos (dedicatoria). 1749: al conde Wilhelm von Schaumburg-Lippe en Bueckeberg: sin títulos.

Solicitudes al Consejo municipal de Leipzig: 1728: Johann Sebastián Bach, etc.(!). 1730: Director Musices. 1733: Dir. Musices v Cantor. 1736: Sin títulos.

Al Consejo municipal de Naumburg: 1748: Koeniglicher u. Churfuerstlicher Hoff Compositeur.

Al Consejo municipal de Plauen: 1726: Joh. Seb. Bach.

Al Consejo municipal de Chemnitz: 1727: Hochf. Anhalt-Coethenischer Capellmeister, auch Director Chori Musici Lipsiensis u. der Schulen zu S. Thomae Cantor.

Al Consistorio eclesiástico de Leipzig: 1733: Dir: Mus. u. Cant: zu S. Thomoe. 1737: Compositeur von Koeniglicher Maj. in Pohlen Hoff-Capelle, u. Dir. Chori Musici allhier.

13 cartas a amigos, alumnos y parientes: Bach; J. S. B.; J. S. Bach; Joh. Seb. Bach; Joh. Seb. Bach; Johann Sebastián Bach. Todas sin título alguno.

Certificados de competencia de alumnos, etc.: 16 con títulos variados, 3 sin título alguno.

Seis peritajes, revisión de órganos: 5 con títulos, 1 sin título alguno.

Recibos de sueldos, viáticos, etc.:

Cantor	Cantor etc.(!)	Títulos diversos	Sin título
1723	1728	1731	1742
1726		32	43
1727		33	44
1729		34	45
		35	46
		37	47
		38	48
		42	48/49
			50

A pesar de que el número de escritos de Bach, firmados, es pequeño, no deja de entretenerse la sutil diferencia de la importancia que se da al maestro según a qué persona o entidad se dirige. Especialmente interesante es observar, que en sus últimos años de vida prescinde de todo título y que en el año 1728 firma dos veces con "etc." agregado que fue el reflejo de un estado de ánimo muy especial, máxime si datan de dos fechas tan próximas como son el 20 de septiembre y 25 de octubre del mismo año³⁸. (La primera firma corresponde a un serio reclamo dirigido a la Municipalidad de Leipzig).

19. 4. 1723 en Leipzig.

5. 5. 1723 comunicación personal de su elección en Leipzig.

8. 5. 1723 presentación ante el Consistorio eclesiástico.

13. 5. 1723 juramento de estilo.

13. 5. 1723 hasta julio 1750 Cantor de las Escuelas de Santo Tomás en Leipzig. Su título oficial es: Cantor an den Schulen zu Sankt. Tomás³⁹.

25(?) 5. 1723 la familia de Bach llega a Leipzig⁴⁰.

31. 5. 1723 toma de posesión de su cargo⁴¹.

2. 11. 1723 en Stoermthal; peritaje de órgano.

1723-24. 3. 1729(?) "Kapellmeister von Haus aus" del príncipe Leopold de Anhalt-Koethen⁴².

1723-28. 6. 1726(?) "Kapellmeister von Haus aus" del duque Christian de Weissenfels⁴³.

25. 6. 1724 en Gera; peritaje del órgano de la Johannes-und Salvatorkirche⁴⁴.

1724 o a principios de 1725 en Dresden en función oficial.

18. 7. 1724 en Koethen en compañía de Anna Magdalena; representación musical.

15. 12. 1725 en Koethen en compañía de Anna Magdalena; varias representaciones musicales⁴⁵.

23. 2. 1725 en Weissenfels; representación de la cantata "Entfliehet, verschwindet"⁴⁶.

30. 11. 1726 en Koethen; representación de la cantata "Steigt freudig in die Luft"⁴⁷.

1727 en Pomsen; funerales del señor von Ponickau⁴⁸.

1727 en Hamburg; concierto de órgano⁴⁹.

Después de 1727 en Erfurt⁵⁰.

1728 en Graefenroda(?)⁵¹.

5. 1. 1728 en Koethen; representación musical⁵².

1728 en Koethen; bautizo del hijo del Konzertmeister Spiess⁵³.

20.(?) 2. al 9.(?) 3. 1729 en Weissenfels; festejos con ocasión del cumpleaños del duque⁵⁴.

21(?) hasta fines de marzo 1729 en Koethen en compañía de Anna Magdalena y Wilhelm Friedemann(?); música con ocasión de los funerales del príncipe Leopold⁵⁵.

1729 hasta verano de 1737 y, más tarde, desde el 2. 10. 1739 hasta por lo menos 1741, posiblemente hasta 1744, Director del Collegium Musicum fundado por Telemann; representaciones de música profana públicas regulares⁵⁶.

Alrededor de 1730 viaje con destino desconocido⁵⁷.

13-14. 9. 1731 en Dresden; concierto de órgano en la Sophienkirche.

4. 2. 1732 en Stoentzsch, peritaje de órgano.

Septiembre 1732 en Kassel; peritaje del órgano de la Martinskirche.

Alrededor del 27. 7. 1733 en Dresden⁵⁸.

Pascua de Resurrección 1735 en Koethen; peritaje del órgano de la St. Agnus-Kirche(?)⁵⁹.

Julio 1735 en Muehlhausen; concurso de su hijo Johann Gottfried Bernhard VII-148 por el puesto de organista de la Marienkirche⁶⁰.

19. 11. 1736 fecha de nombramiento de Hof-Compositeur de la Corte de Dresden.

1. 12. 1736 en Dresden; concierto de órgano en la Frauenkirche⁶¹.

Aprox. 20. 7. al 1. 8. 1736 viaje con destino desconocido.

Mediados de mayo 1738 en Dresden.

Fines de agosto o principios de septiembre 1739 en Altenburg; peritaje del órgano de la Schlosskirche⁶².

Julio hasta mediados de agosto 1741 en Berlín en casa de su hijo Carl Philipp Emanuel VII-147.

Noviembre 1741 en Dresden en compañía de Johann Elías VII-126⁶³.

30. 8. 1742 en Kleinzschocher; represen-

tación de la cantata profana "Mer ham ne neue Oberkeet".

7. 8. 1746 en Zschortau; peritaje de órgano.

26. 9. 1747 en Naumburg; peritaje del órgano de la Wenzelskirche.

7. 5. 1747 en Potsdam; visita a su hijo Carl. Ph. Emanuel VII-147 y al Rey Federico II de Prusia⁶⁴.

8. 5. 1747 en Potsdam; concierto de órgano en la Heiligengeistkirche.

8. 6. 9. 5. 1747 en Berlín.

Junio 1747 ingresa a la "Correspondierenden Societaet der musicalischen Wissenschaften" en Leipzig⁶⁵.

Viajes probables habrían tenido como meta a Zella, Jena, Merseburg y Suhl⁶⁶⁽¹⁾.

JOHANN VALENTIN

VI-60

* 6. 1. 1669 en Themar.

† 12. 8. 1720 en Schweinfurt.

Padre: Georg Christoph V-29.

∞ 25. 9. 1694 con Anna Margaretha Brandt.

Hijos: VII 125-127.

1674-83 en la escuela de Themar; desde 1684 en Schweinfurt; desde 1. 5. 1694 músico municipal y torrero superior allí mismo.

F.: 12: 922

61: 118

108: 153

112: 205, lámina 2

118: Nº 21

JOHANNES

III-4

* aprox. 1580 en Wechmar.

† 26. 12. 1626 allí mismo.

Padre: Veit II-2.

∞ antes de 1602 con Anna Schmied.

Hijos: IV 14-16.

Aprendiz de músico y oficial con Caspar Bach II-3 en Gotha; músico y tejedor de alfombras en Wechmar.

F.: 21: 3

43: 11

44: 11

76: 8

108: 8, 9, 787

¹ Ver pág. 79 Notas (Fuentes de Información sobre J. S. Bach).

112: 16, lámina 1

118: Nº 2 y 4

JOHANNES

III-8

* alrededor de 1602 en Gotha.

Sepultado 9. 12. 1632 en Arnstadt.

Padres: Caspar II-3.

Catharine(?).

Músico en Arnstadt.

JOHANNES

IV-14

* 26. 11. 1604 en Wechmar.

† 13. 5. 1673 en Erfurt.

Padres: Johannes III-4.

Anna Schmied.

∞ I. Junio 1636 con Bárbara Hoffmann.

∞ II. alrededor de 1638 con Hedwig Lemmerhirt.

Once hijos, nombrados: V 19-28.

Cinco años aprendiz y dos años oficial con el músico municipal Johann Cr. Hoffmann-senior en Suhl; organista en Schweinfurt; 1628 y 1634 en Wechmar; desde 1635 músico municipal en Erfurt; desde 16. 4. 1636, además, organista de la Predigerkirche allí mismo.

F.: 12: 905

58: 108

76: 10

80: 447, 448

89: 136, 156

93: 205, 206

108: 15, 16

112: 18, lámina 1

113: 10

118: Nº 4, 7-9

MARIA BARBARA

VI-96

* 20. 10. 1684 en Gehren.

Sepultada 7. 7. 1720 en Koethen.

Padres: Johann Michael V-37.

Catharina Wedemann.

∞ 17. 10. 1707 en Dornheim con Johann Sebastián Bach VI-77.

Hijos: VII 143-149.

1707-08 en Muehlhausen; 1708-17 en Weimar; 1718-20 en Koethen.

F.: 17: 981, 968

46: lámina

58: 107
82: 128
88: 152
108: 623
112: 116
113: lámina 5

MELCHIOR

III-9

* alrededor de 1603 en Gotha.
Sepultado 7. 9. 1634 en Arnstadt.
Padres: Caspar II-3.
Catharine(?).
1603-20 en Gotha; 1620-34 músico en Arnstadt.
F.: 33: 2
122: 193
123

NICOLAUS

III-13

* 6. 12. 1619 en Gotha.
Sepultado 1. 10. 1637 en Arnstadt.
Padres: Caspar II-3.
Catharine(?).
1619-20 en Gotha; 1620-37 músico(?) en Arnstadt.
F.: 33: 2
43: 11
122: 193
123

NICOLAUS EPHRAIM

VI-100

* 24. 11. 1690 en Wasungen.
† 12. 8. 1760(?) en Gandersheim.
Padres: Jacob V-41.
Christina Regina Vogel.
Casado dos veces; del 2º matrimonio tuvo dos hijos.
Desde 1708 organista de la abadesa Elisabeth Ernestine Antonia de Gandersheim; desde 30. 11. 1712 lacayo e inspector de la exposición de pinturas y estatuas allí mismo; escanciador; 15. 5. 1719 organista y bodeguero (Kellermeister); desde 1724 Privatrechnungsfuehrer (contador); comprometido también a componer y dar lecciones de música y pintura.
F.: 12: 920
33: lámina 1
82: 47
89: 183

108: 12
113: lámina 2

PHILIPP CHRISTIAN GEORG

VIII-210

* 5. 4. 1734 en Ohrdruf.
† 18. 8. 1809 en Werningshausen.
Padres: Johann Christoph VII-136.
Christiane Meyer.
∞ I. 27. 10. 1761 con Dorothea Regina Dolch.
∞ II. 16. 4. 1782 en Wechmar con(?) Hopf.
∞ III(?) con Johanna Christiane Elisabeth Wehner(?).
Hasta 1752 en el liceo en Ohrdruf; estudios de teología en Jena; 1757 Cantor en la Trinitatiskirche en Ohrdruf; algunos meses diácono allí mismo; profesor en el liceo (Tertia) de Ohrdruf; desde 1772 pastor en Werningshausen.
F.: 35: lámina
42: 37
81
89: 176, 187
116: 19, lámina

SAMUEL ANTON JACOB

VII-179

* 26. 4. 1713 en Meiningen.
† 29. 3. 1781 allí mismo.
Padres: Johann Ludewig VI-99.
Susanna Maria Rust.
∞ 12. 9. 1759 con María Katharina Axt.
1721-30 en el liceo en Meiningen; desde 7. 5. 1732 estudio de Leyes en Leipzig; seguramente discípulo de Johann Sebastián Bach VI-77 allí mismo; 1735-61 organista de la Corte en Meiningen; 1740 Amtsadvokat (abogado); 1746(?) Kriegskanzellist (abogado del dpto. de guerra); 1764 Kammerregistrator; 1777 Rentsecretar (secretario de impuestos(?)).
F.: 9: 218
12: 919
61: 112-113
62: 180
113: láminas 1 y 2

TOBIAS FRIEDRICH

VII-133

* 21. 7. 1695 en Ohrdruf
† 1. 7. 1768 en Udestedt.

Padres: Johann Christoph VI-71.

Johanna Dorothea vom Hofe.

∞ 22. 9. 1722 con Susanna Elisabeth Woelckner.

Hijos: VIII 200-202.

Estudios en el liceo de Ohrdruf hasta Prima; 1714 organista en la Dreifaltigkeitskirche en Ohrdruf; 1717-20 Cantor de Corte en el Capitulo en Gandersheim; 1720-21 Cantor en Pferdingsleben (Gotha); a fines de 1721 Cantor en Udestedt.

F.: 8: 266
11: 84
42: 22
43: 482
89: 178
112: lámina 1
116: lámina

TOBIAS FRIEDRICH

VIII-200

* 20. 9. 1723 en Udestedt.

† 18. 1. 1805 en Erfurt.

Padres: Tobias Friedrich VII-133.

Susanna Elisabeth Woelckner.

∞ 20. 1. 1750 en Erfurt con Sophia Christina Hage.

Seis hijos, uno nacido en 1764.

1747-1805 en Erfurt: Cantor de la Reglerkirche; desde aprox. 1763 Cantor de la Barfuessergemeinde y maestro de escuela de niñas allí mismo.

F.: 4: N° 40
42: 23
89: 159
113: lámina 6
116: lámina

WILHELM FRIEDEMANN

VII-144

* 22. 11. 1710 en Weimar.

† 1. 7. 1784 en Berlín.

Padres: Johann Sebastián VI-77.

María Bárbara Bach VI-96.

∞ 25. 2. 1751 en Halle con Dorothea Elisabeth Georgi.

Hijos: VIII 227-229.

1710-17 en Weimar; 1716-23 en Koethen; estudios en la escuela luterana latina; 1723-33 en Leipzig; estudios en la Thomasschule; desde 5. 4. 1729 estudio de Leyes en la Universidad de Leipzig; junio

1729 en Halle; malograda invitación personal a Georg Fr. Haendel para visitar a su padre Johann Sebastián en Leipzig; aprox. desde julio 1726 a abril de 1727 estudios de violín con Joachim Gottlieb Graun en Merseburg; 13-14. 9. 1731 en Dresden, acompañando a su padre; 7. 6. 1733 en Dresden, concurso por el puesto de organista en la Sophienkirche; 1. 8. 1733 hasta 16. 4. 1764 organista de la Sophienkirche en Dresden; 16. 4. 1746 hasta 12. 5. 1764 en Halle, organista y director de música en la Liebfrauenkirche; 1747 acompaña a su padre a Potsdam y Berlín; agosto a diciembre 1750 en Berlín (lleva a su hermano menor Joh. Christian VII-160 a vivir a casa de su hermano C. Ph. Emanuel VII-147; 1753 en Zittau, concurso por el puesto de organista en la Johanneskirche; 1764-70 en Halle sin ocupación fija; octubre 1770-74 vive en Braunschweig; abril 1771 en Wolfenbuettel concurso por el puesto de organista en la Stadtkirche; 17. 5. 1771 concurso por el puesto de organista en la St. Aegigienkirche en Braunschweig; 1773 conciertos de órgano en Goettingen, Braunschweig y Wolfenbuettel; desde abril de 1774 vive en Berlín.

F.: 18: 1047ff
68: 147
118: N° 45

WILHELM FRIEDRICH ERNST

VIII-237

* 25. 5. 1759 en Bueckeburg.

† 25. 12. 1845 en Berlín.

Padres: Johann Christoph Friedrich VII-158.

Lucía Elisabeth Muenchhausen.

∞ I. 21. 1. 1798 con Charlotte Philippine Henriette Elerdt.

Hijos: IX 286-287.

∞ II. 2. 8. 1802 con Wilhelmine Susanne Albrecht.

Hijos: IX 288-289.

1759-78() en Bueckeburg, discípulo de su padre; 1778-82 en Londres, discípulo de su tío Johann Christian VII-160; estaba en Holanda y Francia; a más tardar, en 1787(?) -1789(?) en Minden; desde 1789 en Berlín, clavecinista; instructor musical de los príncipes reales; después de 1811 vive jubilado en Berlín; 1843 en Leipzig con

ocasión de la inauguración del monumento para su abuelo Johann Sebastián VI-77.

F.: 49: 81
69: 159, 161
101: 153
108: 12
112: lámina 2

PAUL CARL BERNHARD

X-323

* 22. 3. 1878 en Bad Liebenstein.

Vive en Alemania.

Padres: Friedrich Carl Eduard IX-292.

Alma Wilhelmine Hilpert.

∞ con Anna Sophie Minna Claus.

Hija: XI-335.

Artista-pintor en Eisenach.

F.: 9: 219
10
33: lámina 1
112: lámina 1
114: lámina 1, pág. 6

JOHANN NICOLAUS(?)

* 1683 o 1684 en Eisenach(?).

Aparece en la literatura como hermano de Johann Sebastián VI-77; sin embargo, su existencia no ha podido ser confirmada; de ahí que no pudimos incluirlo en nuestro cuadro esquemático.

F.: 12: 913
41: 11
43: 73
47: 55

JOHANN MATTHAEUS

* alrededor de 1780(?) en Herpf.

† 1858 en Meiningen(?).

Descendiente de Johann Bernhard VI-50. Casado.

Hijo: Theodor Georg Friedrich.

1798 seminarista en Meiningen; músico de cámara y violinista en Meiningen.

Dado que no pudimos hallar el lazo de unión preciso con Johann Bernhard VI-50, no nos fue posible incluirlo en nuestro cuadro esquemático.

F.: 89: 171

ANNA MAGDALENA WUELCKEN

* 22. 9. 1701 en Zeitz.

† 27. 2. 1760 en Leipzig.

Padres: Johann Caspar Wuelcken.

Margarethe Elisabeth Liebe.

∞ 3. 12. 1721 en Koethen con Johann Sebastián Bach VI-77.

Hijos: VIII 150-162.

1701-16(?) en Zeitz; 1716(?) -1721 en Weissenfels; 1721 actúa en calidad de cantante profesional en la Corte de Zerbst; agosto o septiembre 1721 hasta 1723 en Koethen; "Cammer-Musicantin" (cantante de música de cámara) o "fuerstliche Saengerin" (cantante principesca) contratada por la Corte de Koethen; 1723-60 en Leipzig; 1724, 1725 y 1729 viajes a Koethen junto a su esposo; 1732 en Kassel en compañía de Johann Sebastián.

F.: 43: 160
52
82: 328
99: 195ff
100
104: 19, 152
109: 963
112: 122, 229
114: XI
121: 172

NOTAS. (Fuentes de Información sobre J. S. Bach)

1. 32: 13
108: 179

2. 65: 117, 118
94

3. 40: 19

4. 14: 964
38: 21
40: 23

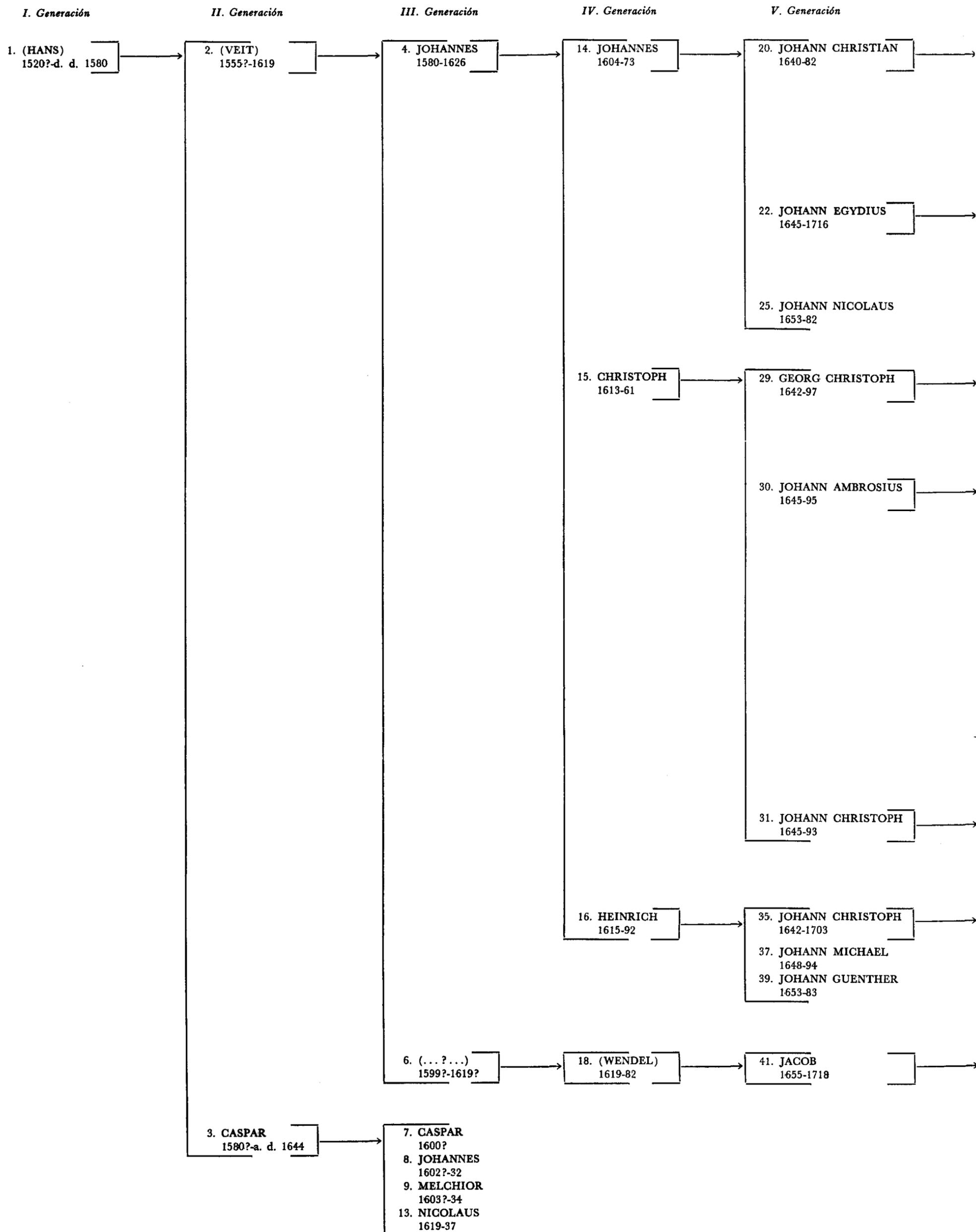
79: 3
106: 19
118: pág. 35

5. 3: 29
17: 965
32: 14
36: 38, 97
37: 8, 18
43: 124

	82:	92	
	86:	31	
6.	14:	17	
	36:	47	
	43:	127, 132	
	77		
7.	8:	95	
8.	51:	52	
	73:	30	
9.	73:	33	
10.	17:	968	
	31:	266	
	43:	131	
	73:	33, 36, 38	
	74		
	77		
	108:	221, 222, 213	
	114:	63	
	118:	Nº 24	
11.	17:	968	
	21:	5	
12.	90:	25	
13.	8:	266	
14.		8ff	
15.	26:	29	
	43:	141	
	51:	54	
	108:	369	
16.	42:	31	
	61:	107, 109	
	116:	19	
17.	30:	51	
	108:	508ff	
18.	15:	107	
	51:	57	
19.	19		
	44:	88	
	82:	303	
	103:	159	
	107 / III:	8ff	
	108:	513	
20.	45:	63	
21.	9:	218	
	26:	10	
	61:	113	

	82:	303	
	108:	565, 574	
22.	17:	974	
23.	114:	119	
24.	17:	975	
	38:	23	
	112:	101	
	108:	577, 815	
25.	43:	153	
	114:	114	
26.	8:	28ff	
27.	17:	975	
	53:	58	
	112:	103, 105	
28.	26:	43	
	53:	58	
	96:	318	
	109:	119	
29.	53:	59	
30.	16:	7	
31.	43:	155	
	104:	17	
32.	53:	59	
33.	53:	59	
	112:	117	
34.	26:	10	
35.	26:	57	
36.	105:	5	
	112:	128	
37.	14:	46	
	17:	984	
	22:	170	
	25:	35	
	27:	I-672	
	85:	161	
	103:	557	
	105:	5	
	108:	348	
	112:	129	
	114:	145	
	117:	81	
	120:	61	
38.	8:	ff	

Genealogía de los



BACH - MUSICOS

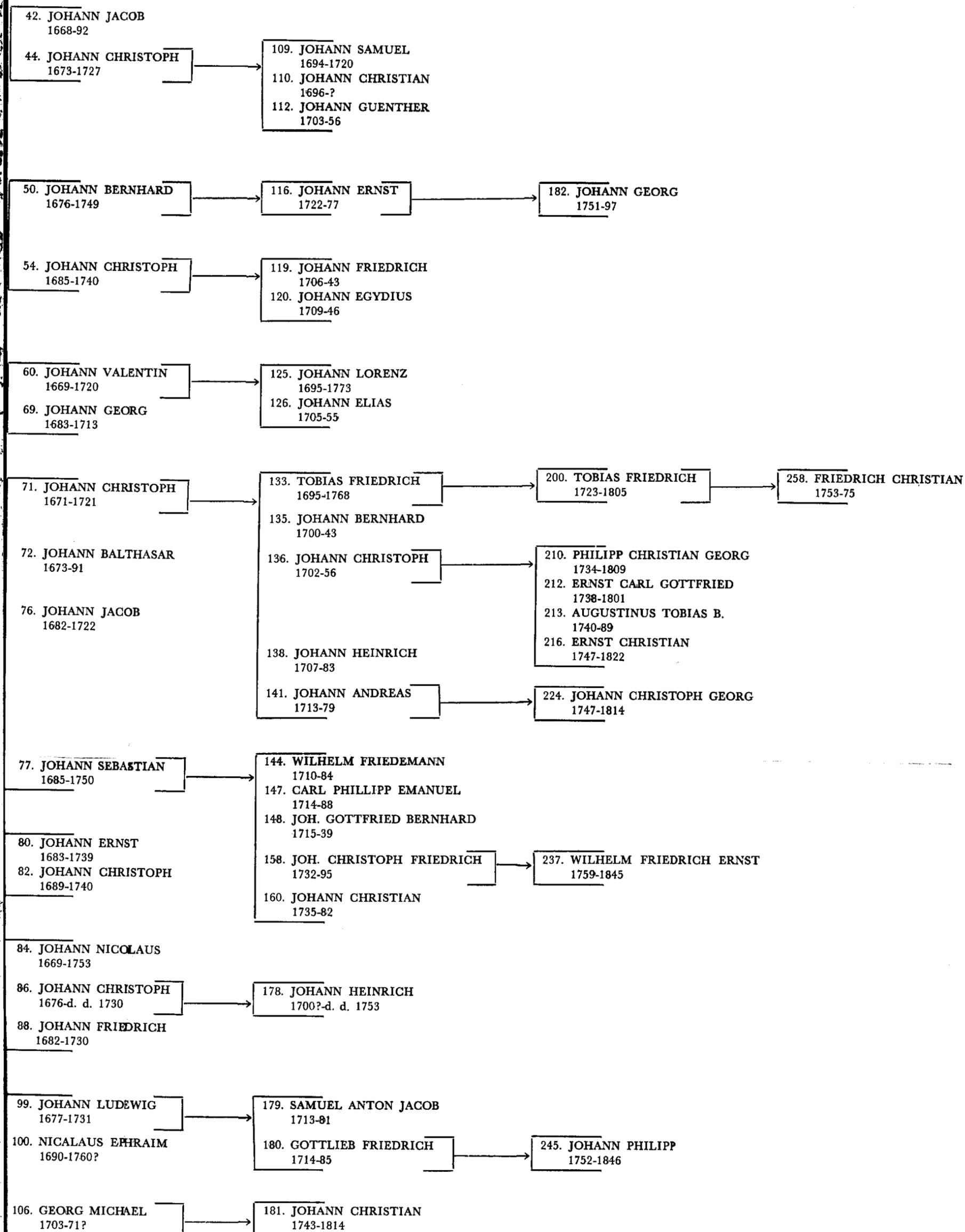
HERMANN KOCK

VI. Generación

VII. Generación

VIII. Generación

IX. Generación



39. 17: 985	64. 8: 57
43: 170	28: 45
96: 43	97: 8, 9
108: 51	
112: 131, 157	55. 104: 76ff
40. 53: 60	56. 8: 58
41. 95	17: 984
42. 8: 129	78: 9
118: N° 24	95: 40
43. 8: 37	109: 550
29: 7	112: 226
106:	57. 109: 70, 710
108: 703	58. 112: 187
109: 702	59. 24: 246
112: 197	26: 60
44. 26: 57	53: 55
63: 86	59: 95
45. 43: 168	60. 20: 226
46. 104: 159	59: 96
47. 104: 21, 155	61. 34: 63
48. 17: 988	62. 26: 62
49. 109: 707	60: 103
50. 63: 86	63. 17: 996
109: 709	104: 122
61. 26: 10	110: 13
62. 104: 20, 21	112: 83
63. 53: 55	64. 38: 25
	112: 217
	65. 107: III / 11ff
	66. 26: 10

LUGARES DE ESTADIA, ESTABLE O TEMPORAL, DE LOS BACH MUSICOS

ALTENBURG (Thüringen)

Johann Sebastián VI-77: 1739.

ALTRANSTAED

Johann Jacob VI-76: 1704(?).

ANDISLEBEN

Johann Friedrich VII-119: 1726(?) - 43†.

ARNSTADT

Caspar II-3: 1620(?) - 44(?).

Caspar III-7: 1620; 1623.

Melchior III-9: 1620-34.

Nicolaus III-13: 1620-37.

Johannes III-8: 1620(?) - 32†.

Heinrich IV-16: 1641-92†.

Johann Christoph V-35: *1642.

Johann Michael V-37: *1648-73(?).
 Johann Guenther V-39: *1653-83†.
 Georg Christoph V-29: 1654(?) -61.
 Johann Ambrosius V-30: 1655(?).
 Johann Christoph V-31: 1671-93†.
 Johann Christoph VI-44: 1673-83(?).
 Johann Ernst VI-80: *1683; 1705(?) -39†.
 Johann Christoph VI-82: *1689-1713.
 Johann Christoph VI-71: 1689-90.
 Johann Sebastián VI-77: 1703-07; 1708.

BAYREUTH

Caspar III-7: 1621-23.

BERLÍN

Johann Sebastián VI-77: 1718; 1719; 1741;
 1747.
 Carl Philipp Emanuel VII-147: 1741(?) -68.
 Wilhelm Friedemann VII-144: 1747; 1750;
 1774-84†.
 Johann Christian VII-160: 1750-54.
 Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237.

BLANKENHAIN

Johann Christoph VI-82: 1729-40.

BRAUNSCHWEIG

Wilhelm Friedemann VII-144: 1770-74.

BUECKEBURG

Johann Christoph Friedrich VII-158: 1750-
 95†.
 Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237: *1759-
 78(?).

CELLE

Johann Sebastián VI-77: entre 1700-02(?).

DORNHEIM

Johann Sebastián VI-77: 1707.
 María Bárbara VI-96: 1707.

DRESDEN

Caspar III-7: 1623-25(?).
 Johann Sebastián VI-77: 1717; 1724 6 25;
 1731; 1733; 1736.

Wilhelm Friedemann VII-144: 1731; 1733-
 46.

EISENACH

Johann Christian V-20: 1665.
 Johann Christoph V-35: 1665-1703†.
 Jacob V-41: 1669; 1674-76.
 Johann Ambrosius V-30: 1671-1695†.
 Johann Balthasar VI-72: *1673-1691(?).
 Johann Christoph VI-86: 1676-84.
 Johann Friedrich VI-88: *1682-1703.
 Johann Jacob VI-76: *1682-95; 1697.
 Johann Sebastián VI-77: *1685-95.
 Johann Jacob VI-42: a. d. 1692.
 Johann Samuel VII-109: 1696-98(?).
 Johann Bernhard VI-50: 1703-1749†.
 Johann Ernst VII-116: *1722-1737; 1741-
 77†.
 Johann Georg VIII-80: 1751-97.

EMLEBEN

Johann Christoph Georg VIII-224: 1780.

ERFURT

Johannes IV-14: 1635-73†.
 Heinrich IV-16: 1635-41.
 Johann Christian V-20: 1640-1665; 1666-
 82.
 Christoph IV-15: 1642-54.
 Johann Egydius V-22: *1645-1716†.
 Johann Christoph V-31: *1645-71.
 Johann Ambrosius V-30: *1645-54; 1667-
 71.
 Johann Nicolaus V-25: *1653-1682†.
 Johann Jacob VI-42: *1668.
 Johann Christoph VI-71: 1671-81; 1686-89.
 Johann Bernhard VI-50: *1676.
 Johann Christoph VI-54: *1685-1740†.
 Johann Christoph VI-44: 1696-98.
 Johann Christoph VI-86; 1700(?).
 Johann Friedrich VII-119: *1706-26(?).
 Johann Egydius VII-120: *1709.
 Johann Sebastián VI-77: 1716; d. d.
 1727(?).
 Johann Guenther VII-112: 1735-56†.
 Tobias Friedrich VIII-200: 1747-1808†.
 Friedrich Christian IX-258: *1753-75†.

