



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:  
DR. LUIS MERINO

SUB-DIRECTORA:  
MARÍA ESTER GREBE

CONSEJO EDITORIAL:  
CIRILO VILA  
ENRIQUE RIVERA

---

AÑO XXVII      Santiago de Chile, Enero-Junio 1973      Nos. 121-122

---

## S U M A R I O

DR. ROBERT STEVENSON: Espectáculos Musicales en la España del Siglo xvii	3
DR. LUIS MERINO: Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso	45
COLABORAN EN ESTE NUMERO	113
CRONICA:	
vix Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal	114
Instituto de Música de la Universidad Católica	115
Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut	119
Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile	121
Entrevista: Compositor chileno Jorge Arriagada dirige en París el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano	122
Noticias	124
Alfonso Montecino y las Sonatas de Beethoven, por el Dr. Juan Orrego-Salas	126
Indices de los números publicados en 1972	128

# *Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII*

por el *Dr. Robert Stevenson*

El interés y el valor que para la historia literaria tienen los libretistas de las primeras óperas italianas, francesas e inglesas pueden considerarse prácticamente nulos. Tomemos, por ejemplo, los libretistas italianos antiguos. Si Ottavio Rinuccini (1582-1621) no hubiese escrito versos para *Dafne*<sup>1</sup>, *Euridice*<sup>2</sup> y *Ariadna*<sup>3</sup>, su nombre estaría sepultado en el olvido. El libretista de la que hoy es la más frecuentemente representada de las primeras óperas italianas, el *Orfeo*, de Monteverdi (estrenada en Mantua el 24 de febrero de 1607), era un escritorzuelo<sup>4</sup>. Giacomo Bodaoro, que escribió el libreto para *Il retorno d'Ulises in Patria* (Venecia, 1641) es otro cero literario. Francesco Busenello, libretista de la última ópera de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (1642) engendró trabajosamente cuatro libretos más para el alumno y sucesor de Monteverdi, Francesco Cavalli (1602-1676), pero no logró producir ninguna otra cosa digna de recordar<sup>5</sup>. El resto de las 42 óperas de Cavalli, llevadas a la escena en Venecia entre 1639 y 1665, no inspiraron a una estirpe superior de poetastros. Giovanni Faustini (1619-1651) aparece en los diccionarios únicamente porque es el libretista más fecundo de Cavalli, con diez textos a su haber. Niccolò Minato le sigue con siete<sup>6</sup>, pero también es un don nadie.

Pierre Perrin (1625-1675), libretista de las primeras óperas francesas, “carecía de méritos poéticos hasta para ser llamado mediocre, en realidad era un poeta malísimo”<sup>7</sup>. El autor de la alegoría musical de John Blow, *Venus and Adonis*, compuesta hacia 1682, permanece merecidamente en el anonimato<sup>8</sup>. Nahum Tate (1652-1715), que escribió el libreto para *Dido and Aeneas*, de Purcell (según se cree, estrenado en diciembre de 1689 en el internado para jovencitas que tenía Josias Priest, en Chelsea), ocupó un rinconcito en la historia literaria con “una notoria deformación de *King Lear*, de Shakespeare, en la que suprimió el personaje del bufón e injertó un final feliz”<sup>9</sup>, aparte de varios himnos. Ni siquiera un poeta laureado puede ponerse alas de águila con hazañas como esas.

Pero en contraste con esas mediocridades literarias, o menos que tales, los dos astros más luminosos del teatro español en su edad de oro escribieron los libretos de las primeras óperas hispanas. Lope de Vega (1562-1635) abrió el camino con *La selva sin amor*, representada en la corte a comienzos del otoño de 1629<sup>10</sup> para celebrar el restablecimiento de Felipe IV (1605-1665) de una enfermedad. El propio Lope publicó al año siguiente esta “égloga pastoral, cantada ante Su Majestad”, en un volumen en octavo, de 138 páginas, titulado *Lavrel de Apolo, Con Otras Rimas*<sup>11</sup>. El argumento no puede ser más sencillo. Las doncellas que habitan un bosquecillo a orillas del