FORCHTENBERG(?)

Johann Georg VI-96: 1711.

FRANKFURT

Johann Ernst VI-80: a. d. 1705.
 Carl Philipp Emanuel VII-147: 1734-38.

BAD GANDERSHEIM

Nicolaus Ephraim VI-100: 1708-60†.
 Tobías Friedrich VII-133: 1717-20.

GEHREN

Johann Michael V-37: 1673-94†.
 María Bárbara VI-96: *1684-1707.
 Johann Samuel VII-109: 1698(?).
 Johann Christoph VII-44: 1698-1727†.
 Johann Guenther VII-112: *1703.

GERA

Johann Sebastián VI-77: 1721; 1724.

GLEICHEN

Johann Andreas VII-84: 1740(?).

GOETTINGEN

Wilhelm Friedemann VII-144: 1763.

GOTHA

Johannes III-4: 1600(?).
 Johannes III-8: *1602.
 Melchior III-9: *1603-20.
 Nicolaus III-13: *1619-20.
 Caspar II-3: a. d. 1620.
 Jacob V-41: 1671-73.
 Johann Ludewig VI-99: 1688-92.
 Johann Ernst VI-80: 1725.

GRAEFENRODA

Johann Sebastián VI-77: 1728.

GROSSMONRA

Johann Egydius VII-120: 1746†.

GUNDERSLEBEN

Johann Samuel VII-109: 1720†.

HALLE

Johann Sebastián VI-77: 1713; 1716; 1719.
 Wilhelm Friedemann VII-144: 1729; 1733-70.
 Johann Christian VII-181: *1743-1814†.
 Georg Michael VI-106: 1771(?).

HAMBURG

Johann Sebastián VI-77: 1700(?); 1720; 1727.
 Johann Ernst VI-80: 1705(?).
 Johann Christoph VI-86: 1730(?).
 Johann Christoph Friedrich VII-158: 1778.

HEINRICHS bei Suhl

Georg Christoph V-29: 1661(?).

JENA

Johann Nicolaus VI-84: 1696-1753†.
 Johann Christoph VII-136: 1723-26.
 Johann Gottfried Bernhard VII-148: 1739†.
 Philipp Christian Georg VIII-210: 1752(?)-57(?).
 Ernst Carl Gottfried VIII-212: 1759.
 Ernst Christian VIII-216: 1768.

KARLSBAD

Johann Sebastián VI-77: 1718; 1720.

KASSEL

Johann Sebastián VI-77: 1714(?); 1732.

KEULA

Johann Christoph VI-82.

KLEINZSCHOCHER

Johann Sebastián VI-77: 1742.

KOETHEN

Johann Sebastián VI-77: 1717-23; 1724; 1725; 1726; 1728; 1729; 1735.
 Johann Bernhard VII-135: 1718-21.
 María Bárbara VI-96: 1718-20†.
 Wilhelm Friedemann: 1718-23; 1729(?).
 Johann Gottfried Bernhard VII-148: 1718-23.

LAHM

Johann Lorenz VII-125: 1718-1773†.

LANGENBERG (Gera)

August Tobías Bernhard VIII-213: 1765(?)-1789†.

Johann Andreas VII-141: 1774(?)-79(?).

LANGEWIESEN

Johann Sebastián VI-77: 1706.

LEIPZIG

Johann Sebastián VI-77: 1714(?); 1717; 1722; 1723-50†.

Wilhelm Friedemann VII-144: 1723-33; 1739.

Carl Philipp Emanuel VII-147: 1723-34.

Johann Gottfried Bernhard VII-148: 1723-35.

Johann Heinrich VII-138: 1724-28.

Johann Christoph Friedrich VII-158: *1732-50.

Samuel Anton Jacob VII-179: 1732-35(?).

Johann Christian VII-160: *1735-50.

Johann Ernst VII-116: 1737-41.

Johann Elías VII-126: 1739-42.

Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237: 1843.

LUEBECK

Johann Christoph V-86: 1703(?).

Johann Sebastián VI-77: 1705.

LUENEBURG

Johann Sebastián VI-77: 1700-1702(?).

MAGDEBURG

Johann Bernhard VI-50: a. d. 1703.

MANNHEIM

Johann Christian VII-160: 1772; 1776.

MEININGEN

Johann Ludewig VI-99: 1699-1731†.

Samuel Anton Jacob VII-179: *1713-30; 1735-81.

Gottlieb Friedrich VII-180: *1714-85†.

Johann Sebastián VI-77: 1715(?).

Johann Philipp VIII-245: *1752-1846†.

Johann Matthaëus: 1798-1858(?).

MERSEBURG

Wilhelm Friedemann VII-144: 1726-27.

MINDEN

Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237: 1787(?)-1789(?).

MUEHLHAUSEN (Thüringen)

Jacob V-41: 1674(?).

Johann Sebastián VI-77: 1707-08; 1709; 1735.

María Bárbara VI-96: 1707-08.

Johann Friedrich VI-88: 1708-1730†.

Johann Gottfried Bernhard VII-148: 1735-37.

NAUMBURG (Saale)

Johann Sebastián VI-77: 1747.

NEIDECK

Johann Christoph V-35: 1663-65.

NIENBURG

Johann Sebastián VI-77: 1716.

OEHRINGEN

Johann Heinrich VII-138: 1735-83†.

Johann Heinrich VII-178: 1735(?).

OHRDRUF

Johann Christoph VI-71: 1690-1721†.

Johann Jacob VI-76: 1695-96.

Tobías Friedrich VII-133: *1696-1717.

Johann Sebastián VI-77: 1695-1700; 1713(?).

Johann Ernst VI-80: 1696-1701.

Johann Bernhard VII-135: *1700-15; 1721-43†.

Johann Christoph VII-136: *1702-23; 1728-56†.

Johann Heinrich VII-138: *1707-24; 1728(?)-35.

Johann Andreas VII-141: *1713-33; 1742-79†.

- Philip Christian Georg VIII-213: *1734-52; 1757-72.
 Ernst Carl Gottfried VIII-212: *1738-59; 1772-1801†.
 Augustinus Tobías Bernhard VIII-213: *1740-70(?).
 Johann Christoph Georg VIII-219: *1747-1814†.
 Ernst Christian VIII-216: *1747-68(?).
- PFERDINGSLEBEN**
- Tobías Friedrich VII-133: 1720(?).
- POMSEN**
- Johann Sebastián VI-77: 1727.
- POTSDAM**
- Johann Sebastián VI-77: 1747.
 Wilhelm Friedemann VII-144: 1747.
- QUEDLINBURG**
- Johann Friederich VII-119: 1735(?).
- RHEINBERG (Mark)**
- Carl Philipp Emanuel VII-147: 1738-40(?).
- RUHLA**
- Jacob V-41: 1694-1718†.
 Georg Michael VI-106: *1703.
- NEU - RUPPIN**
- Carl Philipp Emanuel VII-147: 1738(?)-40(?).
- BAD SALZUNGEN**
- Johann Ludewig VI-99: 1699(?).
- SANGERHAUSEN**
- Johann Sebastián VI-77: 1702.
 Johann Gottfried Bernhard VII-148: 1737-38.
- SCHLEIZ**
- Johann Sebastián VI-77: 1721.
- SCHWEINFURT**
- Johannes IV-14: a. d. 1628.
 Georg Christoph V-29: 1684-97†.
- Johann Valentín VI-60: 1684-1720†.
 Johann Lorenz VII-125: *1695-1715(?).
 Johann Elías VII-126: *1705-20; 1730(?)-37(?); 1743-55†.
- SONDERSHAUSEN**
- Johann Samuel VII-109: 1714(?).
 Johann Christian VII-110: 1720(?).
- STEINBACH**
- Johann Ludewig VI-99: 1679-88(?).
- STOENTZSCH**
- Johann Sebastián VI-77: 1731.
- STOERMTHAL**
- Johann Sebastián VI-77: 1723.
- SUHL**
- Johannes IV-14: 1620(?)-25(?).
 Johann Bernhard V-50: 1713.
- TAUBACH (Mellingen)**
- Johann Sebastian VI-77: 1710.
- UDESTEDT**
- Tobías Friedrich VII-133: 1721-68†.
 Tobías Friedrich VIII-200: *1723-47.
- WASUNGEN**
- Jacob VI-41: 1690-94.
 Nicolaus Ephraim VI-100: 1690-1708(?).
- WECHMAR**
- Johannes III-4: *1580(?); 1628; 1634.
 Caspar II-3: *1580(?).
 Johannes IV-14: *1604-20(?).
 Christoph IV-15: *1613-20(?).
 Heinrich IV-16: *1615-35(?).
 Ernst Christian VIII-216: 1769(?)-1822†.
 Ernst Carl Gottfried VIII-212: 1779.
- WEIMAR**
- Christoph IV-15: a. d. 1642.
 Johann Sebastián VI-77: 1703; 1708-17.
 María Bárbara VI-96: 1708-17†.
 Wilhelm Friedemann VII-144: *1710-17.
 Carl Philipp Emanuel VII-147: *1714-17.

- Johann Gottfried Bernhard VII-148: *1715-17. ZSCHORTAU
 Johann Lorenz VII-125: 1715-17. Johann Sebastian VI-77: 1746.
 Johann Bernhard VII-135: 1715-17. FRANCIA
 Johann Ernst VII-116: 1756-58. Johann Christian VII-160: 1778; 1779 (París).
 WEIKERSHEIM Wilhelm Friedrich Ernst VIII: d. d. 1782.
 Johann Georg VI-69: 1707-13†. HOLANDA
 WEISSENFELS Johann Christoph VI-86: 1730(?) (Rotterdam).
 Johann Sebastián VI-77: 1708ff(?); 1716; 1725; 1729. INGLATERRA
 WERNINGSHAUSEN Johann Christoph VI-86: 1730(?) (London).
 Philipp Christian Georg VIII-210: 1772-1809-†. Johann Christian VII-160: 1762-82† (London).
 WOLFENBUETTEL Johann Christoph Friedrich VII-158: 1778 (London).
 Wilhelm Friedemann VII-144: 1771. Wilhelm Friedrich Ernst VIII-237: 1778-82 (London).
 WOLFSBEHRINGEN
 Jacob V-41: *1655-69(?). RUSIA
 NIEDER - ZIMMERN Johann Jacob VI-76: 1707-09 (Bender).
 Johann Christoph VI-44: 1693-95. TURQUÍA
 ZITTAU Johann Jacob VI-76: 1713 (Constantinople).
 Wilhelm Friedemann VII-144: 1753. SUECIA
 ZOESCHEN Johann Jacob VI-76: 1713(?) - 22† (Estocolmo).
 Johann Elías VII-126: 1742-43.

TABLA GENEALOGICA DE LA FAMILIA BACH

I GENERACION

- HANS: 1520,-80?→II, 2-3
 ...?...

II GENERACION

- VEIT: 1555?-1619→III, 4-6
- CASPAR: 1580?-a. d. 1644→III, 7-13
 Catharine⁽¹⁾

¹ La sigla III significa que en la tercera generación aparecen los hijos de Veit, cuyos números en la tabla general de descendencia corresponde a los números 4 al 6. Y así sucesivamente en todos los demás descendientes.

III GENERACION

2. VEIT:
1555?-1619
3. CASPAR:
1580?-a. d. 1644
4. JOHANNES: 1580-1626→IV, 14-16
Anna Schmied²
5. LIPS: 1600-1620?→IV, 17
...?...
6. ...?...-1599?-1619?→IV, 18
7. CASPAR: 1600?
8. JOHANNES: 1620?-32
9. MELCHIOR: 1603?-34
10. HEINRICH: 1609?-35
11. CHRISTINE: 1616?-66
12. MARIE: 1617
13. NICOLAUS:

IV GENERACION

4. JOHANNES:
1580-1626
5. LIPS:
1600-1620?
6. ...?...
1599?-1619?
14. JOHANNES: 1604-73→V, 19-28
Hedwig Lemmerhirt
15. CHRISTOPH: 1613-61→V, 29-34
Maria M. Grabler
16. HEINRICH: 1615-92→V, 35-40
Eva Hoffmann
17. LIPS: 1621-26
18. WENDEL: 1619-82→V, 41
...?...

V GENERACION

14. JOHANNES:
1604-73
19. JOHANN HEINRICH: 1693
20. JOHANN CHRISTIAN: 1640-82→VI,
42-48
Anna M. Schmidt (→42-45)
Anna D. Peter (→46-48)
21. JOHANN HEINRICH: 1642-44
22. JOHANN EGYDIUS: 1645-1716→VI,
49-57
Susanna Schmidt (→49-54)
Juditha C. Syring (→55-57)
23. EVA MARIE: 1648
24. JOHANN JACOB: 1653-d. d. 1686
→VI, 58
...?...
25. JOHANN NICOLAUS: 1653-82→VI,
59
Sabina K. Burgold
26. ANNA ELISABETH: 1655
27. JOHANN GEORG: 1657-59
28. MARTHA HEDWIG: 1661-d. d. 1707

² Los nombres de las esposas de los Bach van en minúscula, colocados bajo el nombre de sus respectivos maridos. Todos los que llevan el apellido Bach figuran con mayúscula y los que aún siendo Bach no llevan éste como primer apellido figuran con minúscula.

-
15. CHRISTOPH:
1613-61
29. GEORG CHRISTOPH: 1642-97→VI,
60-69
...?...
30. JOHANN AMBROSIUS: 1645-95→
VI, 70-77
Maria E. Lemmerhirt
31. JOHANN CHRISTOPH: 1645-93→
VI, 78-83
Martha E. Eisentraut
32. JOHANN JACOB: 1647-53
33. BARBARA MARIA: 1651
34. DOROTHEA MARIA: 1653-79
-
16. HEINRICH:
1615-92
35. JOHANN CHRISTOPH: 1642-1703→
VI, 84-91
Maria E. Wedemann
36. JOHANNES MATTHAEUS: 1645-47
37. JOHANN MICHAEL: 1648-94→VI,
92-97
Catharina Wedemann
38. MARIA CATHARINA: 1651-87
39. JOHANN GUENTHER: 1653-83→VI,
98
Barbara M. Keul
40. ANNA ELISABETH: 1656-d. d. 1676
-
18. WENDEL:
1619-82
41. JACOB: 1655-1718→VI, 99-108
Anna M. Schmidt (→99)
Christina R. Vogel (→100-108)
-
- VI GENERACION*
20. JOHANN CHRISTIAN:
1640-82
42. JOHANN JACOB: 1668-92
43. JOHANN CHRISTIAN: 1671
44. JOHANN CHRISTOPH: 1673-1727
→VII, 109-113
Anna M. Koenig
45. ANNA MARGARITHE: 1675
46. ANNA DOROTHEE: 1680
47. ANNA SOPHIA: 1681
48. JOHN CHRISTIAN: 1682-83
-
22. JOHANN EGYDIUS:
1645-1716
49. JOHANN CHRISTOPH: 1675
50. JOHANN BERNHARD: 1676-1749→
VII, 114-118
Johanna S. Siegler
51. JOHANN CASPAR: 1678
52. JOHANN GEORG: 1680
53. MARTHA HEDWIG: 1683
54. JOHANN CHRISTOPH: 1685-1740
→VII, 119-124
Katharina Adlung (→119-121)
Rebekka R. Werner (→122-124)

-
55. MARTHA CATHARINA: 1688
 56. DOROTHEE EVA: 1691
 57. MARIE: 1693
-
24. JOHANN JACOB:
 1653-d. d. 1686
58. JOHANN DAVID: 1686
-
25. JOHANN NICOLAUS:
 1653-82
59. JOHANN NICOLAUS: 1682-d. d.
 1705
-
29. GEORG CHRISTOPH:
 1642-97
60. JOHANN VALENTIN: 1669-1720→
 VII, 125-127
 Anna M. Brandt
 61. MARIA JUDITHA: 1670-82
 62. ANNA SIBYLIA: 1672
 63. JOHANN ERNST: 1674-75
 64. JOHANNES MATTHAEUS: 1676
 65. JUSTINA MARIA: 1677-78
 66. JOHANNES CHRISTIAN: 1679-1707
 →VII, 128-129
 Patientia Pfannenschmid
 67. MARIA ELISABETH: 1680-81
 68. JOHANNA ELISABETH: 1682
 69. JOHANN GEORG: 1683-1717→VII,
 130-132
 Agnes M. Weber
-
30. JOHANN AMBROSIUS:
 1645-95
70. JOHANN RUDOLF: 1670
 71. JOHANN CHRISTOPH: 1671-1721
 →VII, 133-141
 Johanna D. vom Hofe
 72. JOHANN BALTHASAR: 1673-91
 73. JOHANN JONAS: 1675-85
 74. MARIA SALOME: 1677 d. d. 1700
 75. JOHANNA JUDITHA: 1680-86
 76. JOHANN JACOB: 1682-1722→VII,
 142
 Susanna M. Gast
 77. JOHANN SEBASTIAN: 1685-1750→
 VII, 143-162
 M. BARBARA BACH VI-96 (→143-
 149)
 Anna M. Wuelcken (→150-162)
-
31. JOHANN CHRISTOPH:
 1645-93
78. BARBARA CATHARINA: 1680-1737
 79. ANNA MARTHA: 1682
 80. JOHANN ERNST: 1683-1739→VII,
 163-167
 Anna H. M. Wirth (→163)
 Magdalena Chr. Schober (→164-
 167)
 81. JOHANN HEINRICH: 1686
 82. JOHANN CHRISTOPH: 1689-1740
 83. JOHANN ANDREAS: 1692-94
-

-
- | | |
|------------------------------------|---|
| 35. JOHANN CHRISTOPH:
1642-1703 | 84. JOHANN NICOLAUS: 1669-1753→
VII, 168-177
Anna A. Baurath (→168-173)
Anna S. Lange (→174-177)
85. MARIE SOPHIE: 1674
86. JOHANN CHRISTOPH: 1676-d. d.
1730→VII, 178
...?...
87. CHRISTINE DOROTHEA: 1678
88. JOHANN FRIEDERICH: 1682-1730
89. JOHANN MICHAEL: 1685-d. d. 1703
90. MARGARETHA: 1685
91. ANNA ELISABETH: 1699-1703 |
|------------------------------------|---|
-
- | | |
|--------------------------------|--|
| 37. JOHANN MICHAEL:
1648-94 | 92. FRIEDELINA MARGARETHA: 1675
93. ANNA DOROTHEA: 1677
94. BARBARA CATHARINA: 1679
95. MARIA SOPHIA: 1682
96. MARIA BARBARA: 1684-1720→VII,
143-149
J. S. Bach VI-77
97. JOHANNES GOTTFRIED: 1690-91 |
|--------------------------------|--|
-
- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 39. JOHANN GUENTHER:
1653-83 | 98. CATARINA MARGARETHE: 1683 |
|---------------------------------|-------------------------------|
-
- | | |
|-------------------------|--|
| 41. JACOB:
1655-1718 | 99. JOHANN LUDEWIG: 1677-1731→
VII, 179-180
Susanna M. Rust
100. NICOLAUS EPHRAIM: 1690-1760
101. CHRISTA JOHANNA: 1693
102. ANNA CHRISTIANNE: 1693-94
103. JUDITH ELISABETH: 1695?
104. MARGARETHE: 1696
105. JOHANN JACOB: 1699
106. GEORG MICHAEL: 1703-71?→VII,
181
...?...
107. JOHANN GEORG: 1705-86
108. "BUDENELSE": 1714 |
|-------------------------|--|
-
- VII GENERACION*
- | | |
|------------------------------------|---|
| 44. JOHANN CHRISTOPH:
1673-1727 | 109. JOHANN SAMUEL: 1694-1720
110. JOHANN CHRISTIAN: 1696
111. BARBARA ELISABETH: 1700
112. JOHANN GUENTHER: 1703-56
113. JOHANN CHRISTOPH: 1708-21 |
|------------------------------------|---|
-
- | | |
|-----------------------------------|---|
| 50. JOHANN BERNHARD:
1679-1749 | 114. CAROLINA AMALIA: 1717
115. WILHELM HEINRICH: 1719
116. JOHANN ERNST: 1722-77→VIII,
182-189
Florentina Malsch |
|-----------------------------------|---|

117. CHRISTIAN HEINRICH: 1724-25

118. FRIEDERICA MARIA: 1730

119. JOHANN FRIEDERICH: 1706-43→
VIII, 190-191

Eleonore M. Langula

54. JOHANN CHRISTOPH:
1685-1740

120. JOHANN EGYDIUS: 1709-46

121. MARIE REBEKKA: 1721-d. d. 1740

122. MARIE DOROTHEE: 1722

123. ANNA CHRISTINE: 1724

124. WILHELM HYERONIMUS: 1730-54?

125. JOHANN LORENZ: 1695-1773→
VIII, 192-196

Catharina Froembes

60. JOHANN VALENTIN:
1669-1720126. JOHANN ELIAS: 1705-55→VIII,
197-199

Anna M. Hueller

127. JOHANN HEINRICH: 1711

66. JOHANNES CHRISTIAN:
1679-1707

128. JOHANN PAULUS LUDWIG: 1704

129. SOPHIA ELISABETHA: 1706

69. JOHANN GEORG:
1683-1717

130. JOHANN LUDOVICUS: 1708-10

131. MARIA HELENA: 1711-13

132. SOPHIA MARGARETA: 1713

133. TOBIAS FRIEDERICH: 1695-1768
→VIII, 200-202

Susanna E. Woelckner

134. CHRITINA SOPHIE: 1697

135. JOHANN BERHARD: 1700-43→VIII,
203-208

J. Anna Ch. Roth

71. JOHANN CHRISTOPH:
1671-1721136. JOHANN CHRISTOPH: 1702-56→
VIII, 209-218

Johanna Chr. S. Meyer

137. JOHANNA MARIA: 1705-42

138. JOHANN HEINRICH: 1707-83→VIII,
219-222

Marie Ch. Brinckmann

139. MAGDALENA ELISABETHA: 1710

140. JOHANN SEBASTIAN: 1713

141. JOHANN ANDREAS: 1713-79→VIII,
223-226

Anna Maria ...?

76. JOHANN JACOB:
1682-1722

142. MARIA ANNA: 1718-a. d. 1722

77. JOHANN SEBASTIAN:
1685-1750

143. CATHARINA DOROTHEA: 1708-74

144. WILHELM FRIEDEMANN: 1710-84
→VIII, 227-229

Dorothea E. Georgi

145. MARÍA SOPHIA: 1713

-
146. JOHANN CHRISTOPH: 1713
 147. KARL PHILIPP EMANUEL: 1714-88
 →VIII, 230-232
 Johanna M. Dannemann
 148. JOHANN GOTTFRIED BERNHARD:
 1715-39
 149. LEOPOLD AUGUSTUS: 1718-19
 150. CHRISTIANE SOPHIE H.: 1723-26
 151. GOTTFRIED HEINRICH: 1724-63
 152. CHRISTIAN GOTTLIEB: 1725-28
 153. ELISABETH JULIANA F.: 1726-81→
 VIII, 233-235
 Johann Chr. Altnicol
 154. ERNESTUS ANDREAS: 1727
 155. REGINE JOHANNA: 1728-33
 156. CHRISTIANE BENEDICTA: 1729-30
 157. CHRISTIANE DOROTHEA: 1731-32
 158. JOH. CHRISTOPH FRIEDERICH: 1732-
 95→VIII, 236-243
 Lucía E. Muenchhausen
 159. JOH. AUGUST ABRAHAM: 1733
 160. JOHANN CHRISTIAN: 1735-82
 161. JOHANNA CAROLINE: 1737-81
 162. REGINE SUSANNA: 1742-1809
-
80. JOHANN ERNST:
 1683-1739
 163. ANNA SUSANNA MARIA: 1721-92
 164. CHRISTIANE MARIA: 1727-33
 165. SOPHIE ELEONORA: 1729-30
 166. CATHARINA ELISABETHA: 1734
 167. CHRISTIAN FRIEDERICH: 1737
-
84. JOHANN NICOLAUS:
 1669-1753
 168. ANNA DOROTHEA: 1698-1704
 169. MARIA ELISABETHA: 1700-40
 170. HEINRICH CHRISTOPH: 1702-1704
 171. JOHANN ERNST CHRISTOPH: 1705-
 1709
 172. CHRISTIAN FRIEDERICH: 1707
 173. ANNA CATHARINA: 1710-11
 174. ANNA SOPHIE CATHARINA: 1715-77
 175. JOHANN CHRISTIAN: 1717-38
 176. DOROTHEA MAGDALENA: 1719-99
 →VIII, 244
 Friedemann W. Stock
 177. JOHANNA MARIA: 1721-53
-
86. JOHANN CHRISTOPH:
 1676--d. d. 1730
 178. JOHANN HEINRICH: 1700?-d. d.
 1753
-
99. JOHANN LUDEWIG:
 1677-1731
 179. SAMUEL ANTON JACOB: 1713-81
 180. GOTTLIEB FRIEDERICH: 1714-85→
 VIII, 245-247
 Juliane Fr. Ch. Anthing
-

106. GEORG MICHAEL:
1703-71?

181. JOHANN CHRISTIAN: 1743-1814

VIII GENERACION

116. JOHANN ERNST:
1722-77

182. JOHANN GEORG: 1751-97→IX,
248-51
Johanna E. Langius

183. ERNST AUGUST FRIEDERICH: 1752-
53

184. JOHANN CARL PHILIPP: 1754-1806
→IX, 252
...?...

185. JOH. THEODOR FRIEDERICH: 1756-
d. d. 1780→IX, 253
...?...

186. CHRISTINA MARÍA: 1760-1828

187. JOHANN AUGUST JAKOB: 1763

188. CHRISTIAN GOTTLIEB: 1765

189. JOHANN CHRISTIAN: 1766-83

119. JOHANN FRIEDERICH:
1706-43

190. JOHANN FRIEDERICH: 1731

191. JOHANN CHRISTOPH: 1736-1808→
IX, 254-255
...?...

125. JOHANN LORENZ:
1695-1773

192. DOROTHEA CATHARINA: 1720

193. ANNA BARBARA: 1721-72

194. DOROTHEA CHRISTINA: 1723-25

195. FLORINA SOPHIE: 1726-37

196. ANTOINETTE ELISABETH: 1729-d.
d. 1757→IX, 256
Adolph W. Ferrich

126. JOHANN ELIAS:
1705-55

197. FRIEDERICH ADAM: 1752-1815

198. JOHANN MICHAEL: 1753

199. SIMON FRIEDERICH: 1755-99

133. TOBIAS FRIEDERICH:
1695-1768

200. TOBIAS FRIEDERICH: 1723-1805→
IX, 257-262
Sophia Chr. Hage

201. MARÍA ELISABETH: 1730

202. DOROTHEA WILHELMINA: 1732

135. JOHANN BERNHARD:
1700-43

203. JOHANN WILHELM: 1732-1800

204. MARÍA ELISABETHA: 1732-33

205. ELEONORE ELISABETHA: 1734

206. CHRISTINA MARÍA E.: 1736

207. ELISABETHA FRIEDERICA: 1739-40

208. JOHANNA FRIEDERICA C.: 1742-
1806

136. JOHANN CHRISTOPH:
1702-56

209. EVA ELISABETHA FR.: 1732-33

210. PHILIPP CHRISTIAN GEORG: 1734-
1809

-
- | | |
|--|--|
| | 211. JOHANN GEORG FRIEDERICH: 1736-1818 |
| | 212. ERNST CARL GOTTFRIED: 1738-1801→IX, 263-66
Elisabetha M. Wolf |
| | 213. AUGUSTINUS TOBIAS B.: 1740-89
→IX, 267-270
Luise J. Helmschmidt |
| | 214. JOHANN CHRISTIAN LUDWIG: 1742-50 |
| | 215. HEINRICH MICHAEL: 1745-50 |
| | 216. ERNST CHRISTIAN: 1747-1822 |
| | 217. JOHANNA CLARA CHR.: 1750-1802 |
| | 218. JOHANN CHRISTOPH LUDWIG: 1753-93 |
-
- | | |
|----------------------------------|--|
| 138. JOHANN HEINRICH:
1707-83 | 219. THEODOR CHRISTIAN: 1750-60 |
| | 220. DOROTHEA SOPHIE W.: 1752-d. d. 1774 |
| | 221. JOHANN LUDWIG: 1753-54 |
| | 222. LOUISE ELISABETHA F.: 1755-d. d. 1781 |
-
- | | |
|---------------------------------|---|
| 141. JOHANN ANDREAS:
1713-79 | 223. JOHANN CHRISTIAN CARL: 1744-55 |
| | 224. JOHANN CHRISTOPH GEORG: 1747-1814→IX, 271-273
Eleonore M. H. Ph. Herrmann |
| | 225. MARIA SOPHIA E.: 1749-88 |
| | 226. JOH. CHRISTOPH HEINRICH: 1755 |
-
- | | |
|-------------------------------------|---|
| 144. WILHELM FRIEDEMANN:
1710-84 | 227. WILHELM ADOLPH: 1752 |
| | 228. GOTTLIEB WILHELM: 1754-56 |
| | 229. SOPHIA FRIEDERICA: 1757-97→IX, 274-275
Johann Schmidt |
-
- | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| 147. KARL PHILIPP EMANUEL:
1714-88 | 230. JOHANN AUGUST: 1745-89 |
| | 231. ANNA CAROLINA: 1747-1804 |
| | 232. JOHANN SEBASTIAN: 1747-1804 |
-
- | | |
|------------------------------------|---|
| 153. ELISABETH JULIANA:
1726-81 | 233. Johann Sebastian Altnikol: 1749 |
| | 234. Augusta Magdalena Altnikol: 1751-1809→IX, 276-279
Ernst Fr. Ahlefeldt |
| | 235. Juliane Wilhelmine Altnikol: 1754-1818 |
-
- | | |
|---|---|
| 158. JOH. CHRISTOPH FRIEDERIC:
1732-95 | 236. ANNA PHILIPPINE FRIDERICA: 1755-1804→IX, 280-285
Ernst Carl Colson |
| | 237. WILHELM FRIEDERICH ERNST: 1759-1845→IX, 286-289
Charlotte Ph. H. Elerdt (→286)
Wilhelmine S. Albrecht (→287-289) |

238. CHRISTINA LUISA: 1762-1852
 239. CAROLINA WILHELMINE: 1765-1852
 240. ELEONORE CHARLOTTE E.: 1767-a. d. 1852
 241. FRIEDERICH AUGUST: 1769-a. d. 1852
 242. LUDOLFF EMANUEL: 1771-a. d. 1852
 243. DOROTHEA CHARLOTTE M.: 1772-93

176. DOROTHEA MAGDALENA:
1719-99

244. Henriette D. Ch. Stock-1754?

180. GOTTLIEB FRIEDERICH:
1714-85

245. JOHANN PHILIPP: 1752-1846→IX,
290-292
Johanna R. Frankenberger

246. SAMUEL FRIEDERICH: 1755-1841

247. GOTTLIEB BERNHARD: 1762-1819

IX GENERACION

182. JOHANN GEORG:
1751-97

248. PHILIPP ERNST CHRISTIAN: 1780-1840→X, 293-295
Christina M. Fuchs

249. FRIEDERIKA CHRISTINA: 1783-1857

250. CHRISTIANE MARIANNE FR.: 1789

251. CHRISTIANE CHARLOTTE FR.: 1793-1866

184. JOHANN CARL PHILIPP:
1754-1806

252. CARL PHILIPP: 1785→X, 296
...?...

185. JOH. THEODOR FRIEDERICH:
1756-d. d. 1780

253. FLORENTINE: 1780

191. JOHANN CHRISTOPH:
1736-1808

254. JOHANN FRIEDEMANN: 1765?

255. FRIEDERICH NIKOL: 1767-d. d. 1803→X, 297-298
...?...

196. ANTOINETTE ELISABETH:
1729-d. d. 1757

256. Johann Laurenz Ferrich: 1757-1822
→X, 299-311
Anna M. C. Schardt

200. TOBIAS FRIEDERICH:
1723-1805

257. FRIEDERICA SOPHIA: 1751-53

258. FRIEDERICH CHRISTIAN: 1753-75

259. FRIEDERICA CHRISTINA: 1755-d. d. 1775

260. ANNA JUDITHA: 1760-92

261. MARÍA DOROTHEA W.: 1764-84?

262. MARTHA MAGDALENA: 1766

-
- | | |
|---|--|
| 212. ERNST CARL GOTTFRIED:
1738-1801 | 263. ELISABETHA CHRISTINA F.: 1781-87
264. CHARLOTTE FREDERICA L.: 1783-97
265. ELEONORE CAROLINE W.: 1782-1833
266. ERNST CARL CHRISTIAN: 1785-1859→X, 312-315
SOPHIE CH. BACH: IX, 270 |
|---|--|
-
- | | |
|------------------------------------|--|
| 213. AUGUSTINUS TOBIAS:
1740-89 | 267. JOHANN CHRISTIAN: 1771-1835
268. FRIEDERICH THOMAS: 1773-1847
269. CHARLOTTE KATHARINE: 1775-1859→X, 316-317
Georg H. Fischer
270. SOPHIE CHARLOTTE: 1781-a. d. 1823→X, 312-315
ERNST CARL CHR. BACH: IX-266 |
|------------------------------------|--|
-
- | | |
|---|---|
| 224. JOHANN CHRISTOPH GEORG:
1747-1814 | 271. JOHANNA ELISABETHA M.: 1781
272. JOH. TOBIAS HEINRICH: 1785-87
273. JOHANNA FREDERICA C.: 1790 |
|---|---|
-
- | | |
|------------------------------------|--|
| 229. SOPHIA FRIEDERICA:
1757-97 | 274. S. Dorothea Schmidt: 1793
275. S. Friederike Schmidt: 1797 |
|------------------------------------|--|
-
- | | |
|---|--|
| 234. Augusta Magdalena Altnicol:
1751-1809 | 276. J. Sophie H. Ahlefeldt: 1779
277. Christiane J. Ahlefeldt: 1780-1816
→X, 318
Paul Joh. Mueller
278. Carolina Fr. Ahlefeldt: 1782-87
279. J. Henrietta Ahlefeldt: 1787-91 |
|---|--|
-
- | | |
|--|--|
| 236. ANNA PHILIPPINE FRIDERICA:
1755-1804 | 280. J. Christoph F. Colson: 1778-1831
281. Wilhelm F. C. Colson: 1781-1809
→X, 319
...?...
282. Helena Lucía Colson: 1786
283. Carl Gottlieb Colson: 1788
284. August Wilhelm Colson: 1793-95
285. Carl Ludwig H. Colson: 1802 |
|--|--|
-
- | | |
|---|---|
| 237. WILHELM FRIEDERICH ERNST:
1759-1845 | 286. CAROLINE AUGUSTE WILH: 1800-71
287. JULIANE FRIEDERIKE ERN.: 1801-1807
288. AUGUSTE WILHELMINE: 1805-58
289. FRIEDERICH WILHELM LUDWIG: 1807-1808 |
|---|---|
-
- | | |
|-----------------------------------|---|
| 245. JOHANN PHILIPP:
1752-1846 | 290. LUDWIG: 1805-1807
291. EDUARD: 1813-14
292. FRIEDERICH CARL EDUARD: 1815-1903→X, 320-323
Emilie Herdmann (→320-322)
Alma W. Hilpert (→323) |
|-----------------------------------|---|
-

X GENERACION

-
248. PHILIPP ERNST CHRISTIAN:
1780-1840
249. CARL CHRISTIAN LEONHARDT:
1811-81→XI, 324-325
...?...
250. WILHELM AMANDUS: 1822
251. CARL VOLKMAR: 1830-1910→XI,
326-327
...?...
-
252. CARL PHILIPP:
1785
253. CARL GUSTAV EMIL: 1827
-
255. FRIEDERICH NIKOL:
1767-d. d. 1803
256. JOHANN LAURENZ FERRICH:
1757-1822
257. JOHANN CHRISTOPH: 1802
258. CARL FRIEDERICH: 103
-
259. ROSINE B. FERRICH: 1786
260. JOH. PHILIPP FERRICH: 1786-89
261. JOHANN GEORG FERRICH: 1788-92
262. J. PH. LUDWIG FERRICH: 1788-89
263. ...?... FERRICH: 1788
264. ELISABETH B. FERRICH: 1790
265. JOH. FRIEDERICH FERRICH: 1792
266. JOH. WILHELM FERRICH: 1794-96
267. CHARLOTTE S. PH. FERRICH: 1796
268. FRIEDERICH G. W. FERRICH: 1798
269. J. G. WILHELM FERRICH: 1800-94
270. WILHELMINE C. S. FERRICH: 1804-48
271. DOROTHEA R. FERRICH: 1806-1807
-
272. AMALIE ELISE H. CHR.: 1818-99
273. FRIEDERICH BERNHARD CHR. TH.:
1819-62→XI, 328-331
...?...
274. FRIEDERICH CARL W. F.: 1821-23
275. FRIEDERICH AUGUST ANTON: 1823-63
-
269. CHARLOTTE KATHARINE:
1775-1859
276. EMIL FISCHER: 1812-76
277. FRIEDERICH L. A. FISCHER: 1814-82
-
277. CHRISTIANE J. AHLEFELDT:
1780-1816
278. AUGUSTA W. E. MUELLER: 1809-18
-
281. WILHELM F. C. COLSON:
1781-1809
279. WILHELM ERNST COLSON: 1809?-24?
-
292. FRIEDERICH CARL EDUARD:
1815-1903
280. BERNHARD: 1858-1931→XI, 332
María L. P. Walde
281. JOSEPH AUGUST F. E.: 1862-1940
→XI, 333-334
Ida O. H. Seym
282. MARIE LOUISE EMILIE: 1868
283. PAUL CARL BERNHARD: 1876→XI,
335
Anna S. M. Claus
-

XI GENERACION

- | | |
|---|---|
| 293. CARL CHRISTIAN LEONHARDT:
1811-81 | 324. MATHILDE: 1837
325. EUGENIE: 1841-1929→XII, 336-341
Carl Graef |
| 295. CARL VOLKMAR:
1830-1910 | 326. CARL OSCAR: 1863-1943
327. ANTONIE: 1872 |
| 313. FRIEDERICH BERNHARD CHR. TH.:
1819-62 | 328. CARL AUGUST: 1851-96
329. HERMANN JULIUS: 1853-d. d. 1899
330. ALFRED WILHEIM: 1854-1912→XII, 342-343
...?...
331. MARIE: 1855 |
| 320. BERNHARD:
1858-1931 | 332. WILLY EDUARD: 1895 |
| 321. JOSEPH AUGUST F. E.:
1862-1940 | 333. RICHARD A. ED. E.: 1892-1940
334. ELSA BERTHA CH.: 1902 |
| 323. PAUL CARL BERNHARD:
1878 | 335. ANNELIES LUCRETIA B.: 1903→XII, 344-345
Rudolph M. Ortner |

XII GENERACION

- | | |
|------------------------------------|---|
| 325. EUGENIE:
1841-1929 | 336. Hugo Graef: 1863-86
337. Adolph Graef: 1865-1914→XIII, 346
Agnes Graef
338. Therese Graef: 1867-1900→XIII, 347-348
Carl Schwalde
339. Carl Graef: 1870-93
340. Cuno Graef: 1874-d. d. 1907→XIII, 349-350
Frieda Kerl
341. Martha Graef: 1878-d. d. 1907→XIII, 351
Arnoldt |
| 330. ALFRED WILHELM:
1854-1912 | 342. BERNHARD: 1889-1942→XIII, 352-354
...?...
343. ALFREE: 1893 |
| 335. ANNELIES LUCRETIA B.:
1903 | 344. Thomas P. T. Ortner: 1943
345. Monika A. T. Ortner: 1945 |

XIII GENERACION

- | | |
|---------------------------------|--|
| 337. Adolph Graef:
1865-1914 | 346. Carl Graef: 1895-d. d. 1920→XIV, 355
Frieda Lorenz |
|---------------------------------|--|

338. Therese Graef : 1867-1900?	347. Alfred Schwalbe: 1891-d. d. 1929 →XIV, 356-357 Gertrud Hirschfeld
	348. Margaretha Schwalbe: 1892-d. d. 1926→XIV, 358 Ernst Baumann
340. Cuno Graef: 1874-d. d. 1907	349. Fritz Graef: 1905
	350. Ilse Graef: 1907
341. Martha Graef: 1878-d. d. 1907	351. Werner Arnoldt: 1907
342. BERNHARD: 1889-1942	352. BERNHARD: 1924
	353. FRIEDEMANN: 1925-27
	354. JOACHIM: 1928
346. Carl Graef: 1895-d. d. 1920	<i>XIV GENERACION</i>
	355. Hans Joachim Graef: 1921
347. Alfred Schwalbe: 1891-d. d. 1929	356. Erhard Schwalbe: 1927
	357. Anneliese Schwalbe
348. Margaretha Schwalbe: 1892-d. d. 1926	358. Hannelore Baumann: 1926

BIBLIOGRAFIA EN GENERAL

Bach-Jahrbuecher, 1904ff.

Ludwig Bach, *Ergaenzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag "Ein hessischer Bach-Stamm"* von Hugo Laemmerhirt. En 125/1927: 118-131.

Rolf Benecke, *John. Christoph Friedrich Bach*. En Nº 131: 903-923.

Dr. Blind, *Johann Christian Bach und Johann Georg Bach*. En *Fraenkische Chronik*, Bab Mergentheim, 30. 10. 1929.

Heinrich Bessler, *Fuenf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956.

Friedrich Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947.

Max Dehnert, *Das Weltbild Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1948.

Alfred Duerr und Werner Neumann, *Kritischer Bericht*. En 129: I/1.

Hans Engel, *Soziologisches Portrait J. S. Bachs*. En *Kongressbericht Lueneburg 1950*: 222-226.

Théodore Gerold, *J. S. Bach*, París 1925.

G. Guillemot-Magilot, *J. S. Bach et ses fils*, Bruselas 1952.

Fritz Hamann, *J. Chr. Altnickol in Greiffenberg*. En 125/1939: 62-65.

Fred Hamel, *Joh. Seb. Bach, Geistige Welt*, Goettingen 1951.

Reinhold Jauernig, *Personenregister*. En 126: 244-256.

Guenther Kraft, *Thueringer Stadtfeiferfamilien um Bach*. En 126: 145-169.

Hugo Laemmerhirt, *Ein hessischer Bachstamm*. En 125/1936: 53-89.

Anneliese Landau, *Uebersicht ueber die Bach-Literatur in Zeitschriften* ... En 125/1930: 132-142.

Hans Loeffler, *Johann Lorenz Bach*, manuscrito.

Wilhelm Martin Luther, *J. S. Bach*, Documenta, Kassel 1950.

E. Luz, *Der Familienstamm Bach in Graefenroda*. En 125/1931: 107-111.

Christhard Mahrenholz, *Johann Sebastian Bach und der Gottesdienst seiner Zeit*, Kassel 1950

- Riccardo Malipiero, *G. S. Bach*, Brescia 1948.
 Heinrich Miessner, *Aus der Umwelt Ph. Emanuel Bachs*. En 125/1937: 132-143.
 Heinrich Miessner, *Bach-Graeber im Ausland*. En 125/1936: 109-114.
 Joseph Mueller-Blattau, *Nachwort zu J. N. Forkel "Ueber J. S. Bach"*, Kassel 1950.
Musik und Kirche, 1930ff.
 Werner Neumann, *Kritischer Bericht*. En 129: VII/2.
 Arnold Niggli, *Faustina Bordoni-Hasse*, Leipzig 1880.
 Marcel Pfender, *J. S. Bach, Chantre de Dieu*, Paris 1943.
 Richard Petzold, *Das Schaffen des Meisters im Spiegel einer Stadt*, Leipzig 1950.
 Erich Prieger, *Echt oder Unecht? Zur Lucas-Passion*, Berlin 1889.
Programmheft zu den Eisenacher Bachtagen 1939, Eisenach.
Programmheft zu den Bach-Tagen Naumburg, 1950.
 Adolfo Salazar, *Juan Sebastián Bach*, México 1950.
 Adolfo Salazar, *Comentarios a J. N. Forkel, J. S. Bach*, edición castellana, México s. a.
 E. W. Schallenberg, *Joh. Seb. Bach*, Stockholm s. a.
 Bernhard Schircks, *Bachs Schlesische Nachkommen*. En *Breslauer Nachrichten*, 25. 5. 1950, Regensburg.
 Wolfgang Schmieder, *Die Handschriften Johann Sebastián Bachs*. En *Bach-Gedenkschrift 1950*, Zuerich 1950.
 Wolfgang Schmieder, *Johann Sebastián Bach als Briefschreiber*. En 125: 1940-48: 126: 133.
 Max Schneider, *Prefacio al N° 118*.
 Friedrich Smend, *Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel 1950.
 Ernst Woelfer, *Naumburg und die Musikerfamilie Bach*. En *Programmheft zu den Bach-Tagen Naumburg 1950*

INFORMACIONES EPISTOLARES COMPLEMENTARIAS

- | | |
|---|--|
| Baerenreiter-Antiquariat, Kassel-
Wilhelmshoehe. | Harvard College Library, Cambridge. |
| Stadtarchiv, Erfurt. | Bodleian Library, Oxford. |
| Bach-Archiv, Leipzig. | Dir. Ursula Loebel, Ohrdruf. |
| Joh. Seb. Bach-Institut, Goettingen. | Prof. Dr. Joseph Mueller-Blattau,
Saarbruecken. |
| Prof. Dr. Heinrich Bessler, Jena. | Dr. Werner Neumann, Leipzig. |
| Studienrat Julius Boettcher, Ohrdruf. | Pfarrer Alfred Neuse, Essen-Haarzopf. |
| Roberto Broschek, Santiago (Chile). | Evangel.-luth. Pfarramt, Coburg. |
| Dr. Alfred Duerr, Goettingen. | Evangel.-luth. Pfarramt, Schweinfurt. |
| Prof. Norbert Dufourcq, París. | Rat der Stadt Naumburg. |
| Prof. Dr. Karl Geiringer, Newtonville. | Eberhard Schircks, Chur. |
| Evangel.-lutherische Schlossgemeinde,
Weissenfels. | Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M. |
| Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br. | Ursula Vetter, Ballenstedt. |
| August Laukhuff, Weikersheim. | Jacobi von Wangelin, Naumburg. |
| | Dr. H. Woelf, Hemer. |

Concepción, 31-VII-67.

Isidoro Vázquez Grille¹

por Fernando García A.

Isidoro Vázquez Grille nació en Talca el 21 de Junio de 1864. Su padre, que era un buen guitarrista, fomentó las aptitudes musicales del niño desde temprana edad al enseñarle piano. Más tarde don Luis Valk, el mejor profesor que había por entonces en Talca, se hizo cargo de su enseñanza musical. No sólo se preocupó de su aprendizaje instrumental, sino que también, le dio a conocer los principios elementales de armonía y composición.

Naturalmente que, por entonces, la enseñanza musical era sólo parte de la educación general y el joven Isidoro hacía sus estudios, simultáneamente, en el Liceo de Talca. En 1881, año en que la familia se trasladó a Santiago, ingresó al Instituto Nacional donde "se distinguía entre sus condiscípulos por su pluma fácil y su afición a la historia y demás ramos humanísticos"².

En 1882 ingresó de oficial supernumerario al Ministerio de Hacienda en el que ascendió a Jefe de Sección en 1887 y a Subsecretario el 1º de Junio de 1889, cargo que perdió en 1891, al ser derrocado el Gobierno del Presidente Balmaceda. También fue Subsecretario accidental de Guerra. Por aquellos días escribió algunas páginas de recuerdos que se conservan inéditas.

En 1887 había recibido el título de abogado, presentando como tema de memoria "Proyecto de Código Rural para la República de Chile" (Santiago, Imp. Cervantes, 1887).

"En Marzo de 1905 fue nombrado abogado de la Inspección General de Colonización e Inmigración. Más tarde, abogado jefe de la Sección de Defensa de la misma repartición. Luego pasó a ser abogado del Consejo de Defensa Fiscal, jubilandó el 12 de Marzo de 1925"³.

Fue miembro del directorio del Partido Liberal Democrático y su Secretario General, Regidor varias veces por Santiago, fundador y organizador de la Sociedad de Protección Mutua de Empleados Públicos, de la cual fue Vicepresidente y abogado "ad-honorem". En diversas oportunidades se le ofrecieron diputaciones, las que rechazó. Isidoro Vázquez murió el 18 de Septiembre de 1926.

Esta rápida visión biográfica de Isidoro Vázquez nos permite, fácilmente, comprender que, a pesar de las grandes condiciones innatas para la música que poseía, era imposible que se pudiera entregar por entero a ella, transformándose así, sólo en un músico por afición. Resulta, también, difícil ima-

¹ Este estudio se hizo en el Seminario para la investigación de diversos aspectos de la Historia de la Música Chilena, que creó la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en 1964, bajo la dirección del Profesor Vicente Salas Viu.

² Nota biográfica del Dr. Isidoro Vázquez de Acuña sobre su abuelo.

³ Nota biográfica del Dr. Isidoro Vázquez de Acuña sobre su abuelo.



Portada de la edición de "Paso de Venus".

ginar que en esa época una familia de recursos económicos y de posición social relevante, pudiera aceptar que uno de sus hijos eligiera la música como profesión.

Las aficiones musicales y literarias (dejó numerosos poemas y algunos interesantes recuerdos biográficos) de Isidoro Vázquez transformaron su hogar en un centro de permanente actividad artística. Se reunían escritores, músicos, poetas, en recordadas veladas musicales y literarias. No era raro ver a Enrique Soro improvisando al piano, dando a conocer sus últimas obras a sus amigos o acompañando a su hermana Cristina, notable cantante.

Es oportuno señalar la importancia que tenían estas tertulias musicales, corrientes en las casas de los aficionados a fines del siglo pasado y comienzos de éste. Para aquilatar la trascendencia de ellas, baste recordar que fue en la casa de una dama santiaguina, doña Ana Basterrica de Valenzuela, donde funcionó la "Academia Musical Beethoven", orquesta formada por un importante núcleo de amateurs que, bajo la dirección de Eleodoro Ortiz de Zárate, estudiaban obras del repertorio sinfónico. El conjunto se presentó por primera vez en el Teatro Santiago, el 8 de Octubre de 1893, siendo así, una de las primeras orquestas que hubo en el país.

Es esta actividad musical en los hogares de algunos amantes de la música, como las reuniones en casa de la familia Basterrica Valenzuela, de Luis Arrieta Cañas, de los Canales Pizarro, de Isidoro Vázquez, del doctor Enrique Arancibia y de tantos otros, la que va a preparar el ambiente para el posterior desarrollo de las instituciones musicales del país.

Demás está decir que, por la situación económico-social reinante, el cultivo de la música estaba sólo restringido a las capas altas de la sociedad, quedando el resto de la población absolutamente al margen.

En las reuniones musicales de don Isidoro Vázquez no sólo se escuchaban las obras de sus amigos, sino, también, las del propio dueño de casa. Isidoro Vázquez improvisaba al piano con gran facilidad, además de ser un prolífico compositor.

La formación musical que había recibido era bastante incompleta, lo que, naturalmente, le impidió abordar obras demasiado complejas. Su gran talento e intuición musicales suplían los vacíos de su formación.

Su primera composición data de Agosto de 1876, es decir, cuando el autor tenía apenas 12 años. Es ésta un "Scoottich" para piano. El manuscrito que ha llegado a nosotros dice en su portada: "Mi primer trabajo musical". El Opus 2, aparentemente se ha perdido, pues, en la colección de manuscritos empastados que dejara el compositor al morir, el segundo trozo que aparece es el Opus 3, "Perlas i Flores polca para piano, compuesta en Octubre de 1876". El Opus 4 también falta y el Opus 5, que es de Enero de 1887, es una "Mazourka" para piano titulada "En el bosque". En total aparecen en este tomo 17 obras originales de Isidoro Vázquez, predominando aquellas para piano. Aparte de las tres mencionadas figuran los siguientes trozos pianísticos: "Otoño", polka, Opus 6, de Abril de 1887; "La toma de Anto-

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) and includes a 'rápido' marking. The subsequent systems are more complex, featuring multiple staves with dense piano accompaniment, including many chords and melodic lines. The notation is in black ink on aged paper.

Facsimil del original de: "Mi primer trabajo musical: Scottich, para piano".
Escrita en Agosto de 1876.

fagasta”, Opus 12, de Febrero de 1889; “Mazourka”, Opus 17, de Mayo de 1879; “El paso de Venus”, vals de salón, de Diciembre de 1882; “Noche de luna”, tarantela, de 1894.

“El paso de Venus” fue la primera obra publicada por Isidoro Vázquez y apareció como Opus 1. Fue editada por el Centro Editorial de Música, que se encontraba en el número 45 C de la Calle del Estado, en Santiago. Este vals de salón está dedicado al que fuera Ministro de Estado, don José Ignacio Vergara, por entonces director del Observatorio Astronómico de Santiago, con oportunidad de la aproximación de Venus a la Tierra, fenómeno anunciado por dicho observatorio.

Independientemente de la colección de obras empastadas a que hemos hecho referencia, se han encontrado otros 3 trozos, que fueron publicados bajo pseudónimo: “La Revolución de 1891, cuadrillas para piano”; “La cinta Roja, vals para piano, dedicado a las Señoritas de Santiago”, y “¿Recuerdas?, romanza sin palabras”, para piano.

Los dos primeros trozos mencionados, más que valor musical, tienen un interés anecdótico: después del duro golpe que sufriera Chile en su independencia económica con la caída de don José Manuel Balmaceda, que había entrado en conflicto con el imperialismo extranjero, los partidarios del Presidente depuesto se vieron implacablemente perseguidos. Entre éstos se encontraba Isidoro Vázquez, que había sido Subsecretario de Estado. Para salvar de la persecución, Vázquez Grille hubo de esconderse con su familia. Durante este período compuso varios trozos que entregó a un amigo para que los vendiera a algún editor de música. Primero hizo cinco cuadrillas. El amigo logró venderlas y como no podía dar el nombre del autor las entregó bajo el nombre de P. Pinochet, pseudónimo que luego olvidó, perdiéndose así la pista de dichos trozos. Cuando Isidoro Vázquez pudo regresar a la vida normal, por una casualidad, pues, pasando por la calle escuchó que alguien tocaba sus cuadrillas al piano, descubrió que éstas habían sido publicadas con el título de “La Revolución de 1891”.

“La cinta Roja” también fue publicada con el pseudónimo de P. Pinochet por los mismos editores: “Lito. P. Cadot - Eduardo Cadot, Suc. Huérfanos 25, Santiago”.

La romanza sin palabras “¿Recuerdas?”, que fue editada, aparentemente, por la revista “La Ilustración” bajo el pseudónimo Jean de Saint Marcel, es, sin duda, de todos los trozos para piano de Vázquez Grille, uno de los más logrados, si bien en él usa una armonía bastante elemental, hay absoluta ausencia de contrapunto, no intenta búsquedas: es simple, directo. Esta obra es, según parece, posterior a las otras, a pesar de que establecer cronología en las creaciones de Isidoro Vázquez no es fácil, pues, su lenguaje se mantiene casi inalterable desde las primeras obras.

También ha llegado hasta nosotros un trozo manuscrito que se encuentra incompleto, llamado “Mizpah, vals para piano”, que suponemos es de Isidoro Vázquez.

En general, la obra pianística de Vázquez Grille, resume todas las características fundamentales del estilo de éste compositor amateur: melodía fácil, —con influencia italiana—, restringido manejo de la forma, relativa soltura en el empleo de la armonía académica y ningún uso del contrapunto, esto último, sin duda, por desconocimiento de sus leyes.

Isidoro Vázquez era muy sensible a los acontecimientos de importancia de la época, como ya lo vimos a propósito de su vals "El paso de Venus". Así también, en 1879, año en que se desencadena la Guerra del Pacífico, no permanece ajeno a ella y escribe, a los 15 años de edad, en el mes de Marzo, el himno "¡Al combate!" que fue puesto en boga por el Comité Manuel Rodríguez. Este organismo tenía por objeto fomentar el entusiasmo y reunir fondos para la contienda. La referida obra se convirtió en el himno oficial del regimiento Talca y cuando ese cuerpo regresó a Chile, en 1883, después de participar en importantes batallas, Vázquez Grille compuso una marcha para recibirlo; ésta se encuentra perdida.

El himno "¡Al combate!" fue estrenado en el Teatro Municipal de Talca. Esta obra, que aparece en la partitura con el número de Opus 13, fue escrita originalmente para voz solista, coro y piano. Luego fue instrumentada, no sabemos si por su autor. Probablemente no. De esta instrumentación se conservan las siguientes partes bajo el título "¡A la guerra!": 1 voz solista, 1 voz primera, 1 voz segunda, 1 violín primero, 3 flautas primeras, 2 flautas segundas, 1 clarinete segundo, 1 corneta a pistón primero, 1 corneta a pistón segundo y dos partes sin especificación. En una de las flautas primeras se lee una dedicatoria del compositor: "Al Comité Manuel Rodríguez". La guerra le había también inspirado su Opus 12, "La toma de Antofagasta", paso doble escrito en Febrero de 1879.

Isidoro Vázquez escribe tres años más tarde, en Diciembre de 1882, una obra para dos voces solistas, coro y piano, que denomina "Llanto y gloria", escrita especialmente para el "Asilo de la Patria", institución que educaba a los huérfanos de los militares fallecidos durante la Guerra del Pacífico⁴. Los socios cooperadores, entre los que don Isidoro se contaba, se reunían en la "Academia Literaria del Asilo de la Patria", donde se aglutinaban los intelectuales de prestigio de Santiago y los jóvenes aficionados a las artes, ciencias y letras. Colaboraba también, por aquellos días, en la revista del Asilo, "El hijo de la Patria".

En la portada de la referida cantata, Isidoro Vázquez escribió: "Llanto y Gloria, cantata para voces de niños con acompañamiento de piano. Escrita especialmente para los alumnos del Asilo de la Patria y ejecutada a gran orquesta en ese establecimiento el 31 de Diciembre de 1882". Esto indicaría que la obra fue orquestada, seguramente no por su autor. El texto es, en apariencia, del propio Vázquez.

⁴ Según el Dr. Isidoro Vázquez de Acuña, esta Cantata fue presentada a un concurso en 1884.

En Diciembre de 1884, escribe otra cantata llamada "Horfandad"⁵ para tres voces solistas, coro y orquesta. Es esta una obra bastante extensa (61 hojas de partitura) constituida por la sucesión de movimientos agógicos diferentes que siguen la intención del texto que, como era su costumbre, es del propio compositor. La orquesta que usa, según el orden de la partitura, es la siguiente: violines primeros, violines segundos, flauta primera, flauta segunda, dos clarinetes en si bemol, corneta a pistón en si bemol, violoncellos, tromba en do, trombón, contrabajos, redoblante y piano. En realidad aquí no hay propiamente una orquestación, sinó una simple y elemental transcripción de la parte de piano a los otros instrumentos, sin ninguna conciencia efectiva del timbre orquestal. Es esto lo que hace pensar que las dos obras antes mencionadas, "Al combate" y "Llanto y Gloria", no hayan sido orquestadas por Vázquez Grille.

Sin duda que la obra más importante que saliera de la pluma de Isidoro Vázquez G. es su zarzuela "Don Cleto", compuesta en 1886 y premiada y presentada a la Exposición Nacional de 1888. De ella se publicaron en la revista "La Ilustración", en 1900, los tres primeros números: Obertura, Coro y Scena; este último en forma incompleta.

El libreto fue escrito por Vázquez Grille. En breve síntesis, es una comedia de enredo que ocurre en un hotel de veraneo, en unos baños de mar. Sus personajes son: Don Cleto, dueño del hotel; Doña Tecla, su mujer; Mateo, veraneante; Adriano, joven veraneante; Julia, su amada; Pedro, mozo del hotel y coro de jóvenes bañistas.

Musicalmente don Cleto tiene 8 números:

1. Obertura, en la cual aparecen los materiales temáticos más importantes de la obra, además de algunos pasajes propios del trozo. Está constituida por un breve Andante en La Mayor, sigue un Vivo en Mi Bemol Mayor, luego se vuelve al tempo primitivo en la tonalidad de Fa Mayor y enseguida Si Bemol Mayor, retorna al mismo Vivo en Mi Bemol Mayor y el trozo termina con un Allegro en La Bemol Mayor.

2. Coro (Mateo y Coro), es un Allegretto en 6/8 y La Bemol Mayor.

3. Scena y Vals (Mateo, don Cleto y Coro), comienza con un Allegro Vivo en Sol Mayor que le sigue un Tempo di Vals en la misma tonalidad.

4. Scena (Mateo, don Cleto y Coro), formada por un Tempo di Marcia en La Bemol Mayor y por un Vivo que finaliza el número.

5. Scena, Aria y Coro (Adriano, Mateo, don Cleto y Coro). Predomina aquí la tonalidad de La Bemol Mayor y sus vecinas. El material temático del trozo había sido conocido en la Obertura. Lo más notable de este número es el Aria de Adriano, con fuerte influencia de la ópera italiana y en particular de Verdi.

6. Bolero, en Si Bemol Mayor, para voz solista.

⁵ Isidoro Vázquez de Acuña, en las notas biográficas a que hemos hecho referencia, la denomina "Horfandad y Plegaria".

7. Duetto (Mateo y Julia), en La Bemol Mayor y La Mayor. En la segunda parte de este número el autor usa materiales ya presentados en la Obertura.

8. Dúo (Adriano y Julia) y Coro final. La tonalidad del trozo es La Bemol Mayor.

De la lectura del libreto se puede desprender que las partes musicales son muy pocas en comparación con los trozos puramente hablados.

Resulta interesante comparar la zarzuela "Don Cleto" con la opereta "Elisa", escrita en 1887, pues sirve para apreciar el desarrollo del lenguaje de Isidoro Vázquez.

"Elisa" fue escrita cuando su autor tenía 13 años de edad. La acción ocurre en la Roma Imperial y el libreto, posiblemente de Isidoro Vázquez, es en pocas palabras el siguiente:

Arato, patricio romano, ha ordenado se arroje a los leones a Adriano por profesar la fe cristiana. La hija de Arato, Elisa, ruega a su padre perdone la vida de Adriano. Esta, sin que el patricio lo sepa, ha sido convertida al cristianismo por Adriano, a quien ama. Arato se niega a aceptar los ruegos de su hija y al saber que ella también es cristiana, y por presión de sus soldados, la envía al Circo junto a su amante.

La Opereta tiene 7 números:

1. Obertura. Tiene ésta una introducción, constituida por trémolos rápidos, que resuelve en un Maestoso en la misma tonalidad, Fa Menor. A continuación se desencadena un Vivo en Sol Mayor, que es continuado por un Andante expresivo en Sol Menor. Se retorna al Vivo en su tonalidad primitiva, terminando la Obertura en el Maestoso, esta vez en Si Bemol Mayor. La forma sería pues: A - B - C - B - A con una introducción. Toda la temática de la Obertura se usará posteriormente en la Opereta.

2. Coro (Coro, Elisa y Arato). Es igual temáticamente al Maestoso del número anterior. Su tonalidad es Si Bemol Mayor.

3. Dúo (Elisa y Arato). Extenso trozo con evidente influencia de Verdi y formado por una serie de partes agógicamente diferentes, la última de ellas es puramente instrumental y es idéntica al Vivo de la Obertura, incluso, su tonalidad es la misma, Sol Mayor, estando el resto del Dúo en Mi Bemol Mayor.

4. Plegaria (Elisa). Este número está constituido por un Andante, un Andante expresivo, —igual al período central de la Obertura—, y un Andantino. La tonalidad predominante es Sol Menor.

5. Duetto (Elisa y Adriano). Está este trozo dividido en dos partes: el primero en Do Mayor y el segundo en La Menor.

6. Marcha. Es un Tempo di Marcia puramente instrumental cuya tonalidad es Fa Mayor.

7. Escena, Terzetto e Coro Final (Adriano, Arato, Elisa y Coro). Este número, en que predomina el Fa Mayor, se encuentra inconcluso, debido muy probablemente, no a que el autor no haya terminado la Opereta, sino

más bien, a que no la copió totalmente en el tomo empastado de sus obras que ha llegado a nuestras manos. Esto se ve confirmado por el hecho de que en el referido tomo aparecen una serie de páginas en blanco a continuación de ésta, las que estarían destinadas, a no dudar, a los compases que faltan.

En verdad, la comparación de "Elisa" con "Don Cleto" muestra que, prácticamente, el lenguaje de Isidoro Vázquez en esos 11 años no ha variado substancialmente: las mismas armonías, melodía influenciada fuertemente por la Opera Italiana, —si bien en "Don Cleto" se siente también la presencia de la zarzuela española—, ausencia casi total del contrapunto y las otras características generales de la modalidad de Vázquez que ya han sido señaladas.

La influencia que la ópera italiana ejerció sobre Isidoro Vázquez, y en particular la de Verdi, es fácilmente comprensible si se estudia el ambiente que le rodeaba. Así, en el Teatro Municipal de Talca se montaban por entonces, casi exclusivamente, óperas italianas y era, por otra parte, la única actividad musical pública de alguna importancia. Además, su hermana, doña María Luisa Vázquez, mezzosoprano de prestigio en la ciudad, —tanto que cantó "Il Trovatore" en el Teatro Municipal de Talca—, era gran amante de la ópera italiana.

Es posible que las dos obras escénicas a que hemos hecho referencia hayan sido concebidas por su autor para ser orquestadas y de ahí que a veces se presenten pasajes poco pianísticos. En todo caso no conocemos ninguna orquestación o intento de ella. Existen también algunos errores de escritura, no sabemos si por una equivocación en la copia o debido a la defectuosa preparación del compositor.

Tanto en "Elisa" como en "Don Cleto", se observa la reiteración de algo que es común a todas las obras con texto que escribiera don Isidoro Vázquez, nos referimos a la frecuente mala acentuación musical de la palabra.