río Manzanares, que ciñe a Madrid por el sur y el oeste, rechazan a sus galanes porque la arboleda está consagrada a Dafne, la ninfa que ha renunciado al amor. Para ablandar los corazones de hielo de las dríadas, Cupido lanza flechas que hacen a las antes desdeñosas Filis y Flora correr a los brazos de Silvio y Jacinto, pero no sin que la personificación del Manzanares proteste por la invasión de sus dominios. Para castigar al Manzanares por su odiosa actitud, Venus decreta que en adelante el río no será en verano más que un lecho árido, quemado por el sol.

En este libreto de 700 versos el ardid del prólogo no es por cierto lo menos curioso. El telón se alza para presentar una escena marina. Peces brincan aquí y acullá en el océano. A la distancia se alza un faro rodeado por barcos que disparan sus cañones. La artillería de tierra responde al fuego. Luego Venus, en una barca tirada por cisnes, navega hacia el escenario para iniciar su diálogo cantado con Cupido, que revolotea por el aire. Los instrumentos, tanto durante este diálogo como a través de toda la ópera, siempre permanecen bajo el escenario ocultos a la mirada del espectador, “a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos”, declaraba Lope en la dedicatoria de su “*égloga pastoral*” al Almirante de Castilla, que no pudo asistir al estreno<sup>12</sup>. Continuando en el tema, Lope afirma que una explicación completa de los efectos escénicos —que incluían el paso del mar al bosquecillo, el descenso de divinidades de lo alto y “las demás transformaciones”— llevaría más espacio que el texto de la égloga misma, y añade: “... la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos”<sup>13</sup>.

Para dirigir toda esta complicada puesta en escena, Felipe IV había hecho ir en 1626 de Florencia, la cuna de la ópera, a Cosimo Lotti<sup>14</sup>. Según Felipe Pedrell, la máquina teatral armada por Lotti debe ser considerada como la verdadera novedad de *La selva sin amor*, y no el hecho de que toda la obra fuese cantada a la par que representada<sup>15</sup>. Sin embargo, investigaciones posteriores han demostrado que Pedrell estaba en un error, del que por desgracia se hizo eco Rafael Mitjana. Emilio Cotarelo y Mori ha demostrado de manera concluyente en su *Historia de la zarzuela* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934, págs. 35-37) que *La selva sin amor* era en realidad “una verdadera ópera en un acto, toda cantada”. Seis años después de aquélla, la corte española presenció otra “verdadera ópera, toda cantada”, también puesta en escena por Lotti. “El 29 de junio de [1635] se representó en el Retiro la comedia de la fábula *Dafne*, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas”, dice la *Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del año pasado de (1)635 hasta fin de febrero de (1)636*<sup>16</sup>. Angel Valbuena Briones cree que tal vez se haya cantado la versión de Jacopo Peri, pero es más probable que la cantada en Madrid fuera la de Marco da Cagliano<sup>17</sup>.

No podía haberse atraído a España nadie más entendido en la escenogra-

fía italiana ni en el repertorio inicial de la ópera florentina que Loti. Ya en 1618 gozaba de gran prestigio como pintor y maquinista teatral del Gran Duque de Toscana. El 10 de marzo de 1617/8, una autoridad tan eminente como el padre y fundador de la ópera italiana, Giulio Caccini, muerto y sepultado en Florencia el 10 de diciembre de aquel año, escribió al secretario del Gran Duque una carta en que alababa las maravillas escénicas logradas por Loti en un espectáculo musical ofrecido la noche anterior en el Palazzo Gherardesca de Florencia. Doménico Belli compuso la música (hoy perdida) y Jacopo Cicognini escribió el libreto de *L'Andromeda, favola marittima . . . Rappresentata musicalmente con real grandezza alla presenza del Ser.mo Leopoldo Arciduca d'Austria nel palazzo dell'Ill.mo Sig. Rinaldi l'anno 1617 [=1618] in Firenze*<sup>18</sup>. Aquí, once años antes, tal como en *La selva sin amor* de 1629, Lotti inició el espectáculo, con una escena marina y una conversación entre Venus y Cupido. Aparece el monstruo que quiere devorar a Andrómeda, luego un delfín llevando en el lomo una diosa del mar y tritones, luego un caballo alado que monta Perseo para salvar a Andrómeda. No es posible reproducir aquí el resto de la lista que hace Caccini de los efectos escénicos de Lotti, pero el hecho de que hacía el término de su larga vida se hubiera quedado maravillado ante la genialidad de Lotti, testimonia el enorme prestigio alcanzado por el director de escena y ayuda a comprender cómo pudo llegar tan pronto a Madrid la ópera florentina.