Si en la música de éstas obras no hay evolución, sí la hay en la parte teatral. En el libreto de "Don Cleto" los personajes están mejor delineados y se mueven con mayor soltura que en "Elisa".

Del estudio de la obra musical de Vázquez Grille podemos concluir que, si bien su formación es deficiente, no deja de ser valioso establecer que sus estudios los hizo en la ciudad de Talca, de lo que se puede desprender que en esa ciudad había un movimiento cultural de cierta importancia para la época. Hay que agregar que la actividad operística del Teatro Municipal de Talca es también un indicio de ello. Sería necesario, pues, hacer en el futuro, un estudio profundo de la pasada actividad musical de esa metrópoli sureña, lo que arrojaría nueva luz sobre el pasado cultural del país.

La formación de Isidoro Vázquez y su comparación con la de otros músicos aficionados como él, que aparecen después, permite establecer, asimismo, un evidente perfeccionamiento y avance de aquellos, no sólo en lo técnico, sino, también, en lo estético, lo que viene a explicar la importancia

que los grupos de aficionados juegan en el desarrollo de la música y sus instituciones durante los primeros años de este siglo.

Es decir, Isidoro Vázquez Grille, si bien es cierto, no tiene un real valor como músico, nos permite conocer el estado de desarrollo musical de los círculos cultos de su época, ya que él es un fiel reflejo de los gustos del momento, pues, su condición de amateur no le induce a buscar formas de expresión que no sean las vigentes en ese instante. Nos da a conocer, como hemos dicho, el embrión de lo que será el movimiento de aficionados que posteriormente desplazará, en cierta medida, a los profesionales de la música en la conducción musical del país, con todas las ventajas y defectos que ello trajo consigo.

Para concluir, tenemos que agregar que, por las fechas de composición de las obras de Vázquez Grille que han llegado hasta nosotros, debemos suponer que dejó de escribir música a fines del siglo pasado o comienzos de éste. La razón la desconocemos, pero es dable pensar que su cultura le hacía intuir que la música en Chile había avanzado más allá de sus posibilidades. Esto explicaría el porqué Isidoro Vázquez impidió que se siguiera publicando, en 1900, su zarzuela "Don Cleto" y empezara a usar el pseudónimo de Jean de Saint Marcel. Buenos profesionales extranjeros, especialmente italianos, que se habían radicado en Chile por entonces, entregaban sus vastos conocimientos musicales en nuestro medio. Estos, naturalmente, sobrepasaban muy lejos los logrados por Don Isidoro Vázquez Grille en su ciudad natal y en los círculos musicales santiaguinos de las últimas décadas del siglo pasado.

CATALOGO DE OBRAS DE ISIDORO VAZQUEZ

PIANO :

Scottich, Op. 1, Agosto 1876.

Perlas y Flores, polka, Op. 3, Octubre 1875.

En el bosque, mazourka, Op. 5, Enero 1877.

Otoño, Polka, Op. 6, Abril 1877.

Al despertar, mazourka, Op. 7, Agosto 1877.

La toma de Antofagasta, paso doble, Op. 12, Febrero 1879.

Mazurka, Op. 17, Mayo 1879.

El paso de Venus, vals de salón, Op. 14, Diciembre 1882.

Noche de Luna, tarantela, 1884.

La Revolución de 1891, cuadrillas, 1891, de P. Pinochet¹.

Nº 1. *Pantalón*: Sublevación de la Escuadra, 7 de Enero.

Nº 2. *Eté*: Batalla de Pozo Almonte.

Nº 3. *Poule*: Batalla de Concón.

Nº 4. *Pastourelle*: Batalla de la Placilla.

Nº 5. *Finale*: Entrada a Santiago².

La Cinta Roja, vals. 1891, de P. Pinochet ¹.

¿Recuerdas?, romanza sin palabras, de Jean de Saint Marcel ¹.

Mizpah, vals (incompleto) ³.

VIOLÍN CANTO Y PIANO:

Llora, melodía. 1884. Texto de I. Vázquez.

CANTO Y PIANO:

Fragmento, 1883 (incompleto).

CORO Y PIANO:

Fragmento, 1880 ^{3 4}.

Fragmento, "Coro de introducción", 1883 (incompleto) ⁵.

SOLISTA CORO Y PIANO:

Al combate, himno, Op. 13 (1 solista). Marzo 1879 ⁶.

Llanto y Gloria, cantata (2 solistas), Diciembre 1882 ⁷.

SOLISTAS CORO Y ORQUESTA:

Horfandad, (3 solistas). Diciembre 1884.

ESCÉNICAS: ⁸

Elisa, opereta, 1877.

Don Cleto, zarzuela, 1888.

¹ Pseudónimos de Isidoro Vázquez.

² El nombre de cada una de estas cuadrillas y de su conjunto se deben a los editores.

³ Atribuido a Isidoro Vázquez.

⁴ Por las indicaciones de la partitura este sería un fragmento de una obra escénica.

⁵ Por su título, también sería parte de una obra escénica.

⁶ Este himno fue instrumentado.

⁷ Esta cantata, para voces de niños, fue instrumentada.

⁸ Versión para voces y piano.

Colaboran en este número

FRANCISCO CURT LANGE. Musicólogo alemán-uruguayo nacido en Eilenburg en 1903 y formado en Alemania donde cursó estudios de arquitectura y musicología. En 1930 fue contratado por el Gobierno del Uruguay para la organización de la vida musical. Director del Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo; fundador de la cátedra de musicología en la Universidad de Cuyo, Mendoza; fundador de la cátedra de musicología en la Universidad de Bahía, Brasil; co-fundador y co-director del *SODRE* de Montevideo; ha sido profesor invitado de 36 universidades norteamericanas y organizador de innumerables conciertos de música americana colonial. Sus estudios musicológicos en Argentina y Brasil son de extraordinaria importancia en el campo de la investigación de la música colonial, por ejemplo de la época del oro y del diamante en Minas Gerais. Representante en Brasil de la UNESCO en etnomusicología y musicología.

Entre los trabajos publicados por Curt Lange merecen destacarse: "La Música eclesiástica Argentina en el período colonial"; "Archivo de música religiosa da Capitania Geral das Minas Gerais" I; "El ambiente Musical en la segunda mitad del Segundo Imperio"; "História da Música da Capitania Geral das Minas Gerais"; "Monumenta Musicae Brasiliae" I-II y numerosos artículos en las principales revistas musicales de América y Europa.

HERMANN KOCK. Distinguido maestro de educación musical en Concepción, ciudad en la que ha realizado una importantísima labor como maestro. Es el creador del Tonic-Sol-Fa chileno, método que adoptó del Tonic-Sol-Fa inglés y alemán.

Sus trabajos de investigación musicológica son cuantiosos y han sido editados principalmente en revistas alemanas especializadas. El Ensayo de una Genealogía sobre los músicos Bach, que editamos en este número, corresponde a una labor de años y es, sin lugar a dudas, un importante aporte a la musicología.

Hermann Kock realizó estudios de música religiosa en Aschersleben y en el Conservatorio de Música de Leipzig, Alemania. Actualmente es, también, organista de la Sinfónica de Concepción y profesor del Liceo Experimental de Concepción. Distinguido pianista, organista y clavecinista, ha dado conciertos en todo Chile y Argentina.

FERNANDO GARCÍA. Compositor chileno con una importante producción de obras sinfónicas, sinfónico-corales, de cámara y para el cine. Ha sido profesor de Armonía, Teoría, Historia de la Música y Análisis de la Composición. Actualmente ocupa el cargo de Secretario del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Crónica

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La xxvi Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile continuó bajo la dirección del maestro invitado Jindrich Rohan en los tres últimos conciertos de la temporada de 1967, más un concierto que estuvo a cargo del director ayudante del conjunto, David Serendero.

Décimocuarto concierto.

Este concierto dedicado exclusivamente a música checa en primera audición en Chile incluyó: *Suk: Cuento de Hadas, I Parte, Del amor y la pena; Janacek: Taras Bulba y Dvorak: Sinfonía N° 7 en Re menor.*

"Cuento de Hadas de Josef Suk, intitulada "Del amor y la pena", el amor es pura miel, la pena, siniestros trémolos y aciagas voces de madera y metales —apunta Heinlein en su crítica—. En la rapsodia orquestal "Taras Bulba", de Leos Janacek —continúa diciendo— los pasajes dulces son escasos, y abundan los sonidos heroicos, las tremendas exaltaciones sinfónicas. Estas últimas fueron eficaces gracias al temperamento del director, cuyo nervio se impuso al conjunto... La Sinfonía Op. 70 de Dvorak, que cerró el programa, no es, como deseaba su autor "algo que conmueva al mundo entero", pero sirve para descansar de la tan trillada en *Mi menor*... Es evidente, empero, que la índole del visitante checo no inspira ni arrebató a nuestro conjunto. Le obedece, se deja arrastrar por su impetuosa fogsidad, pero hay en ello algo de desgano, como si aún no hubiese saltado aquella chispa que es indispensable para la verdadera comunión entre una orquesta y su director".

Décimoquinto concierto.

El maestro Rohan, en este concierto, dirigió: *Mozart: Sinfonía N° 41 "Júpiter" y Ravel: Le Tombeau de Couperin, Sheherazade, solista Lucía Gana y Rapsodia Española.*

"La tercera actuación de Jindrich Rohan frente a la Sinfónica de Chile en el Teatro Astor —apunta Federico Heinlein en su crítica— puso de nuevo en evidencia las virtudes y limitaciones del maestro... Rohan dio a la Sinfonía Júpiter, de Mozart, un enfoque enjundioso... Lucía Gana fue la solista de "Sheherazade"... la ejecución del fondo orquestal hizo justicia al perfume oriental de la partitura. En cambio, la joven soprano de Concepción, quien pocos días antes había tenido un desempeño lucidísimo en la temporada de ópera, no mostró aquí la misma excelencia... La suite "Le Tom-

beau de Couperin" con su aire danzante, particularmente afín a la idiosincracia del director, recibió una versión de mucho brillo... Menor jerarquía tuvo la Rapsodia Española...".

Décimosexto concierto.

Bajo la dirección del director ayudante de la Sinfónica de Chile, maestro David Serendero, se realizó el penúltimo concierto de la temporada de 1967. El programa consultó: *Halfter: Tripartita Op. 25*, primera audición; *Alfonso Letelier: Estancias Amorasas*, primera audición en Santiago, solista: Carmen Luisa Letelier; *Strauss: Vida de un Héroe.*

Federico Heinlein escribió sobre este concierto: "... Con vigor incisivo plasmó David Serendero la Tripartita Op. 25 de Rodolfo Halfter, cuyo idioma disonante, de áspera frescura, ofrece escasos contrastes y tiende a cansar el oído... La obra más reciente de Alfonso Letelier "Estancias Amorasas" Op. 34 ocupaba el lugar de honor al centro del programa, y lo merecía. En la acertada entrega se halló reunido el arte de tres generaciones. La joven contralto Carmen Luisa Letelier, que tanto se ha destacado estos últimos tiempos, cantó de manera impecable —aunque no con todas las consonantes igualmente perceptibles— la música que inspiraron a su padre los sentidos versos de Blanca Subercaseaux de Valdés. El ceñido tríptico, de notable unidad climática, empieza con un mágico Nocturno de dulzura transparente, al que siguen dos trozos cuya densidad metafísica va siempre en aumento. Las armonías originales y sensitivas, el inspirado lirismo melódico, el sonido floreciente de la redacción orquestal para instrumentos de arco, características inconfundibles del compositor, pudieron apreciarse cabalmente en la versión que presentamos.

"El señalado talento de Serendero se mostró, también, a través de su desempeño en "Una vida de Héroe" de Ricardo Strauss... la orquesta y su concertino, Stefan Tertz, tuvieron lucida actuación".

Pasión según San Juan de J. S. Bach.

Se puso fin a la xxvi Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile con la versión de la Pasión según San Juan de J. S. Bach, en homenaje al 50º aniversario de la Sociedad Bach.

La Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro

de la Universidad de Chile preparado por el maestro Marco Dusi y los solistas: María Elena Guíñez, soprano; Hernán Würth, tenor; Magda Mendoza, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor; Roland Hermann, bajo alemán; Víctor de Narké, bajo argentino y Brayton Lewis, bajo norteamericano, actuaron bajo la dirección del maestro checo, Jindrich Rohan.

A continuación ofrecemos extractos de lo que dijo la crítica sobre esta versión de Jindrich Rohan de la "Pasión según San Juan": "... En cuanto a la interpretación, creemos que fue pulcra y cuidadosa, sin llegar a la perfección absoluta... Excelente el barítono alemán Roland Hermann y el bajo argentino Víctor de Narké. El tenor Juan Eduardo Lira tuvo lucida actuación especialmente en el aria de la segunda parte... El bajo norteamericano Brayton Lewis, parecía no encontrarse en condiciones favorables... La contralto Magda Mendoza y la soprano María Elena Guíñez dijeron sus partes con acierto y buen sentido artístico, especialmente la primera de ellas. El Coro de la Universidad de Chile, que dirige Marcos Dusi, dio una nueva y acabada demostración de su excelente calidad, equilibrio y disciplina... La orquesta se encuentra en su plena madurez con su sonido cálido y atrayente... La Pasión según San Juan, fue dirigida con inteligencia y precisión por el maestro Jindrich Rohan... reúne este director la precisión, sobriedad de gestos y elegancia de la escuela alemana y el espíritu blando y amable de su sangre eslava..." (Alejandro Gumucio en "La Nación").

Egmont, en "El Siglo", al referirse a la Pasión según San Juan, escribió: "Sin duda alguna, el Coro de la Universidad de Chile fue el que exhibió el mejor nivel en el transcurso de todo el concierto, y su dominio de tan magna obra fue evidente. De las solistas destacamos como muy bien escogidas a la contralto Magda Mendoza y a la soprano María Elena Guíñez, quienes reúnen las condiciones vocales y musicales que se requieren para un buen desempeño en este tipo de obra. El solista más avezado y que reúne no sólo las condiciones vocales adecuadas sino también el conocimiento del estilo de canto y expresión necesarios para cantar un buen Bach, es el que interpretó la parte de Jesús, Roland Hermann, barítono. Juan Eduardo Lira, tenor, logró superar con éxito y agradable timbre las arias que le cupieron en la obra. Víctor de Narké y Brayton Lewis, bajos, tuvieron un desempeño aceptable, y Hernán Würth, tenor, logró superar su parte —la del Evangelista— increíblemente difícil, apelando a diversos expedientes, tales como el falsete, con una habilidad que hizo que su actuación podamos estimarla satisfactoria..."

Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile

El 29 de septiembre se inició la Temporada de Primavera en el Teatro Astor, la que constó de cuatro conciertos.

Pasión según San Juan de J. S. Bach.

El primero de estos conciertos estuvo a cargo de David Serendero con la participación de: María Elena Guíñez, Magda Mendoza, Hernán Würth, Juan Eduardo Lira, Gregorio Cruz y Víctor de Narké y el Coro de la Universidad de Chile.

Sobre este concierto escribió el crítico Mivalde de "P.E.C.": "... Esta versión de la Pasión según San Juan, aunque tuvo aspectos positivos, adoleció de varias fallas, algunas de ellas graves. Lo que primero golpeó severamente al oyente fue la sustitución del órgano (o el clavecín en el peor de los casos) por el piano, en la parte de bajo continuo. Resulta tan inusitado y fuera de estilo el sonido de este instrumento en este caso, que es imposible sustraerse, durante todo el desarrollo de la obra, a este verdadero "atentado" musical... La orquesta tuvo, en general, una actuación aceptable... Hernán Würth tuvo una muy destacada actuación y creó momentos de real dramatismo... Víctor de Narké demostró generosamente sus cualidades vocales y dramáticas. Juan Eduardo Lira se acercó más esta vez al estilo bachiano... el bello timbre de voz y la afinación lo hacen prometedores de grandes posibilidades. Magda Mendoza hizo un trabajo serio, pero su voz no se adecuaba al oratorio religioso. Faltó expresión y pareció no comprender la profundidad mística que significa la Pasión de Cristo. Lo mismo vale para María Elena Guíñez, la que cantando con corrección cada nota y fraseando limpiamente dio, sin embargo, la sensación de frialdad... Gregorio Cruz cumplió con su trabajo en buena forma y en gran medida se ajustó al espíritu de la obra. El coro de la Universidad de Chile actuó con la perfección que lo ha hecho acreedor de prestigio mundial... Las deficiencias notadas fueron, en el total de la obra, paliadas por la correcta dirección del maestro Serendero, quien salvó así en gran parte los obstáculos técnicos y musicales..."

Segundo concierto.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del director mexicano Eduardo Mata, presentó un programa que incluía: *J. Ch. Fischer: Concierto para oboe y orquesta de cuerdas*, solista: Osvaldo Molina; *Kelemen: Concierto para fagot y orquesta de cuerdas*, solista: Emilio Donatucci; *Cotapos: Balmaceda*, narrador: Roberto Parada y *Moussorgsky-Ravel: Cuadros de una exposición*.

Dice Federico Heinlein que en la primera de las obras de este programa el director mexicano "obtuvo de las cuerdas los planos apropiados para acompañar debidamente al solista Osvaldo Molina, cuyo talento indudable, aún no ha llegado al desarrollo total ni a la soltura plena".

Sobre "Balmaceda" de Acario Cotapos, Heinlein, agrega: "... El venerable músico chileno impone su personalidad original en una obra de vívida imaginación sonora, donde abundan el colorido y la violencia. El patetismo del texto, basado en un episodio emocionante de la historia nacional, encontró el narrador adecuado en Roberto Parada... Mata, fiel servidor de las intenciones de Kelemen y Cotapos, plasmó los "Cuadros de una exposición" de Musorgski-Ravel, con enorme sentido del detalle, gonzándose en forma evidente los efectos y matices de la genial orquestación...".

Tercer concierto.

Bajo la batuta de David Serendero la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó: *Mozart: Concierto para piano N° 27 en Si bemol mayor K. 595*, solista: Pola Baytelman; *Haendel: Acis y Galatea*, solistas: Ximena Riveros, soprano; Fern Mayo, soprano; Santiago Villablanca, tenor y Gregorio Cruz, barítono, y el coro del Conservatorio Nacional de Música, preparado por Ruth Godoy.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein, dijo: "... Pola Baytelman se desempeñó de modo magnífico. Musical y segura, plasmó la substancia sonora con un poder de síntesis considerable. El discurso cristalino del teclado fue testimonio de pleno entendimiento, el que se evidenció particularmente en las cadenzas, entregadas con vitalidad y fantasía... El director Serendero y su conjunto hicieron un aporte igualmente significativo para la obtención de este logro artístico... La primera audición de "Acis y Galatea", bella y amable cantata pastoril de Haendel, estuvo confiada en su aspecto vocal a elementos que se hallan en vías de aprendizaje, estudio y perfección. Correspondió el lucimiento máximo al Coro del Conservatorio Nacional de Música. La brillante labor del conjunto, en el que todos los alumnos del plantel están comprometidos a participar, justifica ampliamente su existencia y, sobre todo, dicha obligatoriedad... Bajo la experta dirección de Serendero, el pequeño grupo de arcos y maderas se distinguió especialmente en la obra y la diáfana música de los pájaros. Un cometido de gran responsabilidad fue realizado muy satisfactoriamente por el "concertino" Jaime de la Jara y Ubaldo Grazioli, violines, Roberto González, cello y la pianista María Iris Radrigán".

Cuarto concierto.

El último concierto de esta temporada se realizó el 20 de octubre, bajo la dirección de David Serendero y con un programa que incluyó: *Mozart: Obertura de "La Flauta Mágica"*; *Beethoven: Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 61*, solista: Fernando Ansaldi y *Brahms: Sinfonía N° 4 en Mi menor, Op. 98*.

"Dentro de la encomiable labor de difusión musical que ha realizado la Sinfónica en el curso del presente año, el concierto de clausura de esta demasiado breve temporada de primavera debe ser considerado entre los buenos por el nivel técnico y musical que se logró —apunta el crítico Egmont.

Sobre la actuación del violinista Fernando Ansaldi, agrega: "... El joven violinista tuvo un desempeño general ciertamente encomiable, excepción hecha de la dudosa afinación en los pasajes de dobles cuerdas en una de las dos cadencias del Concierto, lo que estimamos un tanto insólito, dada la ejecución casi impecable y segura que nos deparó... Con un concepto grandioso, electrificante expresión y magnífica elocuencia, fue dirigida por Serendero la Cuarta Sinfonía de Brahms...".

Concierto de obras premiadas en el Concurso de Música CRAV 1967 para compositores.

El Concurso de Música CRAV, dedicado este año a los compositores, culminó con el concierto de premios que se efectuó en el Teatro Municipal, en el que actuó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero. Como informamos en nuestra sección Noticias, el torneo fue organizado por la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, en colaboración con el Instituto de Extensión Musical y la Asociación Nacional de Compositores.

Las cuatro obras ejecutadas en este concierto y escuchadas en primera audición absoluta, correspondieron a: *Fernando García: La Arena Traicionada*, primer premio en la sección obras sinfónicas; *Schidlowsky: Kadisch, para violoncello y orquesta*, primer premio en la sección obras sinfónicas con solista; *Maturana: Concertante, para corno y orquesta*, segundo premio en la sección obras sinfónicas con solistas y *Schidlowsky: Epitafio*, a la memoria de Hermann Scherchen, segundo premio en la sección obras sinfónicas.

En una solemne ceremonia la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar procedió a la entrega de los premios a los cuatro ganadores. Habló en primer lugar el Décano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, quien agradeció la iniciativa y puso de relieve la importancia del concurso para dar a cono-

cer al país a los nuevos valores de la música y terminó felicitando a CRAV.

En seguida habló el presidente de la industria organizadora, don Jorge Ross, quien destacó que el progreso de una nación se logra cuando se avanza en la producción de bienes materiales y bienes espirituales. Dijo más adelante el señor Ross que "en Chile CRAV está consciente de su responsabilidad ante aquellos hombres que trabajan como líderes de la sociedad en el campo artístico y como una fórmula de estímulo a estos creadores de nuestro arte patrocina los concursos de pintura, música y literatura, con lo cual quiere, en forma definitiva, provocar el necesario acercamiento, colaboración y entendimiento entre la Empresa y el Arte".

Sobre este concierto dijo Federico Heinlein: "... De las cuatro obras premiadas en el certamen, tres giran alrededor de la muerte. Es tarea casi imposible formarse un juicio de partituras contemporáneas después de una sola audición, pero nos atreveríamos a afirmar que el Concurso CRAV 1967 ha generado por lo menos un trozo destinado a perdurar en nuestra vida de conciertos: "Kadisch", para cello y orquesta, de León Schidlowsky, escrita en homenaje a Hans Loewe, el violoncellista prematuramente de-

saparecido. Es una composición de hondo contenido, destacándose doblemente en el panorama general de aridez anímica que dio la pauta en esta oportunidad. Su fuerza emotiva, su paleta sugerente, su clara estructuración y la impresionante cadenza final hacen de "Kadisch" una vivencia que cobró especial relieve gracias al maravilloso trabajo del solista Eduardo Sienkiewicz, a quien el director y la orquesta secundaron con suma eficacia. El Segundo Premio en la misma categoría fue adjudicado a "Concertante" para corno y orquesta de Eduardo Maturana, que gustó por sus ritmos bailables y un elemento de gracia y humor lleno de atractivo, no obstante varios pasajes francamente rípidos. El magnífico desempeño de Gilberto Silva en los solos agregó amenidad a la liviana obra.

"Los premios de la categoría Sinfónica recayeron en "La Arena Traicionada", de Fernando García, de cuyos jirones sonoros se desprenden interesantes efectos orquestales, y en "Epitafio a la memoria de Hermann Scherchen", de León Schidlowsky, que emplea las más recientes técnicas sin que sus recursos parezcan obedecer a una verdadera necesidad interior...".

CONCIERTOS DE CAMARA

Recital de Joan R. Wallis y Julio Laks.

La violista Joan R. Wallis y Julio Laks, piano, ofrecieron un recital en la Biblioteca Nacional con un programa que incluyó: *Eccles: Sonata en Sol menor; Bach: Suite en Re menor, viola solento; Lawrence Willingham: Rhapsody; Vincent Persichetti: Infanta Marina y Reflections on a poem by Wallace Stevens y Brahms: Sonata Op. 120, Nº 2.*

Recital de Erick Hoffmann y Eliana Valle.

En la Biblioteca Nacional el violinista Erick Hoffmann y Eliana Valle, piano, ofrecieron un recital a base del siguiente programa: *Bach: Sonata en Sol menor; Chausson: Poema; Saint-Saens: Introducción y Rondó, Op. 28; Paganini: Caprichos Nº 13 y 24; Sarasate: Malagueña; Wieniawski: Scherzo y Tarantella y Ravel: Tzigane.*

Obras para piano polacas.

En la Biblioteca Nacional seis jóvenes instrumentistas chilenos ofrecieron un programa de primeras audiciones de obras para piano de compositores chilenos. Los jóvenes participantes fueron: Inés Grandela, Isolée Cruz, María Iris Radrigán, Lionel Saavedra y Jorge Marianov del Conservatorio Nacio-

nal de Música y Ariadna Colli, egresada de la Escuela Experimental Artística. A lo largo del recital pudo apreciarse el mérito de la reciente promoción de pianistas chilenos.

"Poemas sonoros llenos de perfume, sensualidad y ensueño son las impresionistas Miniaturas, de Arthur Malawski, —apunta Federico Heinlein en su crítica—. De Witold Lutoslawski, actualmente miembro de la vanguardia internacional, se escucharon algunas obras sencillas que ilustran diversas fases de su desarrollo. Influencia francesa revelan las Dos Melodías Populares de 1945, entre las que se distinguieron por su encanto lírico los números 5 y 7. Refinada sensibilidad irradian las cinco piezas del año 1952, instituidas "Bucólica". Las Mazurcas de Zulawski, atrayentes e inquietas, provienen en línea directa de aquéllas de Szymanowski, mientras que Serocki, en su Suite de Preludios, se halla obsesionado por los hallazgos armónicos de Scriabin.

"Hay que agradecer al Instituto Chileno-Polaco de Cultura la interesante iniciativa de esta presentación, cuyo éxito se debe, en gran parte, a la idoneidad de sus intérpretes. Lionel Saavedra destacó por su brillo acerado, Isolée Cruz por una pulsación de suave transparencia. El "toucher" de matiz diferenciado de Jorge Marianov formó un notable contraste con la reciedumbre segura y precisa de Ariadna Colli. María Iris Ra-

drigán dio a sus versiones un acento muy expresivo, e Inés Grandela supo ser delicada o turbulenta, según el carácter de cada trozo”.

Recital de Rudi Lehmann.

El extraordinario pianista Rudi Lehmann, profesor del Conservatorio Nacional de Música, ofreció un recital en la Biblioteca Nacional en el que tocó: *J. S. Bach: Suite francesa en Sol menor; Beethoven: Sonata Op. 81; Chopin: Nocturnos Nº 4 y 5 y Balada en Sol menor; Schumann: Carnaval.*

Sobre este concierto escribió Heinlein: “... La musicalidad de Lehmann, su enfoque serio y correcto se traducen en el más profundo respeto ante los designios del autor...”.

Recital de Carmen Luisa Letelier y Jorge Marianov.

Dentro del Ciclo de Conciertos organizados por “Extensión Artística Educativa” de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, actuaron en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, la contralto Carmen Luisa Letelier y el pianista Jorge Marianov.

Se inició el concierto con la actuación del pianista en: *Beethoven: Sonata Op. 31, Nº 2; Chopin: Dos Estudios y Scherzo Nº 1 en Si menor.*

Enseguida la cantante, acompañada por Marianov, interpretó: *Scarlatti: Un cor voi serito; Schiassi: Digli ch'io son fedele; Purcell: Belinda (Aria de Dido y Eneas); Brahms: O wufft ich y Meine Leibe ist grün; Wolf: Morgentau; Schubert: Gruppe auf dem Tartarus; Fauré: Après un rêve; Duparc: Chanson triste y Perceval: Dos canciones de Cuyo.*

En su crítica, Federico Heinlein, escribió: “... Carmen Luisa Letelier, a través de una bella selección mostró el estado altamente favorable de su desarrollo técnico y expresivo. Posee un material de timbre atrayente con graves auténticos, agudos luminosos y cálido vibrato. En el terreno espiritual se notó un proceso de maduración evidente... Prevalcen un franco dominio y aptitudes artísticas extraordinarias, tanto vocales como anímicas, palpables en cada página del programa... La cantante fue secundada con esmero por Jorge Marianov, quien demostró, una vez más, dotes calificadas de acompañante...”.

Recital de Mario Miranda.

El pianista chileno Mario Miranda ofreció el único recital en Chile antes de volver al extranjero, con un programa que consultó: *Bach: Suite Francesa en Sol Mayor; Chopin: Sonata en Si bemol menor,*

Op. 35, Nº 2 y Balada en La bemol Mayor, Op. 47; Leng: Cuatro Preludios y Debussy: Images y L'isle joyeuse.

“Una excelente versión de la Quinta Suite Francesa de Bach abrió el recital del pianista Mario Miranda —dice Federico Heinlein en su crítica—. Nítida y a la vez sensitiva fue la Allemande. La Courante se distinguió por su pulimentada seguridad, la Sarabanda, serena y meditabunda, por una fina ornamentación. Delicados matices recibió la Gavotte... la Gigue estuvo henchida de vitalidad. De gran categoría fue igualmente la entrega de la Sonata en Si bemol Mayor de Chopin. Un virtuosismo deslumbrante se impuso en el Scherzo, cuyo trio adquirió poética elocuencia. La Marcha Fúnebre, movimiento que revela como pocos la genialidad de su autor, se enfocó de manera muy personal, con fuertes contrastes y acerbas disonancias. Sólo el Presto final careció de tensión e interés...”.

Recital de Inés Pinto.

En la Biblioteca Nacional la mezzo-soprano Inés Pinto, con Lucía Gacitúa al piano y Raúl Martínez, viola, ofreció un recital en cuyo programa figuraron Villancicos del Siglo XVI, obras de Milán, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, Monteverdi, Brahms, Debussy, Isamitt, Galindo y Lorenzo Fernández.

Sobre este concierto dijo Federico Heinlein: “... Las “Canciones de Bilitis” una de las cumbres del impresionismo, tuvieron escasa fortuna... No cabe duda de que la cantante sabe ser tierna y cálidamente expresiva, plasmando con manifiesta intensidad los estilos más diversos. Su hermosa voz se lució con ventaja en páginas latino-americanas, aunque a veces parecía sobrestimar la portée de sus extremos pianísimos, tan incorpóreos que tienden a desvanecerse en el camino al oyente. Secundada con ductilidad y entendimiento por la pianista, Inés Pinto trazó la tenue textura de dos Cantos Húlliches, de Carlos Isamitt, emocionó con un par de nimiedades del compositor mejicano Blas Galindo y obtuvo un éxito particular a través del sentimiento desbordante de la “Canción del Mar”, del brasileño Lorenzo Fernández”.

Recitales de Roland Hermann.

El barítono alemán ofreció su primer recital en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, acompañado por Elvira Savi, en un programa que incluyó: *Beethoven: In questa tomba oscura y el Ciclo de canciones “An die Ferne Geliebte”, Op. 98; Schubert: Der Wanderer, Erster Verlust, Fischerweise y An die Leyer; Fortner: Cuatro canciones según palabras de Hölderlin y Brahms: Cuatro cantos serios.*

Bajo el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el barítono actuó en el Teatro Silvia Piñeiro, en un programa que consultó *La Bella Molinera* de Schubert. Lo acompañó la pianista Elvira Savi.

Sobre estos conciertos escribió Heinlein: "El cantante Roland Hermann presentó en el Instituto Chileno-Alemán un programa de gusto ejemplar. Desde un comienzo sedujo por su voz cálida, voluminosa, afinada y segura, la dicción nítida y correcta, los agudos desembarazados que peligran sólo muy rara vez... Su arte, no mayormente profundo ni introspectivo, sólo capta algunos aspectos del Romanticismo germano... La primera audición de cuatro canciones de Wolfgang Fortner, escritas en 1936 deben bastante a Hindemith, guardando, sin embargo, un perfil netamente individual. Los intérpretes hicieron plena justicia a la serie, cuyo tercer número, "Abbitte", es una creación de carácter melismático, extraordinariamente hermosa...".

Con respecto al ciclo de "La Bella Molinera", Heinlein dice: "Esmeradamente secundado por Elvira Savi, dúctil, comprensiva y capaz como de costumbre, Roland Hermann ofreció el ciclo de 20 canciones "La Bella Molinera"... De nuevo pudo apreciarse la singular hermosura de su material, particularmente en el registro medio... se comprobó un mayor ahondamiento, una compenetración que permitía al intérprete identificarse por entero con el sentido del texto y de la música...".

Recital de Patricia Parraguez.

En el Teatro Municipal, la pianista Patricia Parraguez, que acaba de volver a Chile después de haber pasado un año en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana perfeccionándose en estudios superiores de piano con Alfonso Montecino y cuya beca ha sido renovada por un año más, ofreció un recital en el que tocó: *Mozart: Sonata en Si bemol K. 570; Brahms: Variaciones Op. 24; Beethoven: Sonata Op. 101; Chopin: Baladas y Mazurkas.*

"... Cierta ausencia de peso, de interés, de personalidad, caracterizó la interpretación de los dos primeros movimientos de la Sonata Op. 101 de Beethoven —dice Federico Heinlein en su crítica—. El Allegretto se distinguió por "toucher" fino, suave y blando, faltando, en cambio, aquel "sentimiento más entrañable" que pide el compositor. La Marcha tuvo agilidad pero poca fuerza, aunque los escollos mecánicos se vencieron adecuadamente. Patricia Parraguez entró en sus dominios con el Adagio, lleno de sosegada poesía. Páginas quedas y expresivas parecen ser las más afines a su temperamento... Altibajos tuvo la primera Ba-

lada de Chopin... entre los numerosos aciertos se destacó el final, trazado con sobria pureza...".

Recital del folklorista argentino Atahualpa Yupanqui.

El Instituto de Extensión Musical, en colaboración con el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, invitó al compositor, cantante, guitarrista y escritor Atahualpa Yupanqui, quien ha dado a la música autóctona argentina la honda expresión de sus poemas. Autor de más de cuatrocientas canciones, cinco libros de poemas y prosa, músico autodidacta, Yupanqui ha llevado su arte a través del mundo.

El tema de su concierto fue "La guitarra, el paisaje, el hombre...".

Las actuaciones de Atahualpa Yupanqui incluyeron presentaciones en Viña del Mar, Santiago y Talca.

"El visitante argentino es un guitarrista extraordinariamente dotado, limpio, seguro y musical —escribe F. Heinlein en "El Mercurio"—. En perfecta concordancia con los dedos, su voz de barítono, agradable, cálida, afinada, exhibe una dicción clara y expresiva...".

Festival Bach.

El Instituto de Extensión Musical, el Departamento de Música de la Universidad Católica y el Instituto Chileno Alemán de Cultura hicieron posible la realización de un Festival dedicado a Juan Sebastian Bach, el que conmemoró el quincuagésimo aniversario de la Sociedad Bach de Chile. Hubo una exposición interesantísima sobre la vida y obra del maestro y veladas musicales con una programación variada y amplia.

Este Festival se inició en el Instituto Alemán con una conferencia de Federico Heinlein sobre las estaciones de la vida del maestro e intervenciones del Dr. Guenther Baer, director del Instituto y del Decano don Domingo Santa Cruz, quien destacó el valor de la Sociedad Bach para el desarrollo de la vida musical chilena en sus albores.

Dos conciertos de "Los Solistas Bach de Alemania", bajo la dirección de Helmut Winschermann, conjunto excepcional en la interpretación de las composiciones del maestro de Eisenach, está integrado por catorce instrumentistas y data de más de una década, fueron el punto cumbre de este festival.

El primer concierto se realizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. "El conjunto se caracteriza por la fresca reciedumbre de su entrega —escribe Federico Heinlein—. La Suite en Si menor tuvo ceñida energía desde la Obertura francesa hasta la brillante Badinerie final, en la que el flautista Peter Reindemeister exhibió su téc-

nica fabulosa. Un acierto particular constituyó el "double" de la Polonesa, donde el solista estuvo secundado por el "continuo" de Lionel Party (clavecín), Ulrich Bode y Gerhard Szperalski (cellos). Igualmente alados y vigoroso se plasmaron los movimientos extremos del Concierto para violín, en Mi mayor... El solista, George-Friedrich Hendel, se mostró como intérprete y líder excelente... Winschermann guió las cuerdas de la agrupación a través de cuatro trozos de "El arte de la Fuga"; la primera y cuarta de las fugas simples; la triple fuga, colosal y compleja, de una densidad cromática realmente regeriana y la cuádruple fuga que el maestro, ciego y enfermo, dejó inconclusa. Los "Solistas Bach de Alemania" aminoraron el efecto dramático del impresionante trozo, dándole término con el postrer coral de Bach "Ante tu trono vengo yo"... página que nada tiene que ver con la obra... Fue, en resumen, una versión noble y serena, aunque no por eso menos vital, de gran claridad polifónica. Intensidad maravillosa tuvo la interpretación del Doble Concierto en Re menor para oboe y violín. Los solistas Helmut Winschermann y Ernst Mayer-Schiering se desempeñaron de modo tan impecable como el conjunto acompañante, en el que merece especial mención por su destreza el joven músico chileno Lionel Party, quien actuó como clavecinista invitado".

El segundo concierto realizado en el Teatro Silvia Piñero se inició con el Doble Concierto en Re menor para dos violines ejecutado con total pureza sonora y estilística, delicada matización y fraseo flexible.

"Un acontecimiento excitante —apunta Federico Heinlein— fue la ejecución del Quinto Brandemburgués, que tenía como solistas a Peter Reidemeister, flauta, George-Friedrich Hendel, violín, y Lionel Party, teclado. El joven clavecinista chileno no parecía en absoluto un elemento foráneo dentro del conjunto. Su destreza musical y notorio conocimiento de la obra de Bach le permitieron amalgamarse con los demás como si, en vez de dos días, hubiera colaborado con ellos durante meses. Brillantemente superó los escollos formidables de la gran cadenza e hizo gala —en el *Affettuoso*— de una discreta y adecuada ornamentación, demostrando ser en todo momento un eslabón seguro de la comunidad artística. Gracias a la registración sencilla el clavecín sonaba siempre transparente, y su enlace con los otros instrumentos estuvo poco menos que perfecto. Fue para el solista nacional una tarea de suma responsabilidad a la que dió cumplimiento en forma honrosísima, consagrándose como figura valiosa de la nueva generación de intérpretes... El impecable conjunto de Winschermann ofreció una versión diáfana y noble de *Ricercare* a seis voces, perteneciente a la *Ofrenda Musical* so-

bre el "thema regium"... El grupo germano puso fin a su breve pero inolvidable actuación en Chile con el Triple Concierto en Re mayor para flauta, oboe y violín...".

La clausura del Festival Bach estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas. El concierto se inició con Suite en Do mayor y continuó con Concierto Brandemburgués Nº 3 y terminó con el Brandemburgués Nº 1, en el que se destacaron los excelentes solistas Raúl Silva y Gilberto Silva, cornos; Enrique Peña, Osvaldo Molina y Héctor Stagno, oboes; Emilio Donatucci, fagot y Jaime de la Jara, violín...".

Recital de Alfonso Montecino.

El pianista Alfonso Montecino, durante su breve visita a Chile, ofreció varios conciertos en distintos puntos del país y un recital en Santiago, en la Sala Silvia Piñero. El programa de este recital incluyó: *Beethoven: Seis Bagatelas y Sonata Op. 10, Nº 3; Brahms: Capriccio Op. 76, Nº 8; Intermezzo Op. 118, Nº 6 y Capriccio Op. 76, Nº 5; Orrego-Salas: Sonata Op. 60, primera audición en Chile; Schoenberg: Seis Estudios para piano Op. 23 y Albéniz: Almería y El Albacín.*

Federico Heinlein, al referirse a las interpretaciones de las obras de Beethoven en este concierto, escribe: "... Con enorme poderío transmisor, seguridad imperturbable y sonido siempre corpóreo capta el mundo recóndito de la creación, llena de sorpresas y contrastes. Su técnica, solidísima, parece que no contara frente a la justeza expresiva, la fidelidad espiritual de la interpretación... Expectativa causó el estreno de la Sonata Op. 60 de Juan Orrego Salas, escrita este año. La ejecución de conveniente elocuencia, fue testimonio de una endopatía que permite al pianista vibrar con idiomas de nuestro siglo tanto como con aquellos del pasado. Para quienes conocían la trayectoria del compositor, su reciente obra puede haber constituido una gran sorpresa. Casi no quedan rastros de la antigua tendencia neoclasicista, prevaleciendo, en cambio, un expresionismo de índole novedosa e ingente eficacia. Desde la introducción al primer movimiento impresionan, por un lado, la búsqueda tímbrica, por otro el relieve logrado, que luego se manifiestan en un Allegro multicolor lleno de vitalidad. El Maestro erige columnas de acordes martillados entre los que están suspendidos, como en vilo, episodios de misterio y tensión. La soltura desgarrada e impetuosa del *Prestissimo* va seguida de un "Allegro" final rebosante de energía, anunciando e interrumpido por giros fantásticos que provienen del comienzo de la sonata. En suma, una renovación estúpida de su dotado autor...".

Quinteto de Vientos Arión.

El Quinteto de Vientos Arión ofreció un concierto en la Casa de la Cultura con un variado programa. Señalado interés posee el trío para maderas, de Eduardo Maturana. Las cañas plasmaron acertadamente la pausada introducción, el grotesco Allegro, las cantilenas líricas de clarinete y oboe con los bocinazos del fagot, el desolado ambiente de "Sacre", que le sigue y los burlescos compases finales... El Quinteto de Vientos Arión —en el que en esta oportunidad se distinguieron, especialmente flauta, clarinete y fagot— es un conjunto de buena categoría, al que deseamos un espléndido futuro.

Cuarteto Endres.

Existe en este conjunto tal unión que parecen constituir una entidad inseparable. A la destreza de su concertación —exactísima gracias al continuo enlace visual y sonoro— se suma el evidente goce de los propios ejecutantes en lo que están logrando. Se observan, se escuchan, gradúan la dinámica en todo momento para subordinarse o surgir, según las necesidades del caso. Fue una cátedra de interpretación de cámara difícil de superar, dictada por artistas dueños de instrumentos de cuerda antiguos de suprema categoría. Su concierto en el Instituto Chileno-Alemán demostró la forma exquisita en que Heinz Endres y Joseph Rotternfusser, violines; Fritz Rud, viola; Adolph Schmidt, cello, y Gerd Starke, clarinete, hacen música juntos.

Dos conciertos de los Niños Cantores de la Cruz de Madera.

Después de veinte años de ausencia volvieron a Chile los "Petits Chanteurs a la Croix de Bois" que dirige el Abbé Delsinne. El famoso coro interpretó obras de Palestrina, Vittoria, Mozart, Van Berchem, Milhaud, Gruber, Noyon, Debussy, Loth, Ravel, Ibert, y canciones populares.

"El grupo canta, —escribe F. Heinlein—, con admirable nitidez fonética y firme cohesión. El material de los hombres es magnífico, y también entre los niños abundan las voces de calidad, los timbres atractivos, distinguiéndose el soprano a cuyo cargo estuvo la mayoría de los solos de especial compromiso...".

Dos Recitales de Martha Noguera.

Esta pianista argentina ofreció un recital en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, y otro en la Biblioteca Nacional, en los que demostró inteligencia, temperamento y noble pulsación. Enorme riqueza de color tuvo la versión de "Gaspard de la Nuit". La estremecida gracia de "Ondina" surgió

en una entrega de exquisita sensibilidad impresionista. Pocas veces se ha escuchado el toque de agonía del persistente Si bemol en "La horca" con acento tan desolado y, al mismo tiempo, matización tan diferenciada. "Scarbo" tuvo convincentes tonos emotivos y efectos sonoros de atracción extraordinaria como, por ejemplo, las progresiones cromáticas, de inquietante misterio. Una proeza igualmente sensacional de la pianista fue la ejecución de la Toccata del compositor argentino Juan José Castro, movimiento perpetuo que constituye un "tour de force" para cualquier intérprete. Sin embargo, la sólida técnica de Martha Noguera parece capaz de superar cualquier obstáculo, y su entendimiento de las leyes y necesidades de cada obra la lleva por camino seguro en cuanto a estilo e interpretación.

Recital de Margarita Laszloffy.

En la Biblioteca Nacional se presentó Margarita Laszloffy en un recital que se inició con la última Sonata de Mozart, K. 576 en Re Mayor. El Adagio fue uno de los más bellos logros del concierto: con delicada pulsación y admirable calma interior se captó el clima que emana del poético movimiento. Los extremos recibieron el espíritu justo, articulándose con destreza.

Tres de las Cuatro Rapsodias Op. 11 de Ernst von Dohnanyi mostraron a la intérprete en su elemento. Un concepto voluntarioso, muy personal, dió romántico relieve a los Scherzos segundo y tercero de Chopin. Con virtuosismo y generosa exuberancia se establecieron perfilados contrastes entre rudeza y finura, ferocidad y filigrana. Ovaciones de una sala desbordante premiaron el desempeño de la pianista.

Recital de Lieder y Dúos de Sylvia Wilckens y Eduardo Lira.

En el Instituto Chileno Alemán, acompañados al piano por Rudolph Lehmann, se presentaron la soprano Sylvia Wilckens y el tenor Eduardo Lira.

La cantante logró su mayor desempeño artístico en los extractos del Cancionero Italiano de Hugo Wolf, particularmente en las páginas pícaras y maliciosas. Eduardo Lira presentó con estilo y carácter perfilados la arieta "Dans un bois solitaire" de Mozart. En dúos de Schumann, ambos cantantes se afiataron armoniosamente, alcanzando logros de fina sensibilidad en los trozos sobre poesías de Goethe y Hebbel.

Recital de Hernán Würth.

En el Instituto Chileno-Alemán, el tenor Hernán Würth y la pianista María Iris Radrigán ofrecieron una selección de obras germanas y francesas.

El programa que se inició con Canciones Op. 32 de Brahms fue elogiado por Federico Heinlein, quien escribió: "Sólo dos de los nueve trozos, "Nicht mehr zu dir zu gehen" y "Wie bist du, meine Koenigin" han tenido cierta difusión, aunque todos la merecen. Presentándolos íntegros en esta oportunidad, los intérpretes nacionales hicieron una importante labor cultural con su versión inteligente, vívida, impecable. El cantante halló el acento justo para el dolor apasionado de los seis números iniciales como para la dulzura de los tres últimos, haciendo gala de una dicción clara y expresiva. El piano fue en todo instante colaborador y apoyo seguro de la voz... Otro acierto rotundo se obtuvo con la interpretación de las Historias Naturales, de Ravel, sobre los imaginativos textos de Jules Renard. En el terreno vocal fue éste uno de los mejores conciertos que le hemos escuchado al tenor. La comprensión artística de las poesías no dejaba nada que desear; la fonética germana estuvo admirable, la francesa poco menos que perfecta".

"María Iris Radrigán no sólo se distinguió en calidad de acompañante. La parte central del programa la mostró como solista de jerarquía. Las 32 Variaciones, en Do menor, de Beethoven, fueron plasmadas con dominio singular. Cada una recibió su carácter definido, pero el total tuvo notable coherencia, logrando la pianista unificar la forma con certero sentido de la estructuración. El "toucher" diferenciado, la nitidez técnica, el entendimiento musical tuvieron resultados de suma elocuencia y una animación interior realmente excitante".

Recitales de Eduardo Falú.

El Instituto de Extensión Musical ha ampliado su campo de acción ofreciendo conciertos folklóricos de jerarquía presentando a Atahualpa Yupanqui, Margot Loyola y Eduardo Falú.

Los recitales de Eduardo Falú, insigne guitarrista, demostraron una vez más su espontánea musicalidad. La afinación depurada de limpidez extrema y la técnica alcanza tal soberanía que ya no cuenta sino como medio para un fin estético determinado. También Falú, el compositor, tiene mucho que ofrecer. Casi invariablemente sus creaciones exhalan un perfume popular genuino y el cantante nos abre una nueva dimensión. En su barítono late un acento arrebatador, cuyo poder evocativo arrastra y convence.

Recital de Margot Loyola.

La gran folklorista chilena Margot Loyola se presentó con un programa de música folklórica que comprendió todas las regiones

de Chile acompañándose con instrumentos típicos.

El arte de esta folklorista se basa en una voz de calidad privilegiada, excelente escuela y afinación ejemplar y en todos los demás recursos que entran en juego: es una guitarrista magistral, toca el kultrún y el bombo, personifica a una machi, esboza bailes y taconeos. Posee una endopatía que la hace identificarse con cualquier rasgo musical de nuestro pueblo, sea de campo o ciudad, norte o sur. Su grandeza real, su incomparable jerarquía se revelan en el dominio equilibrado de todas sus facultades vocales e histriónicas. Es una artista medida, inteligentísima y que sabe revestir de encanto prodigioso el magnífico acervo recogido a lo largo de nuestro territorio.

Varios instrumentistas —Juan Huarapil, Aurelio Nancucheo, Julio Escobar, Pedro y Joaquín Esparza, René Carreño y Hernán Inzunza— secundaron a Margot Loyola en su viaje etnológico musical a través del país.

Recital de Patricio Pizarro.

En el Conservatorio Nacional de Música, Patricio Pizarro presentó un programa dedicado casi exclusivamente a obras brillantes. Después de escuchar al pianista chileno se comprenden los motivos de su selección. Dotes mecánicas descomunales no encuentran, en este caso, su contrapartida en el ahondamiento espiritual o anímico. Deslumbra la técnica, dejando, sin embargo, al oyente con aquella insatisfacción que nace de la falta de entendimiento, de profundidad.

Temporada de conciertos de cámara de J.J. M.M. Chilenas.

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se inició la temporada de música de cámara organizada por Juventudes Musicales Chilenas con un concierto de la soprano uruguaya Delmira Oliveira, secundada por la pianista nacional María Iris Radrigán.

"La cantante es dueña de una voz de gran volumen y timbre un tanto metálico —dice Federico Heinlein en su crítica—. La maneja con habilidad considerable, pero es evidente que se siente más cómoda en los fortes que en el pianísimo. Pronuncia con bastante nitidez, mantiene una afinación casi siempre pura y no incurre en faltas de ritmo ni de memoria. Guarda, en general, una loable fidelidad a las partituras...".

Continuó la temporada con un recital de la clavecinista Gabriela Pérez. Sobre este concierto apunta Heinlein: "... Aunque en su interpretación se deslizan pocos errores, escasean también los aciertos conspicuos, predominando cierta medianía... obtuvo resultados mucho más satisfactorios en Scarlatti. Aquí, la registración estuvo vívida y

transparente, notándose madurez musical y entendimiento estilístico...".

René Reyes y Jorge Román continuaron la temporada con un concierto de jerarquía y gran calidad en el que ejecutaron obras de Haendel, Beethoven, Becerra y Debussy.

El cuarto concierto estuvo a cargo de Jaime Escobedo, clarinete y Margarita Herrera, piano. "Entre las cualidades técnicas del clarinetista —dice Heinlein— debemos mencionar la satisfactoria transición de un registro a otro, los buenos trinos, la nitidez del "staccato" y un sonido que no chirría y casi nunca se quiebra. Grande es su destreza digital, aunque los pasajes rápidos acusen disparidades o descuidos...".

Homenaje a Telemann en el segundo centenario de su muerte.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas y con la colaboración de Hernán Würth, tenor; Enrique Peña, oboe y Mirka Stratigopoulou, flauta, rindió un homenaje al compositor alemán Georg Philipp Telemann en un concierto a base de sus obras. Lo efímero y lo duradero de Telemann pudo apreciarse a través de este homenaje. El Concierto en Do menor para oboe permitió aquilatar toda la grandeza de Telemann. La ceñera creación cautiva gracias a su fuste y originalidad, anticipando por varias décadas aquel perfecto amalgamamiento de lo erudito y lo "galante" que caracteriza los mejores trozos de Juan Sebastián Bach. Intachable fue el desempeño del oboísta Enrique Peña, a quien Fernando Rosas y las cuerdas secundaron de manera eminentemente lograda.

Conciertos en la Biblioteca Nacional.

Durante el mes de octubre la actividad de conciertos en la Biblioteca Nacional incluyó recitales de: Robert González, cello y Oscar Gacitúa, piano; de María de Lourdes Ruzsa de Tezanos Pinto, piano; de compositores checoslovacos a cargo de Eva Simek, cello y Abraham Bravo, violín; de Lionel Party, piano; de Clara Fries, flauta y Elvira Savi, piano; de Mireya Pizarro, mezzo-soprano con Eliana Díaz, piano; de Lionel Saavedra, piano, quien mostró madurez y talento extraordinarios en su versión de la última sonata de Beethoven. "Con sólida técnica y enfoque viril —apunta Heinlein— pulsación diferenciada y briosa energía, supo plasmar la estructura de modo convincente y orgánico. Tradujo los combates internos del creador, las oscilaciones entre la testarudez, la terquedad, la porfía voluntariosa y la ternura, la delicadeza ensimismada. Excelente en los pasajes fogosos, el intérprete se destacó aún más en las páginas hondas

de supremo apartamiento del mundo. Con limpidez mecánica y sensibilidad obtuvo aquel ambiente de siglo que el Op. 111 requiere, perfilándose como uno de los grandes valores entre la nueva generación de pianistas nacionales".

Manojo Moraga, piano, ofreció un recital el 30 de octubre y el Cuarteto Nacional, integrado por Alberto Dourthé, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño y Jorge Román, de reciente formación, ofreció un concierto con obras de Beethoven, Ricardo Strauss y Borodin.

Festival de Guitarra Clásica.

El primer festival de guitarra clásica de América se inició en el Teatro Municipal el 10 de octubre con participación de representantes de Chile, Argentina y Uruguay, con un total de cuatro conciertos.

Inició el festival el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro conocido mundialmente por su dilatada trayectoria. El programa incluyó transcripciones de obras del siglo XVIII y de compositores iberoamericanos. "El discurso del instrumentista uruguayo es variado, elegante y fino, anota Federico Heinlein. En esa música de cámara íntimamente acrisolada sobresalió, entre trozos de Haydn y Scarlatti, la preciosa pareja de "La Jenofonte" y "La Sibila" de Felipe Manuel Bach: arte cortesano de proveniencia francesa, enriquecido por la envidia germana. Fue una entrega cuya cultura, sensibilidad, matización y dulcedumbre armónicas atestiguaron en forma elocuente las dotes interpretativas del maestro de la república oriental...".

Continuó el festival con la actuación del dúo de Guitarras Zárate, integrado por Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate, de Argentina, el que dio oportunidad para escuchar una magnífica sesión de música de cámara. "Ambos ejecutantes —dice Egmont en "El Siglo"— particularmente la guitarrista, poseen un dominio del instrumento que nos permite catalogarlos como maestros; así mismo, la musicalidad que exhibieron a lo largo del programa, la sensibilidad e imaginación recreadora puesta en juego en las versiones ofrecidas, el poderoso y bello sonido de que disponen, la identificación absoluta entre ambos ejecutantes, y el buen gusto y tino demostrado en la elección del programa, elevan a estos guitarristas a la categoría de un dúo excepcional...".

Representando a Chile actuó Luis López. Sobre este concierto escribió Nino Collí, en "La Última Hora": "...Luis López, desde la última vez que lo escuchamos, ha efectuado notables progresos musicales y técnicos, hasta el punto de lograr un nivel muy encomiable en un instrumento en que es difícil alcanzar la perfección. Hermoso y vigoroso sonido, una musicalidad bien orien-

tada y que se cimenta sobre una mecánica bien desarrollada, constituyen algunos de los aspectos sobresalientes de este ejecutante...".

Culminó el Festival con la actuación de Irma Constanzo, guitarrista argentina, quien en 1953 obtuvo el diploma de honor de la Asociación Argentina de Música de Cámara. "La intérprete argentina —dice Heinlein— es un prodigio de musicalidad. Sus figuraciones nítidamente equilibradas, su destreza digital difícilmente tienen parangón. Sin embargo, más merecen recalcar la calidad de su sonido, la gama sorprendente de expresión anímica... Irma Constanzo hace que aún las pausas entre las notas exhalen un perfume espiritual. Es una admirable "musicienne du silence".

Dúo Cherubito-Dávalos.

Un concierto para dúos de guitarra y piano, con obras de estreno absoluto, presentaron en el Teatro Municipal los guitarristas Eulogio Dávalos y Miguel Angel Cherubito y la pianista Gloria Dávalos.

Inició el programa el Dúo afrontando una obra de compromiso: Suite Francesa Nº 11 de J. S. Bach. "Desde las primeras danzas —escribe Nino Colli— fue posible advertir que se trata de un dúo perfectamente afinado y que ambos ejecutantes poseen buen dominio mecánico... Agréguese a lo dicho que logran extraer del instrumento una sonoridad agradable e imprimen a sus versiones una indiscutible musicalidad... La segunda parte fue ocupada por la pianista Gloria Dávalos, a quien escuchamos, en esta oportunidad, en mejores condiciones que hace dos años. Evidentemente ha realizado buenos progresos desde el punto de vista técnico y musical...".

Recital de María Luisa Campos.

En el Salón Filarmónico y con el auspicio de la Embajada de España se presentó la pianista española María Luisa Campos. Sobre este concierto escribió Nino Colli: "... A medida que iba avanzando en su actuación, se perfilaba con rasgos cada vez más nítidos el hecho de que nos hallábamos frente a una artista de muy sólida formación técnica y musical. En efecto, ella dispone de un mecanismo que le permite superar con gran facilidad, claridad y limpieza, los más arduos escollos pianísticos, al mismo tiempo que se expide con una musicalidad espontánea, rica y efusiva. Tiene absoluto dominio del matiz y del sonido, que es de mucha calidad, frasea con ductilidad y nitidez y construye las obras que interpreta. Es, en suma, una magnífica pianista".

Recital de Peter Pears y Benjamín Britten.

El mundialmente conocido compositor y

pianista británico Benjamín Britten y el tenor Peter Pears realizaron una gira por hispanoamérica durante el mes de octubre ofreciendo dos conciertos en Chile, el primero en el Teatro Municipal de Santiago y otro en la ciudad de Concepción. Esta es la primera visita de ambos artistas al país.

El programa del recital del Municipal dedicado íntegramente a transcripciones u obras originales de Benjamín Britten fue excepcional porque presentó una visión relativamente completa de las aptitudes del compositor para el lied y reveló el amalgamamiento perfecto que existe entre los artistas.

Encabezaron la selección cinco canciones de Henry Purcell. "Britten ha realizado el acompañamiento —escribe Heinlein— en forma libérrima y vital, dentro de un estilo idiomático afín al moderno piano de cola. Destacáronse en esta parte inicial el bel canto, mágicamente sereno, de "I attempt"; la irresistible alegría de "Man is for woman made" y la seriedad, henchida de exquisita cultura, de "A morning song". El sol del Mediterráneo brilla en los Siete Sonetos de Miguel Angel, que giran en torno al amor. Escritos especialmente para Pears, muestran la prodigiosa facultad del compositor de adecuar su melodía a una voz determinada. Aunque no todos los números tengan el peso metafísico de los versos del escultor, Britten logra dar el carácter más adecuado a "Tu sa ch'io so", llevando el ciclo a una cumbre maravillosa en "Spirito ben nato", igualmente emocionante como obra y como interpretación. En las "Palabras invernales", sobre poesías de Thomas Hardy, ora mediatundas, ora irónicas, siempre específicamente inglesas, se traduce de modo inmejorable el don de Britten para aceptar las inflexiones de su idioma nativo. Difícil olvidar la desgarrada tristeza de "At day-close in November"; la ternura cautivante de "The little old table"; el sentimiento de la naturaleza que empapa "Proud songsters"; el conmovedor hálito humano de "The choir-master's burla" y "At the railway station". Acaso ninguno de los trozos del recital atestigüe de manera tan evidente el genio de Britten para hallar con los medios más sencillos, la equivalencia al poema, como "Haefte des Lebens", penúltimo de los Fragmentos de Hoelderlin. Una simple línea cromática resume toda la melancolía, toda la desolación de aquella mente extraviada, algunos de cuyos versos fueron francos precursores del surrealismo.

"Oír como Peter Pears secunda en esta página las intenciones del compositor bastaría para darse cuenta de su calidad. Es uno de los más eximios liederistas que han llegado a este rincón del mundo. Su arte se basa en firmes cimientos técnicos, una emisión controlada y flexible, un "Fiato" extenso

que inicia, lleva y concluye la frase del modo más musical... Su gama parece ilimitada... El compositor se mostró como pianista y acompañante verdaderamente insuperable... Fue un concierto que nos transportó a regiones más allá de tiempo y espacio. Merece los más profundos agradecimientos el Consejo Británico, gracias a cuyos desvelos el público chileno pudo asistir a una labor artística de la que los impecables discos existentes sólo dan una idea aproximada”.

Recital de Armando Moraga.

En la Biblioteca Nacional el pianista Armando Moraga dio un recital con obras de Bach, Brahms y Debussy, en versiones no muy acertadas.

Recital de Patricio Salvatierra.

El violinista Patricio Salvatierra, con Eliana Valle al piano, se presentó en la Biblioteca Nacional con un programa que incluyó: *Sonata Nº 1, Op. 1 de Tartini; Sonata Op. 108, Nº 3 de Brahms y Sonata de César Frank.*

“En más de una oportunidad el joven intérprete ha demostrado grandes condiciones —dice Heinlein en su crítica—. Posee un sonido de categoría, dotes mecánicas considerables, un evidente espíritu de trabajo y superación. Pudieron apreciarse estas cualidades a lo largo de un recital muy correcto y afinado, poco menos que exento de lunares, ya que las limitaciones del meritorio instrumentista se situaban en un terreno apenas tangible...”.

Cuarteto Nacional de Cuerdas.

Este prestigioso conjunto, integrado por Alberto Dourthé, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño y Jorge Román, actuó en el Salón de Honor de la Universidad Católica, con un programa que incluyó: *Haydn: Cuarteto Op. 64, Nº 4; Walter Piston: Cuarteto Nº 1 y Schumann: Quinteto*, con René Reyes al piano.

Federico Heinlein, escribió sobre este concierto: “... La creación de Haydn data de 1790, época de plenitud del compositor. El conjunto hizo justicia más o menos adecuada a la bellísima partitura, logrando éxitos interpretativos irreprochables en el Trío del Scherzo y el jubiloso Presto final... Fresca y juvenil versión del Cuarteto de Piston... El pianista René Reyes y el conjunto ofrecieron como número final el Quinteto de Schumann en una ejecución muy bien ensamblada, henchida de lírico romanticismo. Los instrumentistas se amalgamaron en forma equilibrada, y sólo rara vez hubo algunos compases —particularmente en el último

Allegro— de cierta indecisión, no del todo fusionados con el hilo de la estructura sonora”.

Recital de Carmen Luisa Letelier.

Un programa selecto y de gran jerarquía presentó la contralto Carmen Luisa Letelier con Elvira Savi, al piano, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Se inició el programa con: *Messiaen: Poèmes pour Moi; Milhaud: Poèmes Juifs; Schönberg: Aus “Das Buch der Hängenden Gärten”; Poulenc: Le Bestiaire ou le cortège d’Orphee y Leng: Diez canciones.*

Sobre este programa escribió Alejandro Gumucio, en “La Nación”: “Carmen Luisa Letelier posee todas las cualidades requeridas para una cantante de primera jerarquía: musicalidad asombrosa, hermosa calidad sonora, flexibilidad y justeza del fraseo, afinación perfecta, dicción impecable y hondo temperamento... Todas estas cualidades positivas se acentúan si se toma en cuenta que la técnica vocal que exigen los compositores modernos interpretados es mucho más compleja y de más difícil acceso que la de los lieder románticos...”.

Federico Heinlein, dijo sobre este concierto en “El Mercurio”, al referirse a la segunda parte del recital dedicado a “Lieder” del compositor chileno, Alfonso Leng: “... En ella se conjugaron la trémula vibración humana del insigne creador chileno y las dotes descomunales de dos intérpretes cuya labor hizo justicia a los excelsos valores de estas canciones. Carmen Luisa Letelier ha tenido un desarrollo prodigioso en muy corto tiempo. Su fonética se acerca a la perfección, y la voz satisface en cualquier registro, venciendo sin dificultad aparente cualquier escollo de tesitura. Ha adquirido un volumen de tal poderío que Elvira Savi pudo permitirse el lujo de ejecutar la parte pianística con toda la apasionada vehemencia que pide el compositor. Luminoso, carente de niebla y misterio, surgió “Brouillard”. “Chanson de l’oubli” y “Sehnsucht”, la cantante volcó una emoción intensa que parecía traducir con máxima claridad todos los sufrimientos del alma. El romanticismo de “Du fragst” y “Du”, la adusta melancolía de “Chant d’automne” y “Wehemir” se plasmaron con una fuerza de transmisión subyugante. El aliento trágico de “Cima”; el ímpetu noble, floreciente, arrebatador de “Lass meine Traenen fliesen”, y el monolítico “Schlusstueck” hallaron en las dos intérpretes nacionales servidoras fidelísimas de las intenciones del venerable maestro. En suma, un triunfo de sensibilidad artística y compenetración expresiva”.

Conciertos de Primavera de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

El 7 de noviembre, la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas, presentó un programa a base de composiciones del siglo XVIII y una página contemporánea.

Al Concierto Grosso en Si menor de Geminiani, Rosas le insufló palpitante vitalidad. Siguió una estupenda versión del Concierto en Si bemol para clarinete y fagot de Stamitz con los solistas Jaime Escobedo y Emilio Donatucci. Completaron el concierto la Suite "Apollon Musagete" de Strawinsky y Concierto para fagot y orquesta de Fasch.