Lope murió el 27 de agosto de 1635 y Lotti colaboró entonces con la nueva estrella teatral en ascenso, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Avanzado ya en años y por entonces enamorado de sus propios artificios, Lotti trató de prescribir al joven poeta cuáles eran las escenas que debía incluir en *El mayor encanto amor*. Comenzando una vez más por una escena de mar, Lotti añadió esta vez una elevada isla boscosa que se alzaba de él en forma empinada, como paisaje inicial<sup>19</sup>. Proponía que durante la loa la Diosa del Agua navegara en una barca tirada por dos grandes peces que se revolvían como víboras y despedían chorros de vapor hirviente. Detrás de ella debían aparecer veinte sirenas y náyades que marchaban a pie enjuto por la superficie del mar mientras cantaban y tocaban una diversidad de instrumentos. Luego de saludar al rey, esos personajes debían retirarse y la obra propiamente dicha comenzar con los gritos de "¡Tierra, tierra!" lanzados por los marineros de Ulises entre los compases de una vibrante música de bronce. Tan intrincado y al mismo tiempo tan abrumador encontró Calderón el plan escénico de Lotti que rogó ser excusado de seguirlo. En una presentación hecha al funcionario real, a cargo de los espectáculos de la corte, escribió lo siguiente el 30 de abril de 1635:<sup>20</sup>

Yo e visto vna memoria q cosme loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Mg<sup>d</sup> en la fiesta de La noche de S. Juan; y avnque esta trazada con mucho yngenio; La traza de ella no es Representable por mirar mas a la ynbenccion de las tramoyas que al gusto dela Representación = Y aviendo Yo Señor de

escriuir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo eleccion de algunas de sus apariencias las que yo abre menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes:

El Teatro a de ser En el estanque. La primera vista [del]; el bosque oscuro con todo el adorno que el le pinta de formas humanas en vez de arboles con trofeos de armas y caza. El carro plateado que a de venir sobre el agua Y la senda paraque anden unto a el los que an de venir acompañando con musica . . .”

Calderón continúa especificando en ocho párrafos más los efectos escénicos que considera utilizables. En el drama tal como fue presentado (cuatro veces entre el 25 de junio y el 5 de julio y otras cuatro del 29 de julio al 3 de agosto de 1635)<sup>21</sup>, no se reparó en gastos. Incluyendo música y danzas, la función duró seis horas, terminando a la una de la mañana<sup>22</sup>.