Continuó esta temporada el 14 de noviembre con la actuación de la Orquesta de Cámara y el Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile que dirige Jaime Donoso. El programa de este concierto estuvo integrado por: Boyce: Sinfonía Nº 2 en Si Bemol Mayor; Mozart: Pequeña Serenata Nocturna y Purcell: Cantata "Great Parent Hail", primera audición en Chile, con los solistas: Silvia Soublette, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; René Ramos, tenor y Brayton Lewis, bajo.

Lo más interesante de este concierto fue la Oda "Great Parent Hail" de Henry Purcell, obra escrita con motivo del centenario de la fundación de Trinity College de Dublín en 1693 y ejecutada en la Iglesia de Cristo de esa ciudad el 9 de enero de 1693-4. Es una obra variada, fresca, a ratos ingenua, con pasajes de ambiente popular irlandés.

Merece destacarse la magnífica labor realizada por el Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile que dirige Jaime Donoso, bien preparado, con bellas voces, e homogeneidad en la interpretación. La contralto Carmen Luisa Letelier tuvo la participación más extensa en el curso de esta obra y, una vez más, hizo gala de profunda musicalidad, bellísima emisión y perfecta dicción. Silvia Soublette, soprano, musical, emotiva y muy apropiada para este tipo de obra. Correctos René Reyes y Brayton Lewis. La Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas, cooperó de manera eficiente en este estreno de la simpática obra del siglo XVII.

Alumnos de Tapia Caballero.

El 10 y 17 de noviembre, en el Salón Moneda de la Biblioteca Nacional, el profesor del Conservatorio Nacional de Música, Tapia Caballero, presentó a sus alumnos del curso de Música de Cámara. Participaron: Miguel Schrager, Jorge Cruz, Myriam Adams, violines; Renato Parada, viola; Ricardo Cortés, Graciela Guijón, Margot Hebel, Iván Miró y Ricardo Cortés, piano; Fernando

Harms y María Engélica Sebastián, flauta; Rafael García, clarinete; Jorge Espinoza, fagot y Roberto Pérez, guitarra.

Los dos hermosos programas preparados por estos alumnos del Conservatorio Nacional bajo la dirección de Tapia Caballero, incluyen: Mozart: *Trio en Mi bemol para violín, viola y piano* y *Sonata en Sol Mayor para violín y piano*; Beethoven: *Sonata en Re Mayor, para violín y piano*; Hindemith: *Dueto para clarinete y violín* y *Sonata para fagot y piano*; Britten: *Sonata para violín y piano*; Perceval: *Serenata para flauta, clarinete y fagot*; Saint-Saens: *Sonata para fagot y piano*; Ibert: *Entreacto para flauta y guitarra* y Schumann: *Märcherzählungen, para clarinete, viola y piano*.

En ambos programas los jóvenes instrumentistas demostraron el alto nivel obtenido por Tapia Caballero con estos alumnos aunque todavía les falta un dominio cabal de las partituras. Las condiciones positivas demostradas en los dos conciertos auguran un buen futuro y no cabe duda que lograrán constituir un grupo homogéneo.

Recital de Flora Guerra.

La pianista Flora Guerra ofreció un recital en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura con un programa en el que figuraban: J. S. Bach: *Fantasia con Fuga en La menor*; Beethoven: *Sonata Op. 2, Nº 3 en Do Mayor*; Scriabin: *24 Preludios Op. 11* y Ravel: *Alborada del Gracioso*.

"Los programas de Flora Guerra siempre traen alguna novedad de interés —comenta Federico Heinlein—. Esta vez tocó en forma completa los 24 Preludios, Op. 11 de Alejandro Scriabin... Vale la pena escuchar el ciclo como curiosidad histórica, aunque no todos los trozos merecen ser arrancados al olvido... Otro magnífico esfuerzo de la pianista chilena fue la versión enjuta y brillante de "Alborada del Gracioso" de Ravel. Con denuedo superó cualquier escollo, tanto mecánico como nervioso, consiguiendo una atmósfera de gran virtuosismo.

Aniversarios Corales: Coros Juan Subercaseaux y Singkreis.

Estas dos agrupaciones celebraron conjuntamente en el Teatro Municipal sus veinticinco años de existencia. Actuó en primer lugar el Coro Juan Subercaseaux bajo la dirección de Mario González, con una valiosa selección de obras medioevales, renacentistas y gregorianas, demostrando la homogeneidad, buen gusto y cultura de este conjunto especializado en música religiosa.

El Singkreis, bajo la dirección de Arturo Junge cantó composiciones germanas y luego una selección de obras folklóricas inter-

nacionales. Nuevamente el conjunto se distinguió por su finura de emisión y amalgamamiento vocal.

Recital de Margot Loyola.

La eximia folklorista Margot Loyola presentada por el Instituto de Extensión Musical en el Teatro Astor realizó un despliegue de chilenidad que pasó revista a la Canción campesina de la zona central, el Norte Grande, las canciones mapuches, las de la Isla de Pascua, la Chingana y la Cueca.

"En la rica gama de su entrega —dice Heinlein— nada es dejado al azar, no hay gesto sin motivación, tono falso ni matiz impreciso. Sin embargo, a través de la admirable disciplina se vislumbra un temperamento recio y apasionado, capaz de vibrar con todas las cuerdas del alma popular... Tres fueron los grupos en los que Margot Loyola se superó a sí misma. Los pentafónicos aires del Norte Grande, llenos de atmósfera del Altiplano, estuvieron magníficamente representados por la canción-danza "Pachallampe", que se realiza durante la siembra de papas; las distintas formas del canto de amanecida "Cuculí" con sus fascinantes inflexiones expresivas, y las atrayentes Melodías de Carnaval. Rapa Nui fue evocada en el hermoso himno al rey Tu Maheke, la sobrecogedora canción para las Nerus y el vigor rítmico tahitiano del coloquio entre el maduro Ricardo Hito y una joven pascuense, diálogo al que Margot Lo-

yola confirió hilarante vitalidad. Por último, merecen destacarse los cantos de chingana del siglo XIX, acompañados de guitarra y tormento: la canción-danza "Chocolate", la desternillante tonada "Caracolito", recogida por Petronila Orellana, y la saladisima Seguidilla...".

Recital de Manuel Díaz y Pauline Jenkin.

En el Salón de Honor de la Universidad Católica ofrecieron un recital Manuel Díaz y Pauline Jenkin, quienes regresaron al país después de un largo período de perfeccionamiento en EE. UU.

Sobre este concierto escribió F. Heinlein: "...Lo fructífero de su estada en Norteamérica se hizo patente no sólo en los ingentes progresos mecánicos de ambos instrumentistas. Han ahondado y vitalizado su entrega en forma notable, irradiando ahora una proyección anímica que se vuelca efusiva hacia el público. La colaboración musical es testimonio del perfecto entendimiento artístico, aunándose la voz generosa del arco, la claridad ágil y elocuente del teclado en versiones de alta categoría...".

Recital de Zdenka Liberón.

La soprano dramática Zdenka Liberón con Eliana Valle al piano se presentaron en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional con un variado e interesante programa que incluía arias antiguas y obras del repertorio lírico.

BALLET

Ballet Nacional Chileno.

En los Teatros Alameda y Hollywood, el Ballet Nacional Chileno ofreció tres funciones gratuitas para escolares de distintos colegios de Santiago, con una asistencia de 3.800 alumnos. El conjunto universitario actuó también en el Canal 9 de Televisión.

En el Teatro Municipal de Viña del Mar el Ballet Nacional ofreció cuatro funciones con obras del repertorio y el 21 de octubre partió a Punta Arenas, ciudad en la que ofreció ocho funciones con los últimos estrenos del conjunto.

Estreno de "Gente Nadie".

El 19 de noviembre, en el Teatro Municipal, el Ballet Nacional estrenó "Gente Nadie", con coreografía de Germán Silva, música de Tomás Lefever, basada en textos de Fernando Alegría. "Gente Nadie" caracteriza al núcleo humano chileno y plantea conflictos sociales.

Sobre este estreno escribió Yolanda Montecino: "... Implica el más fructífero trabajo de equipo: una partitura que sigue la orientación de la danza, apoyándola; un equipo de bailarines que responde incluso, a pesar de sus limitaciones físicas, y la labor como escenógrafo, vestuarista y coreautor de Germán Silva... Interesa señalar la nueva modalidad narrativa y de ambiente introducida por Germán Silva. Hay un concepto nuevo del folklore que apunta en un aroma estrechamente enlazado con el desarrollo de la historia. Esta se muestra a través de escenas culminantes, operando con lo sugerido, sin detenerse en antecedentes. Llega, de este modo, a construir un "collage" que produce impacto en el espectador y le transmite un mensaje en forma directa... Tomás Lefever, el compositor, consigue proveer una partitura que no es un simple apoyo rítmico para el bailarín, sino que se entrelaza con el significado último de cada escena, con la vigencia real de la danza y elementos plásticos, que busca la estilización no por eva-

sión sino por un proceso inverso. De ahí que danza y música aunadas alcancen al espectador con impactor certeros y violentos... Importa este estreno además por la incorporación de una bailarina notable, Magalí Rivano, cuya expresividad es una resultante de un dominio técnico clásico-moderno, una plasticidad natural y un proceso creativo personal al servicio de la obra. También implicó el redescubrimiento de Fernando Cortizo, en su dimensión más notable de actor-bailarín, una entrega generosa de Ana María Leguen (la Chascona), un trabajo convincente de Renato Magalhaes (el niño) y Armando Contador...".

Federico Heinlein, en "El Mercurio", dice sobre este estreno: "... Se inspira en el folklore nacional, pasado por el tamiz del arte; un arte que rarísima vez degenera en artificio o rebuscamiento. Predominan la vitalidad, los hallazgos dancísticos, logrando el autor establecer un estilo definido que podríamos llamar "expresionismo chileno"... Silva ha demostrado un criterio excelente en la elección de sus colaboradores. Dentro de su concepto integral, el factor acústico reviste importancia decisiva. En ese aspecto se hizo un trabajo de taller novedoso e interesante cuyo fruto fue la cinta magnetofónica que sirve de base a la danza. Tomás Lefever (piano y percusión) compuso parte de los ritmos incisivos y timbres sugerentes. El material restante lo escogió entre las improvisaciones de Ariadna Colli (guitarra y canto), Uldaricio Oñate (batería) y efectos sonoros proporcionados por el escultor Felipe Ortega y el propio coreógrafo...".

Ballet Histórico de Galicia.

José Manuel Rey de Viana, creador del Ballet Histórico Gallego en 1955, ha realizado una investigación profunda y erudita de la temática folklórica, la música, el vestuario y la coreografía, para luego desarrollar y darle sublimidad al folklore, sin llegar a mistificarlo. El conjunto es una verdadera joya de reconstrucción de pasadas épocas en la que la coreografía ágil y variada, el vistoso vestuario basado en los Archivos del Museo Arqueológico de Pontevedra y los de la Real Academia Gallega y la música firmada por Rodrigo A. de Santiago, vasco de origen, director de la Banda Musical de Madrid y gran estudioso de la

música tradicional de Galicia, crea un clima de autenticidad folklórica muy valioso.

Este folklore gallego permanecía sepultado en el olvido. Rey de Viana desentrañó sus danzas de las montañas, de las mariñas y de las costas gallegas y las llevó a la escena conjuntamente con sus leyendas y tradiciones.

Dos salas del Subdepartamento de Danza llevarán los nombres de Andrée Haas y Helene Poliakowa.

El Subdepartamento de Danza del Conservatorio Nacional bautizó a principios de noviembre dos salas con los nombres de las destacadas maestras Andrée Haas y Helene Poliakowa, educadoras que han realizado un papel vital en el desarrollo de la danza en Chile.

Museo, archivo y biblioteca de la danza.

La Corporación de la Cultura del Teatro Municipal donó a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile el museo, archivo y biblioteca de la danza que funcionaba hasta hace poco en el Teatro Municipal. Dentro de poco comenzará a funcionar para beneficio de alumnos y bailarines de la Universidad este museo de la danza en Chile.

Creación de BALCA (Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical).

Bajo la dirección artística de Malucha Solari, directora del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional, se ha creado el conjunto experimental BALCA. Este grupo formado por gente joven se ha propuesto como meta complementar, impulsar y crear nuevas expresiones dancísticas que permitan la creación libre y desinhibida, en un lenguaje que refleje al hombre contemporáneo y a nuestro mundo. Indirectamente está dirigido a expresar las culturas americanas.

BALCA por ser un grupo pequeño podrá actuar en diversos sectores donde compañías numéricamente mayores no pueden hacerlo aumentando así la difusión de la danza.

En nuestro próximo número nos referiremos al debut de este conjunto cuya primera actuación tendrá lugar el 29 de noviembre en el Teatro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

FESTIVAL LIRICO 1967 EN EL TEATRO MUNICIPAL

La Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago elaboró un amplio programa de ópera para 1967, el que abarcó del 10 de agosto al 20 de octubre y cuyo repertorio fue: *Un Baile de Máscara*

de *Verdi*; *Andrea Chenier*, de *Giordano*; *Faltstaff* de *Verdi*; *Carmen* de *Bizet* y *La Bohème* de *Puccini*, óperas que fueron presentadas dentro de dos abonos y fuera de abono se presentaron: *La Medium* de *Me-*

notti, Ardid de Amor del chileno Roberto Puelma, *Rita de Donizetti e Ida y Vuelta de Hindemith*.

Como maestro concertador se invitó a Antonio Guadagno y las escenografías de las óperas estuvieron a cargo de Tito Capobianco. El Coro Filarmónico Municipal fue preparado por Waldo Aranguiz y el Ballet Municipal de Arte Moderno actuó bajo la dirección de Charles Dickson. La Orquesta Filarmónica Municipal fue dirigida por el maestro Antonio Guadagno y por los maestros chilenos Agustín Cullell y Héctor Carvajal.

Figuras de la lírica internacional fueron invitadas a este Festival Lírico, participando: Raina Kabaivanska, soprano; Claudia Parada, soprano; Regina Resnik, mezzo-soprano; Nancy Stokes, soprano; Jorge Algorta, bajo; Plácido Domingo, tenor; Eduardo Ferracani, bajo; Sherrill Milnes, barítono; Barry Morell, tenor; Ramón Vinay, barítono y los chilenos Marta Rose, mezzo-soprano; Mariano de la Maza, bajo; Carlos Haiquel, barítono; Ismildo Tedeschi, barítono y las sopranos: Carmen Barros, Laura Bustamante, María Cartes, Florencia Centurión, Hanne Filp, Mary Ann Fones, Lucía Gana, María Elena Guíñez, Valentina Martínez, Orita Morales, Ximena Riveros, Ana Rubilar, Liliana Silva, Clara Stock, Gabriela Stoller, Patricia Vásquez y Silvia Wilckens; las mezzosopranos y contraltos: Florentina Daza y Magda Mendoza; los tenores: Mario Barrientos, Ignacio Bastarrica, Alfonso González, Eduardo Lira, Jorge Moncayo, Miguel Planas, Andrés Rojas y Alfonso Soza; los barítonos: Juan Charles, Agustín Letelier y Gastón Maglione y el bajo Eleodoro Vásquez.

Un Baile de Máscaras.

El reparto incluyó a la soprano chilena Claudia Parada y a Nancy Stokes, Regina Resnik, Barry Morell, Sherrill Milnes, Jorge Algorta y Mariano de la Maza.

A continuación citaremos algunas opiniones de la crítica sobre esta primera obra de la temporada lírica: "El Baile de Máscaras, sin duda, especialmente indicado para una función de apertura y de gala. Vimos con mucho agrado que la obra ha sido sacudida de su polvo acumulado gracias a la lograda labor del director artístico Tito Capobianco, quien la realizó en su versión original que se desarrolla en la corte de Gustavo III de Suecia... Notamos un logro bastante parejo y homogéneo del conjunto, lo que es digno de mencionar en vista de la presencia de figuras estelares en éste. El coro tuvo un acertado empeño con correcta entonación. La dirección artística feliz en los dos actos primeros, falló en la última escena... Parecía muy satisfactoria la preparación musical y digna de aplauso la labor de

Antonio Guadagno como director de la Orquesta Filarmónica Municipal que cooperó eficazmente aún cuando no ha podido evitar en el curso de la función un desafinamiento "en crescendo" y algunos deslices y faltas de disciplina... (Ernesto Strauss en "El Mercurio"). "Un intento serio, pero no logrado, de entregar una versión dinámica y moderna de esta agradable obra de transición de Verdi abrió el Festival Lírico Municipal. Sus méritos máximos: la disciplina —no total, pero tangible— en escena; la preparación cuidada —tampoco con logros definitivos— del coro lírico; una cierta unidad del espectáculo y lo que de aporte material hicieron los organizadores para ofrecer un montaje digno. Sus máximos elementos de atracción de público operático: un elenco de artistas contratados entre las filas del Metropolitan de Nueva York, más la famosa Claudia Parada y la presencia del consagrado productor Tito Capobianco. Una orquesta no siempre a la altura de las exigencias de esta ópera tan interesante en ciertos pasajes, una participación discutible del ballet y un montaje con sólo atisbos de modernidad, compusieron un espectáculo que el público ovacionó... (Yolanda Montecino en "La Segunda"). "Lo cierto es que el Festival Lírico 1967 se inició dentro de un nivel muy decoroso y que honra la reputación que a lo largo de más de un siglo se ha granjeado el Teatro Municipal de Santiago... (Egmont en "El Siglo")."

Andrea Chenier.

Continuó el Festival Lírico con la presentación de Andrea Chenier de Giordano, que fue cantado por Claudia Parada, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Jorge Algorta y Eduardo Ferracani en los papeles principales.

La crítica especializada, al referirse a esta producción, dijo: "...Nuevamente se consagró Claudia Parada, en el papel de Magdalena, demostrando un gran estilo dramático, con fascinador pianísimo en los agudos... La artista plasmó en forma grandiosa el duetto final y su aria conmovedora del tercer acto, algo opacada por el cello solo desentonado. Este tercer acto, punto culminante escénico, bastante satisfactorio y un excelente desempeño del coro. Sherrill Milnes como Gerard ofreció su arte en forma completa y notable. Posee el barítono norteamericano una técnica vocal espectacular, un dominio formidable de respiración y equilibrio de los registros hasta los más agudos, méritos que se complementan con una actuación sobria y natural infundiendo humanidad y nobleza a sus personajes. Plácido Domingo, Andrea Chenier, tenor mejicano, es dueño de una voz grandiosa que combina felizmente el timbre lírico y la com-

penetración dramático-heroica. De soltura inverosímil en los tonos agudos, se destaca el artista entre los grandes cantantes de los últimos tiempos... Nuevamente nos llamó la atención la personalidad del director, maestro Anton Guadagno, quien sabe transmitir su gran personalidad artística a participantes y auditorio, correspondiéndole gran parte del éxito. La orquesta se mantuvo en general en un nivel bastante aceptable, no faltando sin embargo los errores. Muy feliz fue la participación del violín concertino..." (Ernesto Strauss en "El Mercurio").

Falstaff.

Falstaff de Verdi fue cantada por Raina Kabaivanska, Nancy Stokes, Regina Resnik, Ismildo Tedeschi, Ramón Vinay, Carlos Haiquel y Jorge Algorta.

El crítico Ernesto Strauss, dice en su crítica: "... La reposición de esta obra en Chile, después de casi medio siglo, significó un éxito rotundo, ejemplo de excelente montaje, buen humor y gusto exquisito. Contaba la producción con un elenco espectacular. Es meritorio el resultado homogéneo de esta velada, ya que en ella figuraron artistas de altísima jerarquía del arte lírico. Alcanzó éste con su chispeante optimismo contagiar a la orquesta, que superó sus actuaciones anteriores, demostrando brillo, transparencia y calidad y arrastró al auditorio, que, en su euforia repentinamente se vio transportado al teatro isabelino... Ramón Vinay, como figura central de la obra, llenó el escenario no sólo por su arte vocal seguro y de capacidad expresiva enormemente diferenciada, o su volumen físico, sino también por su actuación histriónica ingeniosa y grotesca al estilo de Shakespeare... Raina Kabaivanska, de la Scala de Milán, representó una Alice Ford de cultura vocal fascinante y timbre agradabilísimo en todos los registros. Regina Resnik, como Mrs. Quickly, demostró nuevamente su virtuosidad... Nancy Stokes cantó con destreza y delicadeza... y Magda Mendoza (Mrs. Page) impresionó por su gracia, nitidez de entonación y timbre cálido... El éxito logrado en los conjuntos de la difícilísima partitura correspondió en gran parte a la minuciosa y eficiente labor preparativa de Federico Heinlein. La dirección artística de Tito Capobianco merece elogios en todos los detalles... Finalmente y haciendo mención especial, nos queda por destacar la colaboración ejemplar y valiosa del director musical, Anton Guadagno... En sus manos se unificaron los esfuerzos de cada integrante, resultando un espectáculo perfecto".

Carmen.

En la cuarta función de abono la Corporación de Arte Lírico presentó "Carmen"

de Bizet con Regina Resnik, mezzo-soprano, Plácido Domingo, Ramón Vinay, Nancy Stokes, Jorge Algorta, Clara Stock, Mariano de la Maza, Laura Bustamante, Florencia Centurión, Ximena Riveros, Patricia Vásquez, Ismildo Tedeschi, Agustín Letelier y Juan Charles, con la Orquesta Filarmónica bajo la dirección del maestro Anton Guadagno, en una producción de Tito Capobianco.

Federico Heinlein al hacer la crítica de esta función, escribió: "... No perdió la obra en ningún momento su tensión dramática, su aspecto grandioso total con un enfoque hacia un final compacto y de inmensa intensidad musical, gracias a la labor siempre excelente del director Anton Guadagno, su adaptación correctísima de los "tempi" y su temperamento artístico... En cuanto al elenco obtuvo el éxito mayor la pareja principal. Regina Resnik perfiló la gitana con caracteres de "femme fatale", burlona e insinuante, segura de sí misma y de sus éxitos. Corroboró la artista otra vez su inteligencia en la actuación escénica, tanto en mímica como en ademán, acorde a su entrega vocal... De calidad excepcional fue el Don José de Plácido Domingo. Es realmente impecable la actuación vocal del tenor mejicano, inolvidable el lirismo sencillo y conmovedor en el aria, tantas veces escuchada, del segundo acto, e hizo vibrar al auditorio con la apasionada desesperación de la parte final. Ramón Vinay no estaba en su buen día... pero siempre noble y de convincente fuerza expresiva en la personificación del torero favorecido. Nancy Stokes hizo una Micaela atractiva y simpática... Un artista que simplemente satisface en cada papel que interpreta es Jorge Algorta, creando un Zúñiga honroso y no ridículo, cantando con destreza y generoso material... Digna de mencionar además fue la participación bien estudiada del coro infantil, tanto vocal como escénicamente. Escenografía, regie, iluminación y vestuario acusaron convencionalismo y restricciones económicas...".

La Boheme.

El Festival Lírico Municipal cerró su temporada 1967 con "La Boheme" de Giacomo Puccini, en producción y dirección artística de Tito Capobianco y Ramón Vinay.

"Fue en alto grado satisfactorio el elenco en general —escribe Federico Heinlein—, compuesto de artistas nacionales y de fama internacional, alcanzando en varias oportunidades un nivel espectacular. Raina Kabaivanska en el papel de Mimí entusiasma nuevamente por su encantadora voz sumamente equilibrada y de timbre cálido y aterciopelado. Sabe darle efectos hermosísimos, cambiando de color al mantener un tono agudo. Son de pureza impecable sus ata-

ques, admirable el vibrato delicado como factor expresivo y de una "portée" maravillosa su pianísimo. Nancy Stokes demostró su temperamento fulminante y estilo acabado de gran soltura en su personificación compenetrada de Musetta, joven coqueta de gran corazón. Barry Morell fue un Rodolfo no muy perfilado como personaje, pero posee una cultura vocal sobresaliente... Carlos Haiquel como Marcello, cantando con seguridad y corrección, no desmereció en absoluto entre los artistas visitantes. De categoría sobresaliente, como en oportunidades anteriores, fue la labor del bajo Jorge Algorta, como Colline. Eduardo Ferracani

se destacó en especial por su comicidad de acuerdo a los personajes interpretados. Juan Charles creó un Schaunard vivaz e imaginativo, ganando en calidad vocal en el transcurso de la función. Alfonso González y Agustín Letelier colaboraron eficazmente con un elenco de nivel exigente... Dejó un buen recuerdo en general la presentación "La Bohème"... y un buen recuerdo para nosotros toda la temporada por su excelente preparación, su logrado equilibrio artístico, por los programas impresos instructivos y de buen gusto, y por el trabajo intenso coronado de éxito por parte de artistas, integrantes y organizadores".

INFORMACIONES DEL NORTE Y SUR DEL PAIS

Concepción crea Asociación de Amigos de la Música.

Durante el mes de julio pasado un grupo de personas relacionadas con las actividades musicales de Concepción se reunió en el Conservatorio de Música "Laurencia Contreras" para crear la Asociación de Amigos de la Música. La Asociación que se constituyó en esta ocasión reunirá a profesores, alumnos, ex alumnos y amigos del Conservatorio en su deseo de propender al desarrollo de las actividades musicales en esa ciudad y sus alrededores.

La Asociación contará con la colaboración de la Fundación de la Cultura y sus conciertos se realizarán en el Aula Magna de Concepción.

Según se nos ha informado, en pocas semanas la Asociación de Amigos de la Música ha obtenido ciento cincuenta socios e inició la programación de conciertos, charlas y conferencias.

Inició estos conciertos la pianista Herminia Raccagni con un recital en el que ejecutó un programa a base de las siguientes obras: *Schumann: Sonata en Sol menor, Op. 22; Chopin: Seis Estudios; Debussy: Jardins sous la pluie, La terrasse des audiencas du clair de lune, Reflets dans l'eau y Poissons d'or; Strawinsky: Cuatro Estudios, Op. 7.*

El pianista Alfonso Montecino, quien pasó algunas semanas en Chile durante el mes de agosto, ofreció en Concepción un recital, ocasión en la que la Fundación de Cultura inauguró el nuevo piano de cola recién adquirido. El pianista tocó en este recital un programa a base de las siguientes obras: *Beethoven: Seis Bagatelas Op. 126 y Sonata Op. 111; Brahms: Capriccio Op. 76, Nº 8, Intermezzo Op. 118, Nº 6 y Capriccio*

Op 76, Nº 5; Albeniz: Almería y Albaicín; Chopin: Balada Nº 4 en Fa menor y Ginestrera: Sonata.

Los conciertos siguientes estuvieron a cargo de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, Filarmónica Municipal, conjuntos del Conservatorio Nacional de Música y del Círculo Musical penquista.

Agrupación Provincial de Coros de Valdivia.

El 28 de julio pasado quedó constituida en Valdivia la "Agrupación Provincial de Coros", institución que a nivel interdepartamental se propone agrupar a todos los conjuntos corales con el fin de estrechar mayores vínculos de confraternidad, estímulo y cooperación técnica y artística.

Surge esta institución sin perjuicio de que sus componentes continúen formando parte de otras de carácter nacional como lo son, por ejemplo: Asociación Coral Chilena, Federación Nacional de Coros de Chile, Federación de Coros de Profesores de Chile, etc. La "Coral Valdivia" se ha fundado a semejanza de otras instituciones locales del país como la Agrupación Coral de Antofagasta y otras. Su propósito fundamental estriba en el deseo de aunar los esfuerzos y capacidades de los coros y dirigentes para dar en esta provincia un renovado y necesario impulso a esta actividad que por largo tiempo a esta fecha ha permanecido en receso.

El Directorio de la "Coral Valdivia" ha quedado formado de la siguiente manera:

Presidente: Sr. Ernesto Guarda Carrasco.
Vice Presidente: Sr. Joel Rivera Núñez.
Secretario de Actas: Sr. Luis Ojeda Saldivia.

Secretario de Finanzas: Sr. Daniel Sánchez Mellado.

Secretario de Prensa: Sr. Bernardino Cosío Godoy.

La nueva directiva procedió de inmediato a elaborar un programa de realizaciones a corto plazo y dentro del período que resta del presente año.

Conciertos de la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanás".

La Temporada de conciertos organizada por la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanás" constó de dieciséis conciertos en los que participó la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena bajo la dirección de Jorge Peña Hen; la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile de La Serena, también dirigida por Jorge Peña; el Conjunto de Cámara de la Sociedad J. S. Bach; el Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y la actuación de destacados artistas nacionales y extranjeros en recitales incluidos durante esta temporada. Actuaron: los pianistas: Flora Guerra, Elisa Alsina, Oscar Gacitúa, Herminia Raccagni, Lionel Party y Julio Laks y la francesa Giselle Gruss; el violinista Alberto Dourthé con René Reyes al piano; el guitarrista Luis López; el cellista Jorge Román con Flora Guerra al piano; la soprano Fern Mayo con María Iris Radrigán al piano y el violista Zoltán Fischer con Julio Laks al piano.

Orquesta de Cámara de Copiapó.

A principios de octubre la Orquesta de Cámara de Copiapó, integrada por diecisiete profesores, ofreció su concierto inaugural bajo la dirección de Jorge Peña en el Salón de Actos del Instituto Comercial. Interpretó obras de Corelli, Mozart y Vivaldi.

v Festival Nacional de Coros en Angol.

La Federación Nacional de Coros realizó el v Festival Nacional en la provincia de Malleco, en la ciudad de Angol, bajo la presidencia del profesor Gustavo Morales Recabarren. La Federación ha realizado ya cuatro festivales nacionales y dos americanos.

La música en Valparaíso y Viña del Mar.

La Orquesta Filarmónica de Valparaíso realizó una temporada de invierno bajo el alero de la Universidad de Chile, a través de la Escuela de Derecho. Diversos conciertos con solistas nacionales y extranjeros y programas educativos y líricos dedicados a estudiantes, se han desarrollado en el aula magna de esa Facultad y en otros escenarios.

Entre los solistas, cabe mencionar la participación del fagotista chileno Patricio Bravo y de Emilio Donatucci, fagot argentino; Raúl Silva, en corno. La Filarmónica fue dirigida por el maestro Luis Andrés Palma.

Merece destacarse, también, la labor realizada por el Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, con su Orquesta de Cámara, el Coro de Cámara y el Coro de Oratorios. La Orquesta dirigida por Eduardo Jaramillo realizó diversas actuaciones y un ciclo educativo por el Canal 8 de Televisión de esta Universidad. El Coro de Cámara que dirige Jorge Bonilla, desplegó una intensa actividad en la provincia y el Coro de Oratorios presentó como culminación de su temporada "La Creación" de Haydn.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, que dirige Marco Dusi, siguió ofreciendo presentaciones en diversos templos. Una de las obras de mayor éxito de este conjunto ha sido la Misa en Fa de Lobo de Mesquita.

La Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, por su parte, realizó una temporada en la que se destacó un Festival Brahms dirigido por Izidor Handler, en el Teatro Municipal. Las obras más representativas del gran compositor fueron ejecutadas: sus sinfonías y algunos de sus conciertos. Intervinieron en este Festival Jaime de la Jara, violín; Jorge Román, cello y Frida Conn, piano.

Pro Arte de Viña del Mar organizó el Concurso Nacional de Pianistas para destacar a elementos jóvenes que se inician en el arte del teclado. Además, Pro Arte organizó con el Goethe Institut, la Semana Bach.

NOTAS DEL EXTRANJERO

II Festival de América y España en Madrid.

Este II Festival de América y España convocado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, magnífico anfitrión de compositores, conjuntos orquestales, instrumentistas, musicólogos y críticos de toda América y España, presentó en dieciséis con-

ciertos, realizados entre el 14 y 28 de octubre de este año, una antología musical, completa y actual, del esfuerzo creador de todo el continente americano y de España. Quince estrenos absolutos, primeras audiciones en Europa en cada concierto y en general versiones pulcras y bien estudiadas por cada uno de los conjuntos participantes, es el

balance del esfuerzo realizado por el Instituto de Cultura Hispánica en colaboración con la Organización de Estados Americanos y el Departamento de Estado de EE. UU. que hizo posible la participación de la Sinfónica de Washington y el Cuarteto Claremont; del Ministerio de Educación y Cultura del Brasil a través de las actuaciones del Cuarteto de la Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil; del Ministerio de Educación y Ciencia de España con la Orquesta Nacional de España, el Coral de la Universidad de Madrid y el acceso al Teatro Real y otras salas de conciertos; del Ministerio de Información y Turismo con la Orquesta Sinfónica, Coro y Cuarteto Clásico de la Radio y Televisión Española; de Juventudes Musicales de Madrid y de la Fundación Koussevitzky, Sr. Eduardo Barreiros y Esso Española que encargaron obras para el Festival.

El inmenso esfuerzo realizado para hacer posible esta sugestiva avalancha de música nueva, en gran parte americana, es la iniciativa de mayor envergadura que se ha realizado hasta el momento para dar a conocer al mundo la actividad musical de nuestros países. La *Revista Musical Chilena*, que estuvo representada en este extraordinario encuentro, se complace en agradecer a don Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica, a don Enrique Suárez de Puga, Secretario General de la institución, a don Antonio Iglesias, a don Manuel Orgaz, dinámico ejecutor de todos los pormenores del Festival, y, en fin, a cada uno de los organizadores, la inclusión en estas jornadas de las obras de los compositores chilenos Domingo Santa Cruz, Eduardo Maturana y León Schidlowsky y las innumerables gentilezas, facilidades y ayuda proporcionada para la mejor realización de nuestra labor crítica como también para la iniciación de un fructífero intercambio musical entre España y Chile.