De igual modo que el escenógrafo Lotti no tuvo reparos en repetir en comedia tras comedia los mismos océanos, volcanes, arco-iris, nubes, montañas, jardines, claros de bosque, gigantes, pájaros, peces y otros efectos escénicos, Calderón también se tomó la libertad de repetir varios de sus mejores recursos dramáticos de una obra a otra. Para el punto que nos interesa, el uso que hiciera de música de escena en las alegorías mitológicas teatrales (entre las cuales *El mayor encanto amor* no es más que un ejemplo entre veinte) merece particular atención. Ya en *El mayor encanto amor* el mensaje de las alturas, a los humanos de acá abajo, debía cantarse y no recitarse. Un toque de chirimías desde un arco-iris, anuncia la materialización de la nereida Isis, quien trae a Ulises el antídoto que proporciona Juno contra los venenos de Circe. La música de “un millar de instrumentos” da la bienvenida a Ulises en el palacio de Circe. En el tercer acto, a un costado una banda marcial llama a Ulises al cumplimiento de su deber, mientras del otro lado del escenario un conjunto seductor femenino canta a intervalos “¡Amor, amor!” para retenerlo en los brazos de Circe. En las piezas dramáticas de Calderón, ese empleo de un corto estribillo coral como *ritornello* durante toda una escena no tiene nada de excepcional. En otras de sus piezas mitológicas Calderón se vale del mismo recurso para unificar episodios. Tanto *La púrpura de la rosa* (estrenada el 17 de enero de 1660) como en *Celos aun del aire matan* (5 de diciembre de 1660) abundan en tales *ritornelli* en función de expedientes estructurales.

Más interesante aún es el hecho de que Calderón a veces extrae un *ritornello* coral de uno de sus dramas anteriores para volver a usarlo en una obra posterior. Por ejemplo, el *ritornello* que se canta en el primer acto de *Las armas de la hermosura* (estrenado en 1652)<sup>23</sup> reaparece ocho años más tarde en la escena del jardín de *La púrpura de la rosa*<sup>24</sup>. En esta última, Adonis se reclina sobre el regazo de Venus. En la obra de 1652 sobre Coriolano, este mismo coro (“No puede amor hacer mi dicha mayor”) sirvió de *ritornello* durante la escena inicial del banquete. Como si ello no fuera

bastante, Calderón volvió a elegir el coro "No puede amor hacer mi dicha mayor" para el *ritornello* de la escena del jardín, en el acto tercero de *Apolo y Climene*, en el cual Apolo se reclina cerca de su amada Climene<sup>25</sup>. Otros ejemplos apropiados de *ritornelli* corales del Apolo y en su continuación, *El hijo del Sol, Faetón*, aparecen en el segundo acto de la primera y en el tercero de su continuación<sup>26</sup>. Estrenada en el Teatro del Buen Retiro el 1º de marzo de 1661 en presencia del rey, la última obra citada, además de contener largos solos que canta Apolo, ofrece interesantes ejemplos de reminiscencias musicales. Las mismas frases enseñadas por Doris al coro en el primer acto vuelven en el segundo. Al oír la repetición de estos primeros compases, Faetón pregunta: "¿Qué música es esa?" y después de escuchar los siguientes compases del *ritornello coral*, exclama: "Reconozco la melodía y las palabras"<sup>27</sup>.

La más antigua de las obras de Calderón de que se conserva la música de un *ritornello* coral es *El jardín de Falerina* [falsa sirena], cuya primera representación se ha fijado diversamente en 1629, 1640 y 1648<sup>28</sup>. Este último año es el exacto. Sea cual fuere el año, la armonización hecha por José Peyró del *ritornello* que canta la hechicera Falerina<sup>29</sup> cuando descarga su resentimiento sobre Rugero (el Ruggiero del *Orlando Furioso* de Ariosto) por haber preferido éste a Bradamante, ha llegado a ser una de las piezas más ampliamente reproducidas de la música teatral española del siglo xvii. Felipe Pedrell inició la boga del arreglo vocal para cuatro voces con acompañamiento de bajo continuo, hecho por Peyró, cuando extrajo de un manuscrito ahora perdido<sup>30</sup> el *ritornello* "Ay, mísero de tí que lo feliz desdeñas" para publicarlo en el tercer tomo de su *Teatro lírico español anterior al siglo xix* (La Coruña: Canuto Berea y Compañía, 1897, pág. 12). Volvió a publicar el mismo cuatro en el suplemento musical de "L'Eclogue" *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique les musiciens du théâtre de Calderón", en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1909-1910), xi, págs. 83-84<sup>31</sup>. Rafael Mitjana, que al parecer fue el último erudito que vio el manuscrito perdido<sup>32</sup>, lo repitió en las páginas 2056-2057 del tomo dedicado a España y Portugal de la enciclopedia de Lavignac. José Subirá repite el comienzo de la composición en su *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953, pág. 352). Todas esas reimpressiones se habrían justificado más aún si hubiesen subrayado siempre la función de *ritornello* del cuatro en la obra teatral a la que realmente pertenece.