Los organizadores grabaron en cinta magnetofónica cada uno de los conciertos del Festival, los que nos serán enviados para que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a través de Radio I. E. M. (Instituto de Extensión Musical) los dé a conocer en el país.

Iniciación del Festival.

Este II Festival continuó el feliz propósito llevado a cabo en el I Festival —celebrado hace tres años— de dedicarlo a un compositor español —Manuel de Falla en aquella ocasión— a Enrique Granados, ahora, para así rendirle homenaje al gran músico español cuyo centenario de nacimiento se celebra este año.

Así, el primer acto celebrado fue la inauguración de una exposición de partituras,

documentos, fotografías y recuerdos de Granados, instalada en el Instituto de Cultura Hispánica, en cuyo salón de actos pronunció, a continuación de la inauguración, una conferencia el crítico de "A. B. C.", don Antonio Fernández Cid.

Por la noche de ese mismo 14 de octubre, en la Sala del Ministerio de Información y Turismo, la Orquesta Sinfónica de Washington, bajo la dirección de Howard Mitchell su titular, tuvo a su cargo el concierto inaugural del Festival, con el estreno en Europa de *Pequeña Sinfonía Nº 2* de Luis A. Escobar, de Colombia; el estreno en España de *Concierto para piano y orquesta* de Alberto Ginastera; *"Appalachia Spring"* de Aaron Copland; *Música para un Jardín* de Joaquín Rodrigo y *"Columbia"* de Morton Gould.

Singular programa para la iniciación de un Festival, pero nos apresuramos a aclarar que hubo cambios de última hora. La Sinfónica de Washington es un conjunto que no es el mejor exponente de los magníficos conjuntos orquestales de los Estados Unidos y que está lejos del nivel de las orquestas españolas escuchadas en conciertos posteriores. Howard Mitchell es un maestro correcto y sus versiones de las obras escuchadas fueron dignas, nada más.

Música para un Jardín de Joaquín Rodrigo agrupa cuatro "berceuses" antiguas que arrullan las cuatro estaciones del año, que, sucesivamente, transforman un jardín. Una orquesta reducida, compuesta por un flautín, flauta, oboe, clarinete, trompa, trompeta, celesta, arpa, xilofón, cuerda y un corno inglés, crea un ambiente diáfano, de gran sensibilidad y de delicada concepción orquestal. El Concierto para piano y orquesta de Ginastera, con la solista norteamericana Hilde Somer, fue, sin duda alguna, la obra más interesante de este concierto inaugural.

Visita musical al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Al día siguiente el Instituto de Cultura Hispánica invitó a realizar una excursión musical a El Escorial, en cuyo real monasterio, Monseñor Federico Sopena y el reverendo padre Paulino Ortiz, maestro de capilla y organista, guiaron a los compositores, críticos y asistentes al Festival en la visita al monasterio. Nuestros singulares guías nos transportaron a través de la palabra y la música a revivir los fastos monacales que convierten El Escorial en un auténtico museo de la música española y específicamente de la del Siglo de Oro. Específicamente impresionante para los que ya conocíamos bien El Escorial fue la visita a la biblioteca, donde tantos valores bibliográficos se conser-

van. Monseñor Sopena hizo una sabrosa y documentada historia de "La música en el monasterio de El Escorial", y el padre Ortiz ofreció un concierto con obras de Cabezón, Cabanilles, Osinaga, padre Soler y Correa de Arauxo, en la capilla del monasterio. El órgano, restaurado en varias ocasiones, no nos pareció muy adecuado a las obras ejecutadas a pesar de la buena ejecución del maestro de capilla.

La visita a El Escorial fue clausurada con una recepción ofrecida por la Diputación de Madrid, cuyo Jefe de Protocolo, señor Pérez Quesada, junto con los diputados provinciales, en nombre de la provincia de Madrid, agasajó a los invitados.

Concierto del Cuarteto Clásico de la Radio Televisión Española.

Por la noche, el musicólogo Enrique Franco trazó una ajustada imagen de la música de cámara española en su contemporaneidad antes de iniciarse el concierto.

Escuchamos los estrenos mundiales de *Música 3+1* de Gerardo Gombau y *Música a Per a Anna* de José María Mestres Quadreny para voz y cuarteto, con la mezzosoprano Anna Ricci. La primera de estas obras presenta el tejido sonoro de tres instrumentos, a modo de "ripieno" y un cuarto que respuntea una línea discontinua dentro de la serie. Dos estructuras contrastantes e intercaladas especulan con los registros extremos del cuarteto. Es una obra bien lograda que demuestra el oficio del compositor unido a una indiscutible musicalidad. En cambio, la *Música a Per a Anna*, aunque ofrece novedad, no tiene similar interés musical, a pesar de la excelente actuación de Anna Ricci.

Excelentes desde el punto de vista musical y formal nos parecieron los *Dos "Lieder" sobre Joan Salvat* del compositor catalán Xavier Benguerel, alumno de Juan Orrego-Salas en nuestro Conservatorio Nacional de Música. Sirvieron la partitura en forma destacada, Anna Ricci, López del Cid, flauta y Carmen Diez Martín, piano. Escasa originalidad demostraron las partituras de Agustín Bertomeu y Claudio Prieto, escritas con fórmulas que se emplean internacionalmente.

Dos conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington.

Ambos tuvieron lugar en el Teatro Real de Madrid. El dirigido por el maestro Guillermo Espinosa, tuvo lugar el 16 de octubre y pudimos ratificar nuestra opinión sobre la Sinfónica de Washington. El programa, soporífico, incluyó *Sinfonía Nº 1* del canadiense Harry Freedman; *Doce movi-*

mientos para conjunto de Cámara de la colombiana Jacqueline Nova, obras absolutamente intrascendentes; *Judith*, poema coreográfico de William Schuman, obra con más oficio que inspiración y *Concierto para cinco timbales y orquesta* de Jorge Sarmiento, el talentoso compositor guatemalteco. Aunque no es una obra totalmente lograda, Sarmiento revela, especialmente en el primer movimiento, sus cualidades de buen músico dotado de imaginación y sensibilidad y en el segundo, "Danza", una inventiva rítmica con ambiente ancestral realmente interesante. La actuación del norteamericano Fred Begun, timbalista extraordinario, sacudió al auditorio de la angustiada modorra producida por las obras anteriores.

El último concierto de la Sinfónica de Washington, bajo la batuta de Howard Mitchell y Enrique García Asencio, joven director español que en enero de este año ganó en Nueva York el Primer Premio en el Concurso Dimitri Mitropoulos, fue el concierto de mejor calidad interpretativa ofrecido por este conjunto durante el Festival. García Asencio dirigió el estreno mundial de *Heterofonías* de su compatriota Carmelo A. Bernaola y el estreno europeo de *Sinfonía Nº 3, Op. 34 "In Memoriam"* de Domingo Santa Cruz.

"Heterofonías" para gran orquesta de Carmelo A. Bernaola agota las diversas combinaciones sonoras de los distintos grupos orquestales, al punto que su obra puede ser considerada como un estudio de bloques sonoros; es un juego de timbres en el que se utilizan las posibilidades no de instrumentos solistas, sino de conjuntos que intervienen en el todo como personajes decisivos, sin que ninguno de ellos sea protagonista. La obra de Bernaola, compositor que pertenece al grupo de los más destacados compositores jóvenes españoles, fue ovacionada y con razón. Muy buena acogida tuvo la *Sinfonía Nº 3* de Domingo Santa Cruz, sobre la que el crítico Fernández Cid dijo en "A. B. C.": "... In Memoriam de su esposa escribió Domingo Santa Cruz, eminente músico chileno, la *Sinfonía Nº 3*, estrenada en 1965. Consta de dos tiempos y emplea una gran orquesta, a la que en el segundo tiempo se añade la voz de una contralto que desgrana, quizá un poco apagada por el tejido nada leve y la permanente ebullición instrumental, una honda queja. El conjunto es desolado, amargo, sin asideros. Buena música, pero un poco plana en el curso. El poema de Gabriela Mistral, "Tribulación", adaptado a los deseos del autor, encontró vehículo aplaudido en la voz y el temperamento generoso de Inés Rivadeneira".

El maestro Howard Mitchell ofreció versiones del *Concierto para piano y Orquesta*

de Juan José Castro con Hilde Somer, norteamericana, como solista, y "Meditación y Danza de la venganzada de Medea" de Samuel Barber, ambas obras estrenos en España.

Dos Conciertos del Cuarteto Claremont.

Este conjunto norteamericano formado en 1953 por Marc Gottlieb, Phillip Ruder, Scott Nickrenz e Irving Klein es un cuarteto de gran clase, con personalidades individuales fundidas en la homogénea del grupo.

Todas las obras que figuraron en el primer programa eran estrenos en España y *Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda* del compositor español Manuel Castillo, profesor y director del Conservatorio de Sevilla, era estreno mundial. Esta obra tratada con gran libertad de medios se mantiene siempre dentro del sentido tonal y es grata de escuchar.

Se inició el concierto con *Cinco episodios para violín, violoncello y piano* del uruguayo Sergio Cervetti y con el pianista Elías López, obra desigual, con un hermoso efecto de arpeggios del piano sobre armónicos de los instrumentos de cuerda en el tercer episodio. El *Cuarteto de cuerda* del chileno Eduardo Maturana tuvo una espléndida ejecución, la prensa española lo consideró una obra "vigorosa de ritmo y expresión" y fue muy aplaudida. El *Cuarteto Nº 2* del norteamericano Ezra Lederman es una composición con consistencia, fuertes contrastes melódicos y rítmicos en el que la serie se amplía en interesantes desarrollos.

El segundo concierto del Cuarteto Claremont, realizado en la Sala del Instituto de Cultura Hispánica, se inició con *Cuarteto de Héctor Campos Parsi*, de Puerto Rico, buen músico que refleja sensibilidad y sólida técnica. El *Trio para cuerda* del guatemalteco Joaquín Orellana es una obra menor de escaso interés. La compositora argentina Hilda Dianda presentó *Cuarteto III*, pretencioso, especulativo, obra aleatoria dentro de un lenguaje ya internacionalmente ultraconocido.

Joaquín Homs, de España, demostró en su *Cuarteto Nº 6*, escrito en 1966, ser un solvente cultivador del dodecafonismo, que sabe lo que quiere y lo consigue.

Terminó este concierto con *Cuarteto de Cuerda* del norteamericano Gunther Schuller, de ácida sintaxis instrumental, pero de estricta lógica.

La Orquesta de Cámara de Madrid.

Bajo la dirección de José María Franco Gil se presentó la Orquesta de Cámara de Madrid. El programa incluyó dos estrenos mundiales: "La Pell de Brau" ("La piel

del toro") de Narcis Bonet y *Sonata III* de Rodolfo Halffter.

"La Pell de Brau" para recitador y conjunto instrumental es una selección de 15 poemas de Salvador Espriu de los 54 que integran el poema, obra encargada por eso española para el II Festival de Música de América y España. Narcis Bonet escribió una obra sincera, trazando una música acompañante de gran fuerza sonora dentro de un discurso armónico que se aproxima a lo atonal pero en consonancia con lo melódico de raíz popular catalana. La música refleja el espíritu del texto creando una obra de valor.

La *Sonata III* de Rodolfo Halffter, compuesta en los primeros meses de este año, fue encargada por don Eduardo Barreiros y está dedicada a Antonio Iglesias. Tuvo por intérprete al talentoso pianista mexicano Carlos Barrajas. En esta obra Halffter se aleja de su producción anterior y se expresa a través de una escritura serial en la que la manera de tratar los elementos melódicos y estructurales refleja la transparencia, austeridad y el equilibrio formal, rasgos fundamentales de la mejor música española.

Otro compositor español figuraba en el programa, Julián Bautista, con sus *Cuatro poemas gallegos* escuchados en primera audición en España. La obra escrita para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello y arpa se basa en poesías de Lorenzo Varela, desenvolviéndose dentro de un clima muy simple, directo, de intenso poder evocativo. El tema mismo dictó a Bautista un lenguaje de aparente sencillez y rusticidad, melodías arcaicas, de contornos melódicos naturales y espontáneos, apoyados en una armonía pseudo primitiva, a veces dura y ácida. La obra es de gran frescura, novedad y evidente fuerza de reminiscencias; es parte de la Hispanidad medieval, heroica, tosca, tierna y mística la que se asoma a los Cuatro Poemas.

Se inició este concierto con *Tres movimientos para percusión y piano* del peruano Enrique Pinilla, obra sin mayor trascendencia. Sobre *Concierto para Seis Instrumentos* de León Schidlowsky dijo el crítico Tomás Marco en "La Vida Cultural": "... En esta ocasión el chileno León Schidlowsky logra un clima serial de gran nervio y potencia, de una nerviosa agilidad expresiva que logra calar en el auditorio...". Enrique Franco, en "Arriba", al comentar este concierto dice: "... Clarinete, trompeta, clarinete bajo, piano, xilófono y timbales intervienen en el "Concierto" de León Schidlowsky, obra absolutamente conseguida ya que el propósito de una estructura fuerte y respirada, unas formas concisas y un juego de timbres y ritmos bien contrastados y organizados, se alcanza plenamente. La bre-

vedad de proporciones responde a la necesidad expresiva; el "Concierto" posee cohesión, consistencia y firme hechura viva, lógica y conclusa a través de la cual asoma la personalidad de un músico de pulso muy seguro...".

Mario Davidovsky presentó *Estudio N° 3*, música electrónica, llena de posibilidades y revelaciones positivas en el dominio acústico.

Estreno de "Nochebuena del Diablo" de Oscar Esplá.

La Orquesta Filarmónica de Madrid, el Coral de la Universidad de Madrid, la solista Angeles Chamorro y un grupo de bailarines en una coreografía de Nadine Boisauvert, bajo la dirección del maestro Odón Alonso, presentaron la Cantata escénica "Nochebuena del Diablo" de Oscar Esplá, versión especialmente escenificada para este Festival. La partitura de esta obra data de 1923 y esta es la primera vez que es escenificada. Es una música que llega con facilidad al auditorio por su carácter y orquestación pintoresca y por el empleo de canciones infantiles populares. El chotis bailado por el diablo, Pedro Pardo, fue uno de los momentos cumbres de la representación.

La velada se inició con la primera audición mundial de *Concierto para guitarra y orquesta* del compositor español Leonardo Balada, con Narciso Yepes como solista. Los mejores aciertos de esta obra se encuentran en las pequeñas frases con las que dialoga la guitarra con el conjunto instrumental. El papel del solista es conciso y muy difícil. Narciso Yepes superó con admirable agilidad las áridas dificultades de la parte solista y la orquesta acompañante, que no se despliega en desarrollos temáticos, da a esta obra un carácter preciosista, casi de orfebrería.

El grupo Koan.

Este conjunto instrumental dedicado al cultivo de la música contemporánea fue creado por Juventudes Musicales de Madrid. En él actúan los mejores instrumentistas jóvenes del momento y el conjunto es dirigido por el compositor Arturo Tamayo. En el programa figuraban dos estrenos mundiales: *Estructura para 24 sonidos* de Agustín González Acilu y *Anna Blume de Tomás Marco*; el estreno en Europa de *Improvvisación N° 3* de Eduardo Mata de México y el estreno en España de *Transición II* de Mauricio Kagel, de Argentina, además de: *Objetos Sonoros* de Ramón Barce y *Los Holas* (Música, etc. 1966) de Juan Hidalgo.

Desde el punto de vista musical es poco lo que se puede decir de estas obras, con excepción de *Objetos Sonoros* de Ramón

Barce. Los tres primeros objetos son una descripción sonora y el cuarto es un estricto contrapunto de los anteriores objetos sonoros; el reparto de sonidos se basa en la adscripción a cada instrumento de "costelaciones" fijas, que nunca agotan el total de los 12 sonidos. La tónica general del concierto fue las notas agrias, el aporreo de cuerdas y teclado del piano, gotera de notas de una guitarra, evoluciones de los intérpretes sobre el escenario. En suma, poca música y bastante circo.

Dos Conciertos del Cuarteto Brasileño.

El Cuarteto Brasileño de la Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil que integran Santino Parpinelli, Jacques Nirenberg, Enrique Nirenberg y Eugen Ranevsky, tuvieron a su cargo dos conciertos del Festival. Aunque la *Revista Musical Chilena* no pudo estar presente en los últimos conciertos del Festival daremos una breve reseña de ellos a través de las noticias de prensa que pudimos obtener posteriormente.

El *Cuarteto N° 1* de Marlos Nobre, de Brasil; "*Rubaiyat*" de Adolfo Salazar, de España, y *Cuarteto 17* de Heitor Villa-Lobos, integraron el programa del primero de estos conciertos. Tres obras muy diferentes entre sí. La primera dodecafónica, juegos de efectos y signos de distinta duración, "pizzicatos", "portamentos", "tuttis", intensidades curiosas en el primer instante, aunque a lo largo de la obra resultan abusivas por la reiteración. "Rubaiyat" retrotrae a las consignas orientalistas y de sello impresionista, el crítico y gran musicólogo Adolfo Salazar no demostró en esta obra ser un compositor muy feliz. El *Cuarteto 17* de Villa-Lobos es una obra con sabor popularista, exponente del nacionalismo brasileiro del músico.

El segundo concierto de esta agrupación consultó: *Cuarteto N° 1* de Edino Krieger, de Brasil; *Cuarteto Op. 19* de Roberto García Morillo, de Argentina y *Cuarteto N° 1* de José Muñoz-Molleda, de España.

Los cuartetos de Krieger y García Morillo, compuestos en los primeros años de la década del cincuenta, son de estilo neoclásico, con atisbos de nacionalismo en Krieger, acertado tratamiento instrumental y un discurso agradable, grato y de gran intensidad e interés en ambos casos.

El Cuarteto brasileño interpretó con dignidad éstas dos obras en estreno europeo. Aunque los dos violines no consiguen una extraordinaria belleza de sonido, la buena afinación general, el casi perfecto ajuste y, sobre todo, la gran fuerza expresiva del conjunto mereció el caluroso aplauso del público.

Dos Conciertos de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio Televisión Española.

Los Conciertos de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio Televisión Española que dirige Antonio Ros Marbá se realizaron en el auditorio del Ministerio de Información y Turismo, sede permanente del conjunto. Fueron los de más alto nivel interpretativo del Festival según la prensa española.

En el primero de ellos hubo dos estrenos mundiales: "Modulos II" de Luis de Pablo y *Canti para violín y orquesta* del compositor y director de orquesta argentino, Antonio Tauriello. Completó el programa *Sinfonía Nº 5 para cuerdas, Op. 24*, del norteamericano Gene Gutcha y la *Cantata para soprano, tenor, coro y orquesta "Jesucristo en la Cruz"* del compositor español Fernando Remacha.

Luis de Pablo ha escrito tres *Modulos*, el I y III estrenados en Alemania en 1967, en Darmstadt y Hamburgo, respectivamente, y el *Modulo II*, que se estrenó en este concierto. El compositor divide la orquesta en dos grupos desiguales, cada uno con su director —el autor fue quien actuó de codirector con Ros Marbá—, con la finalidad de la superposición de dos grupos y de un discurso musical diferente en cada audición. La versión escuchada fue muy acertada como resultado sonoro, con efectos interesantes y creación de un ambiente musical muy especial.

La obra de Tauriello buscaba también un equilibrio sonoro entre cinco grupos de orquesta y un violín solista, consiguiendo fondos armónicos gratos. El violín solista tiene una función muy limitada en cuanto a lucimiento: armónicos prolongados, pizzicatos y algunas notas aisladas que no permiten apreciar las bellezas del instrumento ni la calidad del intérprete, que era el violinista argentino Alberto Lysy. Hemos tenido conocimiento de que la obra de Tauriello gustó, no obstante esta opinión, y que fue considerada una de las obras realmente logradas y valiosas del Festival.

La *Sinfonía Nº 5* de Gene Gutcha mezcla la estructura clásica con técnica moderna, revela el dominio técnico y la soltura compositiva de su autor.

Finalmente, la *Cantata Jesucristo en la Cruz*, de Fernando Remacha, obra que obtuvo el premio Tormo de Oro en el concurso organizado por la III Semana de Música Religiosa de Cuenca, es una música que da relieve a los textos anónimos del "Cancionero de Barbieri", obra de intención profunda, sentida, realizada por un compositor que sabe lo que quiere y lo logra. Tiene intervención de soprano y tenor solista, coro y orquesta. Los solistas fueron Angeles Chamorro y Ricardo Visus, que tuvieron

lúcida intervención, así como el coro y la orquesta.

En el segundo programa de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio Televisión Española hubo tres estrenos en Europa —*Abyssus* del argentino Carlos Tuxen Bang; *Para 24 instrumentos de viento*, del norteamericano Lukas Foss y *Cuatro Piezas para Orquesta* de Héctor Tosar, uruguayo— y el estreno mundial de *Simposion* para barítono solo, coro mixto y orquesta de Cristóbal Halffter, de España.

La obra de Cristóbal Halffter compuesta por encargo de la Fundación Koussevitzky, con destino a este Festival, se apoya en textos de Jenófanes, Píndaro y Anacreonte, además de algunos anónimos. Está integrada por una "Introducción" —la elegía del Simposiarca— y cinco "Escolios" y se ejecuta sin interrupción. El autor manifiesta que el clima de la obra es el reflejado por el "Banquete" de Platón, si bien, no intenta reconstrucción histórica de ese ambiente, sino más bien la consecución de "una obra de tipo festivo en la que el mundo clásico sólo esté presente de una manera subjetiva".

Aunque escuchamos un ensayo parcial de *Simposion* no nos atreveríamos a dar una opinión sobre esta obra y nos limitaremos a seguir citando las opiniones de los críticos españoles. La obra, dentro de una construcción formal rigurosamente vanguardista, presenta, por otra parte, una factura firme de línea expresionista, con un lenguaje directo y colorista, conseguido tanto mediante un tratamiento orquestal, verdaderamente maestro, de inmensa variedad de timbres, como por el empleo de coros —que se utilizan con total independencia no sólo de intervenciones, sino también en lo que a colocación en el estrado se refiere— de forma tan original como adecuada en cada momento a los pasajes a que sirven. Así, está llena de fuerza, de expresión, la intervención de la "Elegía de Simposiarca" confiada al barítono Julio Catania; llena de atractivo el "Escolio 2" confiado al coro reducido que desemboca en una explosión de la masa coral de enorme poder. Así, el "tutti" que cierra la obra contribuye a hacer sentir con la máxima intensidad el contenido pagano, pero profundamente humano, de la última estrofa. *Simposion* es una obra muy importante dentro del ya no corto catálogo del autor. El entusiasmo con que se acogió el estreno fue muy grande, el autor —director también de su obra— tuvo que bisar la parte final, éxito que compartió con la Orquesta y Coro de la Radio Televisión Española.

Las obras de Tuxen-Bang, Foss y Tosar demostraron todas el buen oficio de sus autores dentro de las más modernas tendencias. Tuvieron una excelente interpretación bajo la batuta de Enrique García Asensio.

Recital-Homenaje a Enrique Granados.

Como penúltima sesión del II Festival de Música de España y América se celebró, en la Sala Ateneo, el recital en homenaje a Granados a cargo de la pianista Rosa Sabater, en el que se incluyeron las *Doce Danzas Españolas*, la primera parte de *Goyescas* y *El Pelele*.

La pianista es una artista de gran musicalidad y técnica, amplio sonido y buen fraseo, absolutamente compenetrada de las ideas e intenciones del autor.

Concierto de clausura a cargo de la Orquesta Nacional de España y Coro de la Radio Televisión Española.

En el Teatro Real y bajo la dirección del compositor y director mexicano, Carlos Chávez, la Orquesta Nacional de España y Coro de la Radio Televisión Española clausuraron el II Festival de Música de América y España.

El programa incluyó el estreno mundial de *Monte Gelboe*, *Lamentación de David por la muerte de Saúl y Jonatán*, para tenor, clavecín concertante y orquesta, del cubano Julián Orbón y los estrenos europeos de *Sinfonía Nº 8* de Claudio Santoro, de Brasil y *Salmos xx* y *cxvi* para soprano, mezzosoprano, tenor, bajo y coro de Ernesto Halffter, de España, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, y *Elatio* de Carlos Chávez.

La Sinfonía Nº 8 de Claudio Santoro, de concepto serial y escritura grave emplea en su tiempo central lento una voz que vocaliza sin texto con signos instrumentales y que fue prestada con brillantez por Inés Rivadeneyra. Con la previa intervención de un recitador se escuchó y se aplaudió mucho más, la obra del compositor cubano Julián Orbón, *Monte Gelboe*. El fragmento que se inicia con una intervención del tenor en desnudo clima gregoriano, alcanza momentos de suma expresividad y se entronca con paisajes espirituales de una España preterita, sin mengua de su contemporaneidad. En "Elatio", la composición sinfónica de Carlos Chávez se acredita bien la gran maestría y dominio que de la orquesta, sus medios, grupos, familias y timbres tiene el autor. Lo más característico, aparte los bellos efectos de color, nace de la línea ascensional y graduada que, desde los sonidos más graves a los de más aguda intensidad, se alcanza con algunas intervenciones —así las de fagot, arpa y trompa— muy difíciles y características. Las tres obras fueron dirigidas por Chávez con autoridad, sin aspavientos, mano firme que no emplea batuta y claro sentido de buen músico.

Los Salmos xx y cxvi, de Ernesto Halffter, bajo la dirección del autor, captaron

por la calidad sonora, el acierto armónico y la sensibilidad del autor. Halffter, fiel a los principios de la tonalidad con cierta proximidad impresionista y una firme vinculación a su maestro Manuel de Falla, tuvo buenos intérpretes en Angeles Chamorro, Angeles Nistal, Carlos del Monte, Julio Catania y, sobre todo, en el Coro de la RTVE preparado por Alberto Blancafort, que sonó con admirable redondez, empastado, seguro, feliz en la afinación y en la Orquesta Nacional, digna de su tan sólido prestigio.

Audiciones de música en Madrid.

El compositor chileno, León Schidlowsky, especialmente invitado por el Instituto de Cultura Hispánica al II Festival de Música de América y España, en numerosas reuniones musicales con sus colegas españoles y americanos pudo formarse una idea cabal de la evolución musical de España y las Américas. A continuación, Schidlowsky ofrece a los lectores de la *Revista Musical Chilena* algunas opiniones sobre las audiciones escuchadas y los comentarios que éstas promovieron entre los compositores presentes.

El Instituto de Cultura Hispánica organizó estas reuniones de compositores como complemento a los conciertos realizados durante el Festival porque muchos de los compositores, especialmente los de Hispano América, presentaron obras antiguas que ya no reflejaban su evolución y, por lo tanto, se encontraban en una situación desmedrada frente a aquellos que dieron a conocer sus obras más recientes. Aunque muy pocos llevaban grabaciones de sus últimas obras porque no sabían que se realizarían estas reuniones con comentarios, de todos modos fueron de extraordinaria utilidad para todos los presentes.

La meta de los Festivales de Música de España y América es establecer cuáles son las relaciones entre el mundo hispánico y las Américas. Se comprobó en estas audiciones que todas las tendencias actuales se encuentran representadas en la música española y americana y que estos compositores nada tienen que envidiarle a los demás de Europa.

En estas audiciones se escucharon las obras de los siguientes compositores: *Agustín González: Tres movimientos para piano; Marlos Nobre: Ukrimmakrinkrin para soprano, flautín, oboe, corno y piano; Claudio Prieto: Movimientos para conjunto de cámara; Tauriello: Espacios en Coliciones, 1962; Etkin: Entropias; Santoro: Música concertante para piano y orquesta, 1943; Garrido-Lecca: Elegía a Machu-Pichu; Leonardo Balada: Guernica, para orquesta; Hilda Dianda: Resonancias III; Campos-Parsi: Petroglifos, para piano, violín y cello; Ramón Barce: Quinteto de Vientos, 1963;*

Cristóbal Halffter: Cuatro Canciones, 1966; Gerardo Gandini: El Adiós, 1966-67; Juan Hidalgo: Caurga para ocho instrumentos; Tomás Marco: Trio para piano, percusión y tuba, 1962; Luis de Pablo: Iniciativas para orquesta, 1966; Jorge Sarmientos: Preludio y Danza Orgiástica y Cuarteto de Cuerdas y Schidlowsky: Invocación, 1964.

Otro aspecto sumamente útil de estas

reuniones fue el contacto personal entre los compositores, el intercambio de ideas y hasta las discusiones que no sólo tuvieron lugar en ellas sino que también después de cada concierto, al margen por ciento de tendencias estéticas, pero en las que con gran franqueza se avaluó la calidad de las obras escuchadas.

NOTICIAS

Sofia Golovkina visita Chile.

Invitada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile llegó al país Sofia Golovkina, directora del Ballet Bolshoi de Moscú. Su función durante esta visita será principalmente inspectiva. Ofrecerá cursos en la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional y estudiará las posibilidades de los jóvenes bailarines determinando cuál es el tipo de profesores más idóneo para el futuro.

Susan Cashon se incorpora a la Escuela de Danza.

Dentro del plan de intercambio Chile-California llegó a Chile Susan Cashon, especialmente seleccionada por Juana von Laban debido a su interés por las manifestaciones folklóricas internacionales, profesora de técnica moderna americana que se incorporará como profesora a la Escuela de Danza. Permanecerá en Chile durante seis meses en los que colaborará en el Departamento de Notación de la danza que tiene a su cargo la profesora Erika Eitler como en los cursos de danza moderna, y también a través de su aporte al grupo BALCA, Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical, que pronto iniciará sus actividades.

Alfonso Montecino realiza una visita al país.

El pianista Alfonso Montecino que actualmente ocupa el cargo de profesor de la cátedra de piano de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, ha llegado a Chile a pasar unas cortas vacaciones. Durante su breve estadía ofreció un curso en el Conservatorio Nacional de Música para pianistas de los últimos cursos y egresados y, además de ofrecer recitales en la zona Sur del país, actuará en un concierto en Santiago.

Zonia Zarkova becada al Royal Ballet de Londres.

La bailarina Xenia Zarkova del Ballet Municipal partió a Inglaterra agraciada con

una beca del Consejo Británico de Relaciones Culturales para realizar un curso de perfeccionamiento de once meses en el Royal Ballet School. Este curso llamado "Craftsman's Course" es dirigido por los mejores maestros y maestras de la actualidad.

Alfonso Montecino Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

En su reciente visita a Chile, el pianista Alfonso Montecino fue designado Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, distinción que le fue concedida en reconocimiento de su larga trayectoria artística como pianista de renombre internacional, pedagogo de excepcionales condiciones y difusor de la música chilena en el extranjero.

Premios de composición CRAV.

Tres premios otorgó la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) en el Concurso para compositores nacionales de 1967.

El primer premio en obras Sinfónicas correspondió a Fernando García por su obra "La Arena Traicionada" y el segundo a "Epitafio" de León Schidlowsky. En las obras sinfónicas con solista resultó premiada la obra de León Schidlowsky: "Kadisch" y el segundo premio lo obtuvo Eduardo Maturana por "Quijote" para corno y orquesta.

El Jurado de este concurso estuvo integrado por: Jindrich Rohan, Domingo Santa Cruz, Carlos Riesco, Celso Garrido y Magdalena Vicuña.

Concurso para Quintetos de Viento.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha llamado a concurso a los compositores nacionales y extranjeros con más de dos años de residencia en Chile, si es trata de latinoamericanos y de 5 años si pertenecen a otros países, para escribir Quintetos de Viento (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno).

Las obras presentadas deben ser inéditas y deben tener una duración mínima de 8 minutos y máxima de 20 minutos. Las obras deben entregarse impostergablemente en el Instituto de Extensión Musical, Compañía 1264 entre el 15 y 30 de abril de 1968, o enviarse a la Casilla 14050, Santiago. Las partituras deberán enviarse con pseudónimo, acompañadas de un sobre cerrado con el pseudónimo fuera y dentro y los siguientes datos: nombre y dos apellidos, nacionalidad y dirección clara y completa, y teléfono.

Habrán dos premios y dos menciones honoríficas: Primer Premio de E^o 3.000 y un Segundo Premio de E^o 1.000.

El Jurado estará integrado por tres personas de reconocida competencia profesional, nombrados por el I.E.M., la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la Asociación Nacional de Compositores. El fallo se dará a conocer el 31 de mayo de 1968.

Festival de Música Contemporánea en La Habana.

Entre el 15 y 29 de febrero de 1968 se celebrará en La Habana el Festival de Música Contemporánea con la participación de destacados músicos de todo el mundo. Participarán en el Festival, conjuntamente con los conjuntos cubanos, el de Música Viva de Praga y el Grupo "Alea" de Madrid. Se estrenarán obras de Luigi Nono; Gustavo Becerra, de Chile; Luc Ferrari, de Francia; Luis de Pablo, de España; Roland Cay, de Alemania; Tiberiu Cay, de Rumania; Gracina Baciewicz, de Polonia; Mauricio Kagel, de Argentina; John Cage, de EE. UU.; Marek Copelent, de Checoslovaquia y otros.

Tercer Festival Americano de Coros se efectuará en 1968 en Lima.