Como Pedrell tomó como evangelio la fecha hoy desacreditada de 1629, dada por Hartzenbusch como estreno de *El jardín de Falerina* calderionano, propuso 1629 como fecha del cuatro de Peyró. Entre las 75 piezas que contenía un manuscrito de principios del siglo xviii procedente de Cataluña, Robert Eitner enumeró dos de José Peyró<sup>33</sup>. Basándose en datos dados por Cotarelo y Mori, Subirá identificó a Peyró como un compositor de música teatral que actuó en 1701 en Palma de Mallorca y en 1719 en Madrid<sup>34</sup>. Un manuscrito madrileño de 370 páginas, encontrado en el Archivo de la

Congregación de Nuestra Señora de la Novena (y del cual tuviera por primera vez noticia Francisco Asenjo Barbieri en 1886)<sup>35</sup> e inventariado por Subirá en el *Anuario Musical* de 1949, presenta a Peyró como el autor de los arreglos 1 a 6, 9, 16, 51 a 52, de las 79 suites teatrales incluidas en él. Las suites 2, 4 y 6 consisten en música incidental para tres dramas de Calderón: *Fineza contra fineza*, *El conde Lucanor* y *Basta Callar*.

Sean cuales fuesen las fechas exactas de las piezas de Peyró, sus *ritornelli* para los coros femeninos de los actos primero y segundo de *Fineza contra fineza*, no pueden haber sido cantados en el estreno de ésta comedia, el 22 de diciembre de 1671, en Viena<sup>36</sup>. La música ejecutada en esa oportunidad había sido compuesta nada menos que por un personaje como el Emperador Leopoldo I (1640-1705)<sup>37</sup>, “el medio siglo de cuyo reinado fue uno de los períodos más espléndidos en la historia de la música de la corte imperial”<sup>38</sup>. Los “Entremeses en música, representados en la comedia intitulada: *Fineza contra fineza*”, compuestos por el soberano, continúan inéditos hasta hoy<sup>39</sup>. Fiel a los principios calderonianos, Peyró comentó los pasajes de la comedia y unificó las escenas respectivas, sus melodías actuaron así como importantísimos recursos estructurales<sup>40</sup>. Lo mismo puede decirse de los fragmentos de *Inconstante fortuna*<sup>41</sup> (solo cantado primero por el prisionero y anciano duque de Toscana mientras arrastra sus cadenas y luego por la bruja cuyos vaticinios astrológicos lo habían condenado a la mazmorra) y “Ay, loca esperanza vana”<sup>42</sup>, de *El Conde Lucanor*, una comedia más apropiada para la escena pública que para el palacio real. Las armonizaciones de Peyró para tres fragmentos de *Basta callar* (originalmente una obra para el teatro público estrenada alrededor de 1640 y arreglada para su representación en palacio después de la capitulación de Barcelona el 13 de octubre de 1652)<sup>43</sup> se revelan como *ritornelli* con no menor claridad que los otros recién mencionados<sup>44</sup>. Sólo cuando se comprenden los métodos de Calderón pueden ser debidamente comprendidos y valorados los fragmentos musicales publicados hasta ahora por Pedrell, Mitjana y Subirá: cada uno sirve como estribillo en su ambiente original; los versos intermedios desempeñan el papel de coplas.