Mario Baeza Gajardo, presidente de la Confederación de Coros de América, a su regreso de EE. UU. y México, dejó concertado con la Federación Nacional de Coros del Perú y con la Organización "Festivales de Lima" la realización del Tercer Festival de Coros de América en la capital peruana para octubre de 1968. El Cuarto Festival de Coros de América se realizará en México en 1969.

Gustavo Becerra y Jorge Urrutia Blondel elegidos miembros del Instituto de Chile.

Los compositores Gustavo Becerra y Jorge Urrutia Blondel fueron elegidos miembros de número del Instituto de Chile en la sección correspondiente a la Academia de Bellas Artes, el 9 de agosto pasado.

Ambos músicos fueron elegidos por la más ilustre corporación científica, intelectual y

artística del país por sus aportes a la creación musical, investigación, trabajos publicados y desempeño de funciones docentes y administrativas.

Los profesores Becerra y Urrutia Blondel deberán incorporarse en forma reglamentaria a la corporación mediante un discurso y ser presentados por uno de sus miembros. Esta ceremonia se realizará a fines del mes de diciembre.

Visita de Luigi Nono.

Invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la Asociación Nacional de Compositores visitó el país el distinguido compositor italiano Luigi Nono. Durante su permanencia en Chile, aproximadamente 10 días, el maestro Nono tomó contacto con diferentes sectores de la vida cultural y artística chilena.

La ANC y la Facultad invitaron a los compositores y estudiantes de composición a tres polémicas reuniones con Luigi Nono, que se realizaron en el Conservatorio Nacional de Música, en las cuales éste dio a conocer su pensamiento frente a la música y algunas de sus últimas obras electrónicas. En la última de dichas reuniones hubo un intercambio de ideas en torno a la música chilena.

Nuestros compositores tuvieron la oportunidad de conocer algunas obras de Luigi Nono. Estas fueron "A Floresta é Jovem e Cheja de Vida", extensa obra en la cual el compositor usa textos del guerrillero Gabriel, de Fidel Castro, de un trabajador anónimo de Detroit, de la 2^o Declaración de La Habana, de Lumumba, de Van Troi y de un estudiante anónimo de la Universidad de Berkeley. En ella Nono canta a la esperanza de la liberación proletaria. También el compositor italiano dio a conocer "La Fabbrica Illuminata", que provocó gran discusión en los Festivales de Venecia de 1964, y "Recuerda lo que te han hecho en Auschwitz", obra escrita como un homenaje a los asesinados en el campo de concentración de Auschwitz. De "A Floresta..." Nono trajo una película en la cual se muestra su forma de trabajo.

El compositor italiano tuvo especial interés en tomar contacto con la juventud, por tanto, aceptó una invitación del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música a participar en un concierto organizado por ellos. En dicho oportunidad se interpretó "La Fabbrica Illuminata", creación que es producto de un largo trabajo de investigación realizado por el compositor en una fábrica italiana de artefactos lumínicos. Esta no sólo incluyó un estudio del fenómeno sonoro de la industria sino también abarcó la realidad económica social de los trabajadores.

La posición de Luigi Nono frente a la música, a la que liga íntimamente sus convicciones políticas, produjo profunda polémica, la que llevó incluso a que algunos órganos informativos acallaran sus controvertidas opiniones.

Disco de cinco compositores chilenos.

Apareció el disco LP de Industrias Eléctricas y Musicales Odeón con cinco obras de compositores chilenos: Estudios Emocionales, de Roberto Falabella; Sonata Nº 2, de Enrique Rivera; Concierto para seis instrumentos, de León Schidlowsky; Sonata Fantasia, de Acario Cotapos; y Cuarteto de Cuerdas 1962, de Eduardo Maturana.

Las obras fueron grabadas por artistas y conjuntos nacionales y se trata de una iniciativa de la Asociación de Compositores de Chile. El disco puede adquirirse en Compañía 1264, Santiago.

Edgardo Hartley y Elba Rey contratados en el Brasil.

La Compañía de Ballet Clásico brasileño contrató a Edgardo Hartley, primer bailarín del Ballet Municipal y a su esposa Elba Rey para integrarse a ese conjunto.

Magda Mendoza becada a Francia.

La contralto Magda Mendoza obtuvo una beca del Gobierno de Francia para perfeccionar sus estudios en el Conservatorio de París. Alumna de Clara Oyuela en el Conservatorio Nacional, la joven contralto ha tenido destacadas actuaciones en Chile, Washington y Río de Janeiro.

Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica en Ecuador.

El Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette viajó a Quito, Ecuador, para participar en la Semana Chilena y luego visitar Colombia y Perú.

En Quito el conjunto actuó en el Teatro Nacional y luego en la Iglesia de Cantuna.

Schidlowsky y Sergio Ortega premiados en Concurso Interamericano de Composición.

En el Concurso Interamericano de Composición organizado por la Casa de las Américas, de La Habana, Cuba, obtuvo el primer premio el compositor chileno León Schidlowsky por su obra "Eclósión" para nueve instrumentos, el segundo premio lo obtuvo el compositor argentino Salvador Reinieri por su obra "Tres cantos de desolación", para cello y piano. El otro chileno

premiado fue Sergio Ortega por "Responso por el guerrillero muerto", para contralto y percusionista, sobre textos del propio compositor.

Coro de la Universidad Técnica del Estado, en México, Panamá, Guatemala y Ecuador.

Para celebrar el décimo aniversario de su fundación el Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo, viajó a México, país en el que ofreció varios conciertos con gran éxito. Para celebrar la visita de los chilenos se organizó un festival coral en el que participaron 40 coros mexicanos.

El coro, después de visitar Guatemala y Panamá ofreció conciertos en Quito, Ecuador.

Juan Pablo Izquierdo triunfa en Europa.

Los éxitos cosechados en Estados Unidos y en Chile por Juan Pablo Izquierdo se han repetido ahora en Holanda donde la crítica lo ha aclamado como un director "que promete convertirse en grande entre los grandes". Izquierdo ha dirigido a la Orquesta Residentie, en Rotterdam con tal maestría que el diario "Nieuwe Rotterdamse Courant", dice: "Juan Pablo Izquierdo colmó las esperanzas suscitadas en el concierto de la noche del martes... Para más de un solista podría ser una oportunidad extremadamente útil e importante trabajar con este director... La elegía orquestal intitulada Llaqui (Pesadumbre), compuesta en 1964 por el chileno León Schidlowsky recibió una interpretación intensa. Los múltiples experimentos sonoros y el contenido programático de la obra no dejaron de impresionar al auditorio". La crítica del diario holandés termina diciendo: "Semejante poder de expresión bien fundamentado es muy escaso" al referirse a las obras de Bach, Schumann, Mendelssohn, Beethoven y Gluck dirigidas por el director chileno.

Recital de Manuel Díaz, viola y Pauline Jenkin, piano, en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana.

Los artistas chilenos actuaron en Washington con un programa que incluyó obras de: Marcello, Couperin, Quinvy Porter, Aurelio de la Vega, Roque Cordero, Carlos Botto y Paul Hindemith. La prensa de Washington elogió su actuación, especialmente el "Evening Star" y el "Washington Post".

Exito de Agustín Culléll en Argentina.

En su primera visita como director a la capital Argentina, Agustín Culléll, titular

de la Orquesta Filarmónica Municipal y Decano de la Facultad de Música de la Universidad Austral de Valdivia, dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Coliseo.

El diario "La Prensa" hace una crítica muy elogiosa para Culléll en la que dice: "La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro chileno Agustín Culléll, en su presentación ante el público argentino, ofreció versiones de obras en primera audición y reeditó otras de obras muy conocidas, con una homogeneidad y equilibrio dignos de mención".

En "El Clarín", el crítico Dayed, expresa: "Desde la primera obra del programa (tres fragmentos de una Suite de Corelli), Culléll impresionó como un director considerablemente interesante, como artesano y mucho más como intérprete. El buen maestro preparador se reconoce en la nitidez de los cambios de matiz indicados a la orquesta —a los que ésta responde con la sensibilidad que obtienen los directores comunicativos—, y el intérprete compenetrado y criterioso se distingue en la continuidad con que presenta una obra extensa, compleja y sembrada de riesgos..."

Octavio Cintolesi director del Ballet Comunale de Florencia.

Después de trabajar en Suiza y Yugoslavia, Octavio Cintolesi ha sido nombrado director del Ballet Comunale de Florencia, conjunto que pertenece al Teatro Comunal de esa ciudad.

Xenia Zarkova en Inglaterra.

Becada por el Consejo Británico se encuentra en Londres la bailarina chilena Xenia Zarkova, figura principal del Ballet Municipal, perfeccionándose en el Royal Ballet School. Xenia Zarkova, quien comenzó en el Craftsman's Course del Royal Ballet School, estudia ahora en el curso superior llamado Theatre Class que dirige Pamela May, eximia maestra y fundadora del Real Ballet.

Radio I.E.M. rinde homenaje a Nadia Boulanger en su octogésimo cumpleaños.

El 16 de septiembre, Radio Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile rindió un homenaje a la compositora, maestra y directora de orquesta francesa, Nadia Boulanger con motivo de su octogésimo cumpleaños.

En este homenaje hizo uso de la palabra, el Decano, don Domingo Santa Cruz en su calidad de amigo de la insigne música francesa; Carlos Riesco, como alumno de Na-

dia Boulanger y Arabela Plaza por haber sido alumna suya, en el Conservatorio de París, en interpretación musical. Se tocó, además, obras dirigidas por Nadia Boulanger y obras de su hermana compositora, Lily Boulanger.

Alfonso Letelier y Jorge Urrutia Blondel, miembros Académicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, reunida en su totalidad y presidida por el Sr. Vicerector, catedrático Ruy Barbosa, por unanimidad designó Miembros Académicos de la Facultad a los profesores y compositores Alfonso Letelier Llona, ex decano de la Facultad y actual director de la Cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música y a Jorge Urrutia Blondel en razón de su vasta labor de investigación desarrollada en más de treinta años.

Edgar Fischer obtiene segundo premio en el 23º Concurso Internacional de ejecución musical en Ginebra.

El cellista Edgar Fischer participó, a principios de noviembre, en el 23º Concurso Internacional de Ejecución Musical. Entre 275 postulantes virtuosos en piano, violoncello, canto y clarinete, el músico chileno obtuvo el segundo premio en su instrumento y una actuación como solista junto a la Orquesta de la Suisse Romande. Según informa la Dirección de Difusión Cultural de Información Exterior, el instrumentista chileno se ha destacado por "su musicalidad, sensibilidad y fluidez que le valieron una larga ovación del público y la apreciación de los críticos y el jurado".

Gira de Extensión del Cuarteto Santiago, al Sur.

Entre el 21 y el 30 de noviembre, el Cuarteto Santiago visitará Los Andes, y con la colaboración de la ENDESA en las plantas de Los Cipreses, El Abánico, Pullinque y Pilmaiquén para completar la gira con actuaciones en Temuco, Valdivia y Puerto Varas.

Quinteto Hindemith.

Este nuevo conjunto de viento, dependiente del Instituto de Extensión Musical e integrado por Guillermo Bravo, flauta; Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Raúl Silva, corno y Emilio Donatucci, fagot, después de realizar conciertos en Santiago partió al Norte del país para actuar en Los Molles y Huasco y después en Ovalle, Vallenar, Copiapó, Antofagasta, Tocopilla, Iquique y Arica.

Pedro D'Andurain viajó a Moscú.

Invitado por Gosconcert, en el programa de intercambio chileno-soviético, viajó a Moscú el violinista Pedro D'Andurain. Sus actuaciones en Rusia comprenderá recitales y actuaciones como solista con las orquestas sinfónicas de Moscú, Kiev, Vilna, Krasnodar y Kishinev. Posteriormente, D'Andurain actuará en Inglaterra y Francia invitado por los gobiernos de ambos países.

Bessie Calderón estudiará en Moscú en la Escuela de Coreografía.

Bessie Calderón, integrante del Ballet Nacional Chileno, partió a Moscú por seis años. Es la primera chilena que gana por oposición de antecedentes la distinción para estudiar en la famosa Escuela de Coreografía y, al mismo tiempo, seguir los cursos de Maestra de Ballet. Bessie Calderón es la primera chilena que se vuelca hacia la enseñanza de la danza.

Lionel Party y Julio Laks ganadores del Concurso Nacional de Pianistas.

En la última etapa del Concurso Nacional de Pianistas, organizado para celebrar los 25 años de vida de la sociedad "Pro Arte", de Viña del Mar, los finalistas Lionel Party y Julio Laks, lograron un altísimo puntaje y el Jurado les otorgó el Primer Premio exaquo. Como galardón adicional los pianistas recibieron contratos para actuar con la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar en la temporada de verano.

Responso para José Miguel Carrera, de Gustavo Becerra.

El Quinteto de Vientos "Aríón" y la soprano Angélica Montes ofrecieron el 22 de noviembre en la Casa de la Cultura de Nuñoa, el estreno absoluto de "Responso para José Miguel Carrera", del compositor Gustavo Becerra, sobre versos de Angel Cruchaga, en homenaje al poeta, Premio Nacional de Literatura, ya fallecido.

Iván Núñez en el Concurso Magistral para pianistas en el Conservatorio de Música Jyskke obtiene el primer premio.

El pianista chileno Iván Núñez Franulic, obtuvo el primer premio del Concurso Pianístico Internacional celebrado en Aarhus, Dinamarca. Sobre la actuación del intérprete chileno dijo la prensa: "...Iván Núñez de Chile terminó con el Concierto de Grieg y fue una de las interpretaciones más destacadas que recuerdo; temporalmente dramático, de expresividad grande y fuerte aunque retenido para asegurar el flujo conti-

nuado desde el primer al último compás. En todo momento fue grande y musicalmente romántica la versión del concierto..." (Inlands-Posten). "...Sobresaliente la ejecución del Concierto para piano de Grieg hizo Iván Núñez de Chile. Es sin lugar a dudas un pianista de quien oiremos mucho más en el futuro. Anoche unió dominio y técnica admirable..." (Berlinske Tiden- de). "...A continuación Iván Núñez de Chile con Grieg: más compenetrado, elegante y de mucho efecto... Pianísticamente limpio, Iván Núñez era el mejor talento y a juzgar por los aplausos se constituyó en el favorito número uno del público..."

Coro de San Antonio celebra quince años de vida.

El Coro de San Antonio fundado en 1952, por Waldo Aránguiz quien continúa a su cabeza, celebró el 17 de noviembre su décimoquinto aniversario de vida. Para la celebración se reunieron los ex miembros del coro y en el concierto recordatorio se unieron a los actuales miembros para cantar "Bella que tienes mi alma", canción popular con la que hace quince años iniciaron el Coro de San Antonio. Desde entonces este grupo ha visitado todo el país participando en festivales, y conciertos de difusión. Han obtenido decenas de distinciones de carácter nacional.

VEINTE AÑOS DE FESTIVALES CORALES HA ORGANIZADO LA ASOCIACIÓN DE EDUCACION MUSICAL

Ante de iniciarse el xx Festival Coral de la Asociación de Educación Musical hubo un pre-festival organizado por los profesores de Educación Musical de San Bernardo conjuntamente con la Dirección Departamental de Educación de San Bernardo en el que participaron escuelas primarias, la Escuela de Cultura Artística e Instituto Comercial con orquestas rítmicas, rondas, coros seleccionados y conjuntos folklóricos.

El Centro Educacional de La Reina también organizó un Primer Festival Musical con la participación de centros educacionales finalistas y actuación de conjuntos solistas clasificados, como preparación al xx Festival Coral.

El martes 24 de octubre, en el Teatro Municipal, tuvo lugar el acto de inauguración del xx Festival Coral organizado por la Asociación de Educación Musical y la Asociación Coral Chilena.

Participaron en este Festival Coral y Folklórico 3.067 estudiantes de educación Básica, Secundaria, Técnica, Normal, y Universitaria, que abarca tanto la educación fiscal como privada. La asistencia a los distintos conciertos fue de 5.103 personas.

Elisa Gayán, presidenta de la Asociación de Educación Musical, en su discurso de agradecimiento a las autoridades educacionales y universitarias, los organizadores y profesores de educación musical, dijo, en los párrafos más importantes de su discurso: "Hemos cumplido 20 años de vida coral, 20 años al servicio de nuestros semejantes... 20 años en que hemos visto pasar y crecer generaciones; generaciones, que, estamos ciertos, tendrán un rincón para guardar el recuerdo de estos días de cantos, de bailes, de conocimientos personales espontáneos... 20 años en que hemos podido sentir la generosidad sana y milagrosa de la vida juvenil que nos ha entregado su presencia y sus voces, acudiendo al llamado de sus profesores, y digo generosidad milagrosa porque no han acudido tras un premio, un obsequio o un pago. Han venido por 20 años sólo porque son jóvenes, sinceros, alegres y totalmente ajenos a acciones de intereses mercenarios... Tenemos pues razón los profesores y educadores con conjeturar que la música y la actividad de grupos transmite más de lo que cree transmitir. Transmite ante todo, cierta forma de actividad psicológica; pone en movimiento todo el mecanismo

reaccional y asociativo que mueve al ser humano tratando de proyectarse en su semejante... Así la música nos intercomunica y nos enseña un lenguaje; un lenguaje esencialmente subjetivo y sensible porque todo arte se esfuerza por hacer vibrar al individuo, en un símbolo dado, todas las capas superpuestas del espíritu, así la idea y la imagen, el pensamiento y el sentimiento, la aspiración superior y el instinto adoptan con la música el mismo ritmo interior y confunden un instante sus acciones. Esta unidad de ritmo, en pocas palabras, nos estaría significando la conciliación de materia y espíritu. Esta satisfacción puesta de acuerdo simultáneamente por un mismo objeto —la música— con nuestras diversas tendencias sería lo que explica el sentimiento de plenitud que sería sinónimo de goce estético... Esto y mucho más significaría la música como actividad rectora en la formación plena de nuestros niños y juveniles. De ahí nuestro lema: "Cantar para educar..."

El 31 de octubre finalizó el Festival con un acto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en el que se presentaron grupos corales seleccionados durante el festival.

IN MEMORIAM

Alocución pronunciada en los funerales de Vicente Salas Viu

por *Manuel Dannemann*

Unidos en el aprecio, en la memoria, y muchos, en la gratitud, por Vicente Salas Viú, estamos junto a él, como en otros tiempos de su jornada terrena, que ahora se consuma con este partir absoluto y definitivo.

Pero, sin embargo, yo no podría decirle adiós; no podría creer en la separación. Y busco, junto con ustedes, la fuerza que lo acerque más aún a nosotros, como un árbol siempre fuerte, ramificado, pleno de sonoridades, al que el corazón atento se dirige para atenuar sus ansias de belleza y creación.

Para ello he pensado en la raíz existencial y afectiva más profunda del hombre: en la madre. La suya, no la conocí, pero la presiento en las páginas atormentadas de su libro *La espaciosa soledad*, dedicada al ser que lo entregó a esta tierra, y "poblada de nostalgia y de recuerdos", como él mismo lo expresara.

Y he pensado así, porque lo más temido por Vicente Salas Viú en los últimos años de su vida, cuando fue acosado por el mal

que habría de sufrir tan cruelmente, fue la soledad, su gran angustia humana, tremenda antinomia de su espíritu cordial, afable, generoso, pero prisionero de un cerco irreductible y mortal.

Por medio de esa vertiente de amor, capaz de expiar todas las culpas, quisiera que nos fundiésemos con él, en una verdadera e indeleble presencia.

Quisiera que cada uno de nosotros, en estos instantes, le ofreciese el sentimiento más noble que puede brotar de lo que fue su compañía, en el trabajar, en el amar, en el vivir, y que así, todos juntos, formásemos su imagen depurada, y quedásemos traspasados de su alma, hoy más que nunca palpitante.

Vicente Salas, incansable peregrino del saber, humanista, amigo, compañero, yo quiero acercarme a ti a través de los dos hombres que más admiraste: Tomás Luis de Victoria y San Juan de la Cruz. El primero alumbró el mejor estudio de tu época postrera, y el segundo escribió el doloroso epitafio de ese mismo tiempo: "Vivo sin vi-

vir en mí, y de tal manera espero, que muero porque no muero”.

En algunos momentos más abandonaremos este lugar sagrado; saldremos silenciosos, sin prisa ni zozobra. Junto al sol fe-

cundo habrá una voz dulce y clara. El camino será más fácil y sereno.

Bajo esa luz, al amparo de esa llamada, marcharemos contigo, Vicente Salas y tú.

Sir Malcolm Sargent

Nacido en Stanford (Lincolnshire) el 29 de abril de 1895, Sir Malcolm Sargent llegó a ser una de las más grandes figuras de la música inglesa de los últimos tiempos. Su gran personalidad trascendió rápidamente los límites de su patria y fue conocido con admiración en el resto de Europa y del mundo. Llegó a ser renombrado organista y uno de los puestos importantes que sirvió fue en la Melton Mowbray Parish Church, durante 1914. En 1919 se doctoró en música y fue llamado como profesor a la joven orquesta de la B. N. O. C. Su primer gran éxito lo alcanzó con el estreno de la ópera “Hugh the Drover”, de Vaughan Williams, y los elogios de la crítica por su asombrosa habilidad como director lo llevaron en seguida a ejecutar “At the Board Head”, de Holtst. De aquí en adelante su repertorio se fue ampliando rápidamente y es así como quedaron en la memoria sus excelentes versiones de las cantatas y pasiones de Bach y de obras inglesas contemporáneas como “El

sueño de Gerontus”, de Elgar, y “El Festín de Baltasar”, de Watson. En 1925, invitado por la “Royal Philharmonic Society”, estrenó entre otras obras la Sinfonía Pastoral de Williams. Su primera actuación en los Estados Unidos, en 1945, la hizo frente a la orquesta de la N. B. C. en una serie de conciertos a los que fue invitado por Toscanini. En 1950 visitó algunos países de América del Sur incluyendo Uruguay, Argentina, Chile y Brasil. En Chile estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional la Sonata para Orquesta de cuerdas del compositor británico Edmond Elgar y la Sexta Sinfonía en mi menor de Vaughan Williams.

Con el desaparecimiento de Sir Malcolm Sargent, acaecido hace pocos días en Londres, termina un fecundo período en la enseñanza, el ejemplo y la perfección en el difícil oficio de la dirección orquestal. Sus numerosos discípulos supieron aprovechar tan valioso saber y sacar el mejor partido de su gran talento.

HEMOS LEIDO

León, Argeliers. Música Folklórica Cubana. Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional “José Martí”, La Habana, 1964. 148 pgs.

Una de las más justificadas aspiraciones de los estudiosos y simples interesados, en relación con la música folklórica americana, es la obtención de fuentes informativas que permitan un contacto serio y eficaz, para los efectos de practicar un método comparado, con el cual se pudiera llegar a un acercamiento efectivo y científico de los diferentes núcleos nacionales de nuestro continente.

Este propósito se cumple sólidamente a través de las densas páginas de Música Folklórica Cubana, obra que debemos agradecer al Director del Instituto de Etnología y Folklore de La Habana, Argeliers León.

Los planteamientos teóricos sobre la música folklórica consignan un polémico prólogo, defensor de la naturaleza integral del folklore, y piedra angular de los capítulos siguientes, y que cuenta con un valioso complemento en la introducción, reveladora de

los antecedentes históricos, de la evolución, y del medio socioeconómico, propios de la materia tratada.

Los elementos de procedencia africana aparecen analizados en los complejos *yoruba*, *bantú* y *abakúa*, por medio de sus ceremonias, fiestas, grupos de cultores, cantos, danzas e instrumentos. Los de origen hispánico demuestran una criollización cubana, que desemboca en la verdadera alcurnia del folklore, y que cuenta con exponentes de la representatividad del *punto*, el *son*, la *guaracha*, la *canción*, entre otros. Muchas alusiones podríamos hacer a algunas de estas especies, sobre la base de la existencia en Chile de composiciones afines, pero bastenos deternos en el *punto*, en cuyos caracteres poéticos y musicales, reconocemos, una vez más, la hermandad hispanoamericana de los distintos miembros del género folklórico correspondiente, por fortuna siempre vigoroso en muchos de nuestros países.

Hacia el presente denominase el capítulo final y en él Argeliers León reclama la necesidad de que el pueblo cubano llegue a ser dueño de su tradición afirmándose en

su capacidad creadora como punto de partida de una nueva sociedad, lo que involucraría, a nuestro entender, la paulatina formación de un folklore musical consecuente con los cambios buscados.

MANUEL DANNEMANN R.

Rael B., Juan. The sources and diffusion of the mexican shepherd's plays. Musical transcription with the help of Lucille Hubbard and Francisco Aceves. Librería La Jotita, Guadalajara, Jalisco, México, 1965. 644 pgs.

La trayectoria investigativa del profesor Juan B. Rael, de la Universidad de Stanford, destaca un hito de la más alta importancia mediante la publicación de su acucioso y extenso trabajo, concerniente a las fuentes y difusión de las representaciones teatrales de pastores en México. Como toda obra científica, ésta consigna un prolijo plan de desarrollo. El autor nos sitúa, a través de un conciso prefacio, en la problemática hispanoamericana de su tema. En el capítulo I presenta los antecedentes históricos del tema, en una hábil incursión por los orígenes y desarrollo del género dramático folklórico navideño español, procurando una ordenación de muy útiles elementos para consultas especializadas.

Al entrar en el terreno propiamente mexicano, cap. II, comprobamos en qué medida el profesor Rael ha trabajado en la compulsa de documentos y en la recolección de materiales pertenecientes a una riquísima tradición oral. Los procedimientos descriptivos, analíticos y comparativos, aparecen empleados con la suficiente plasticidad y profundidad como para poder reducir tan inmenso panorama a la objetiva visión del lector.

Pocas veces habríamos comprobado una abundancia tan apreciable de transcripciones de textos poéticos y musicales con propósitos de ilustraciones, en el área correspondiente a este trabajo. Este particular cobra aún mayor alcance con las fotocopias de textos de pastorelas impresas, y de los provenientes de libretas y cuadernos manuscritos, que nos recuerdan sus similares chilenos, propios de cantores de fiestas religiosas y profanas.

La clasificación de las versiones y su distribución geográfica, seguidas de un capítulo de conclusiones, refuerzan los influjos peninsulares del folklore hispanoamericano y del navideño en especial.

Muchos elogios podríamos expresar acerca de tan esforzada investigación del profesor Rael; pero, por nuestra parte, valga como el más sobresaliente, el haber aportado un nuevo macizo elemento en la revisión del proceso de criollización de los valores

culturales hispánicos en este llamado Nuevo Mundo, que folkloristas, como Juan B. Rael, nos permiten redescubrir en la integridad de su fuerza tradicional.

MANUEL DANNEMANN R.

Bermúdez-Silva, Jesús y Abadia M., Guillermo. Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi (Cauca). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Conservatorio de Música, Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, Bogotá, 1966. 24 páginas.

El bien ganado prestigio interamericano del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, se evidencia, una vez más, en la monografía cuyo título encabeza este breve comentario, y cuyos alcances científicos deseamos destacar en esta ocasión.

El método usado por los autores, que contaron con el patrocinio del Instituto Popular de Cultura de Cali, delimita con exactitud una temática: los cantos sagrados de los indios Cholo. Este grupo étnico recibe un enfoque correspondiente a su localización geográfica y a su pertenencia a la familia indígena Choko, complementado por someras referencias a sus hábitos de vida. De este modo, se obtiene una visión ecológica básica que desemboca en la caracterización del hechicero-médico, personaje responsable del ritual cuyos elementos musicales aparecen analizados en este estudio.

Bajo la denominación genérica de *Aconijari* se consignan los cantos sagrados de los Cholo, destinados a conjurar peligros, a invocar las fuerzas naturales y a otros fines. Los primeros ejemplos musicales de la investigación en referencia, corresponden a cantos desprovistos de acompañamiento instrumental, propios del hechicero, que recibe el nombre de *Jaibaná*. Las características melódicas y rítmicas de estas expresiones mágicas poseen un carácter marcadamente aborigen, que también se aprecia en el canto del himeneo, denominado *Karichipari*, en el cual también se impone el 2/4 y la simplicidad ondulatoria de la línea melódica; pero enriquecido por el uso de un pequeño tambor ejecutado con ritmo binario, apoyando la intervención de una mujer solista, replicada por agudas voces femeninas con insistencia de oración.

Posteriormente, los investigadores nos informan acerca de la existencia de distintos tipos de flauta y de tambores hechos de troncos, entre los que descuelga uno de gran tamaño, aproximadamente tres metros de largo por cuarenta centímetros de ancho, que cuelga en forma de canoa y que tiene una utilización ceremonial.

El Centro de Estudios Folklóricos y Musicales nos promete futuras búsquedas en el rico campo de la etnomúsica colombiana, que esperamos conocer pronto para una mejor comprensión del fenómeno musical americano.

MANUEL DANNEMANN R.

Ortiz, Fernando. La africanía de la música folklórica de Cuba, Universidad Central de Las Villas. Ed. Universitaria, La Habana, 1965. (2ª edición) 489 pgs.

El humanista y musicólogo cubano Fernando Ortiz nos presenta una acabada muestra de su poder investigador y de su profundo conocimiento de los problemas de la Antropología, en su fundamental estudio La africanía de la música folklórica de Cuba.

Abrese este libro con una luminosa introducción, donde el lector encuentra una ruta clara y segura para la caracterización del fenómeno folklórico musical.

Los densos cinco capítulos siguientes, complementados por la bibliografía alfabética y por un útil índice de figuras, ofrecen una visualización basada en una documentación inobjetable, en un planteamiento metodológico riguroso y en un manejo diestro de los materiales folklóricos, profusamente ilustrados y comentados.

La honestidad del autor resulta encomiable, por cuanto, sin pretender jactanciosas teorías sobre influjo africanista en la música tradicional de su país, nos entrega un completísimo cuadro del problema en cuestión, sin descuidar ninguno de los elementos concurrentes, y todo esto, para deleite del lector, en un hermoso castellano, sin antagonismos con las citas científicas y con el uso de una ajustada nomenclatura técnica.

Esfuerzos como éste comprometen la gratitud de los estudiosos.

MANUEL DANNEMANN R.

Biro de Stern, Ana. Supervivencia de elementos mágico-indígenas en la Puna Jujeña. América Indígena, Vol. xxvii, Nº 2, México, abril de 1967.

El campo de los estudios americanistas se enriquece y clarifica en forma cada vez más notable, gracias a los aportes que revelan las peculiaridades tradicionales de nuestras distintas regiones y países, las cuales, a través de una metodología comparada están llegando a los umbrales de la comprensión del hombre americano.

Uno de los esfuerzos para alcanzar tan noble objetivo, se concreta en el trabajo cuyo título encabeza este breve comentario, y que, geográficamente, se sitúan en la Puna jujeña de Argentina, en los pueblos que

circundan la localidad de Abra Pampa. Nos interesa principalmente referirnos a los rituales danzados, que nos conducen a confrontaciones generales, y en especial nos permiten un paralelo inmediato con fenómenos folklóricos afines de Chile. En efecto en las fiestas de *Invenções* en honor de San José, hallamos cofradías de danzantes, divididos en número de tres. El primero, denominado el grupo de *los cuartos*, reúne ocho a diez parejas, en secciones de mujeres y varones, que portan un medio corderito, cuyo lado externo lleva la lana intacta.

El grupo de *los suris* es el segundo, y se compone de diez niños de siete a doce años de edad, dirigidos por un hombre adulto. Consiste en una pantomima de los desplazamientos de una avestruz macho con sus pichones.

Por último se encuentra el grupo *del toro y caballos*, integrado por tres muchachos, uno de los cuales actúa con una máscara de toro, representando los restantes un conjunto de jinete y cabalgadura, mediante una cabeza equina atada a sus cinturas.

Bombo y erke son los instrumentos utilizados en los dos primeros. En el del toro y los caballos se usa el mismo membranófono, pero la quena sustituye al erke.

Los ritos paródicos de la fiesta del *Alma Nueva*, que sintetiza la autora, nos presentan uno de los temas más interesantes y ocultos del folklore americano, parcialmente conocidos por nosotros en la Provincia de Tarapacá, en Chile, donde el empleo ficticio de los instrumentos es preludio de su ejecución correcta y funcional en la culminación de la fiesta.

La ofrenda de ovejas, que contempla danzas destinadas a implorar los favores de los Santos Patronos, nos parece otra versión del baile de *los cuartos*, que primitivamente debió haberse organizado en un sólo acto general. En esta ceremonia encontramos la presencia del alférez, tan valioso en el folklore del norte de Chile, como asimismo la música de una banda de *sicuris* con su infaltable percusión de bombo.

De las referencias acotadas por Ana Biro en materia de coreografía, instrumentos y expresiones musicales propiamente dichas, podemos vislumbrar la significación que tendría la búsqueda sistemática de factores comunes en el área del folklore andino, que no sólo nos permitiría remontarnos a un pasado aborígen y a los comienzos de la transculturación provocada por el conquistador blanco, sino que nos hablaría de la realidad presente, de un modo mucho más eficaz que los puestos en práctica en los altos sitios de la política económica, con respecto de la llamada integración americana.

MANUEL DANNEMANN R.