En un espectáculo de monstruos marinos ofrecido el sábado 12 de junio de 1639 por la noche en los terrenos del palacio, Cosimo Lotti se superó a sí mismo con un despliegue de tres mil antorchas que iluminaban una flotilla de góndolas doradas enviada desde Nápoles por el virrey español. Una tormenta repentina apagó la mayoría de las luminarias, la comitiva real corrió a tierra y la “música acuática” hubo de ser suspendida<sup>45</sup>. Aunque la función se dio en las noches del jueves, viernes y sábado siguientes, todos comprendieron que era necesario un nuevo coliseo cerrado dentro del recinto del palacio del Buen Retiro. El propio Lotti trazó el proyecto, para su inauguración el 4 de febrero de 1640<sup>46</sup>; suntuoso en todos los detalles, permitía el funcionamiento bajo techo de todos sus trucos escénicos preferidos. El foro podía ser movido a un lado para ofrecerle así, al real espectador, el bello panorama del jardín natural hasta donde alcanzaba la vista.



En este teatro fueron presentadas el 17 de enero y el 5 de diciembre de 1660 dos obras dramáticas de Calderón totalmente cantadas, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*<sup>47</sup>. Por ese entonces hacía tiempo que Lotti había muerto, aparentemente de un "golpe", en 1643 en el Buen Retiro. En su testamento, firmado el 17 de diciembre, siete días antes de su muerte, nombraba albaceas a su esposa y al pintor Angelo Nardi. Su colega florentino Vaggio del Bianco, que murió el 29 de junio de 1657 en el palacio del Buen Retiro, designó como único albacea al embajador de Florencia. Inmediatamente después, Felipe IV contrató a otro famoso escenógrafo italiano, pero esta vez a un romano que había presentado en Madrid el cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), cuando fuera nuncio pontificio allí durante siete años (1646-1653)<sup>48</sup> y que posteriormente fue elegido Papa el 20 de junio de 1667, tomando el nombre de Clemente IX. Al año siguiente del fallecimiento de Vaggio del Bianco, el protegido del nuncio, Antonio Maria Antonozzi, era proclamado ya escenógrafo superior a los famosos florentinos<sup>49</sup>. Fue Antonozzi quien puso en escena las dos óperas de Calderón nombradas, en 1660.

Al regresar a Roma, monseñor Rospigliosi transformó en libretos de ópera dos de las comedias calderonianas de capa y espada, *No siempre lo peor es cierto*<sup>50</sup> y *Los empeños de un acaso*<sup>51</sup>. *Dal male il bene* (estrenado el 15 de junio de 1653, para las bodas de Maffeo Barberini y Olimpia Giustiniani) fue compuesta en colaboración por Antonio María Abbatini (actos primero y tercero) y Marco Marazzoli (acto segundo). Tanto ésta como *L'Armi e gli amori* (Carnaval de 1654), cuya partitura es íntegramente original de Marazzoli fueron representadas en el teatro de la familia Barberini. Hugo Goldschmidt publicó varios pasajes de *Dal male il bene* en sus *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901); I, págs. 325-348. El segundo de los libretos de Rospigliosi, *L'Armi e gli amori*, estaba basado en la misma obra de Calderón que Corneille tradujera en 1651 bajo el título *Les engagements du hazard*, y compite favorablemente en calidad literaria con la versión francesa, según críticos italianos<sup>52</sup>.

Como acabamos de ver, el 15 de junio de 1653 fue estrenada en Roma una ópera con libreto adaptado por un futuro pontífice de una comedia de Calderón. Por una interesante coincidencia, apenas cuatro días más tarde el mismo Calderón comenzaba a desempeñarse como capellán de la Fundación de los Nuevos Reyes en la catedral de Toledo<sup>53</sup>. En el decenio siguiente vivió principalmente en dicha ciudad, donde su hermana Dorotea era monja en el convento de Santa Clara. Aunque llamado a la capital en 1654, 1655, 1656 y 1657, así como en otros años posteriores, para ensayar los autos sacramentales que le encargaban anualmente las autoridades municipales<sup>54</sup>, aplazó su regreso definitivo a la capital hasta que fue designado capellán de la corte en 1663<sup>55</sup>.

Con todo, esa fue su época más rica en innovaciones. En 1657 fue estrenada, el 7 de enero, *El golfo de las sirenas*, en un acto, clasificada por él

como "égloga piscatoria". Gracias a que Ulises y sus compañeros se apoderan de una barca "pesquera" perteneciente a un rústico patán, logran escapar de las asechanzas de los monstruos Escilia y Caribdis; un promontorio y un molino situados a la entrada del estrecho de Messina. El lugar elegido para el estreno de la égloga (a la que daban más cuerpo una loa preparatoria y un final burlesco o "mojiganga") fue el pabellón real de caza situado a unos diez kilómetros al norte y algo al oeste de Madrid y llamado La Zarzuela, por estar rodeado de zarzas. Había sido construido para el infante don Fernando, hermano de Felipe IV, que era cardenal y apasionado cazador. Después que don Fernando partió en 1634 para Flandes como gobernador, el rey hizo ensanchar la casa de montería para que pudieran pernoctar allí los cortesanos que le acompañaban en sus cacerías. A fin de pasar mejor las veladas, se contrataban compañías de actores de Madrid para que representasen comedias<sup>56</sup>. Con el tiempo, el tipo de entretenimiento allí ofrecido tomó el nombre del lugar y el propio Calderón consagró el género fijando sus características: uno o dos actos en lugar de tres; espectáculo mitológico y letra cantada en gran parte, o totalmente como en el caso de *La púrpura de la rosa*. Para celebrar el nacimiento del príncipe heredero [Felipe Próspero], ocurrido el 20 de noviembre de 1657, Calderón fue encargado de escribir una pieza festiva que debía ser estrenada en La Zarzuela y cuyo tema volvió a la leyenda de Dafne. La obra fue publicada con el título de *El laurel de Apolo* en la *Tercera Parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Domingo García Morras, 1664) y nuevamente en la *Tercera Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Francisco Sanz, 1687)<sup>57</sup>.

Subtitulada en las impresiones de 1664 y 1687 *Fiesta de Zarzuela* ("Zarzuela" en 1687), transferida al Real Coliseo de Buen Retiro, la comedia *El laurel de Apolo* comienza con una loa en que dos ninfas entonan himnos de alabanza al príncipe recién nacido y se les unen grupos de cantantes que representan a Asia, África, América y Europa. La Zarzuela les interrumpe: ansiaba que comenzara la pieza porque, ¿no iba a ser estrenada acaso en su rústica morada? Ahora que ha sido trasladada al teatro del palacio para mayor comodidad de los espectadores, éstos le preguntan: "¿Qué clase de comedia es, en todo caso?". Ella responde: "No es una Comedia, sino sólo una Fabula pequeña, en que à imitación de Italia, se canta, y se representa que allí avia de servir como acaso, sin que tenga mas nombre que fiesta acaso"<sup>58</sup>.

A diferencia de la ubicua música de escena de las anteriores producciones de Calderón, gran parte del canto recae en *El laurel de Apolo* sobre los principales personajes. Ninguno de los interludios es meramente ornamental, por el contrario, todos impulsan la acción. El erudito calderoniano estadounidense que ha estudiado más a fondo las zarzuelas es Everett W. Hesse. Ha analizado con gran propiedad los metros poéticos y resumió el argumento de *El laurel de Apolo*<sup>59</sup>. Cerca de una décima parte de los 2.110 versos que contiene la versión estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro, el 4

de marzo de 1658, tienen la indicación “canta” en la primera edición impresa (190 versos). Los papeles de Apolo y Cupido corresponden cada uno a un *galán músico*, mientras que los de Iris y Eco cada uno a una *ninfa músico*. Sin embargo, Dafne, y el patán campesino que sólo temporalmente se convierte en árbol, (para espiarla mejor), también debe “cantar” algunos versos. Es indudable que además de los versos marcados “canta” de las primeras ediciones, muchos más lo fueron también. Por ejemplo, Apolo y Cupido aparecen por primera vez “cantando todo lo que representan”<sup>60</sup>, pero sin indicación clara dónde deben dejar de cantar. La escala en que concibió Calderón *El laurel de Apolo* puede apreciarse mejor si se comparan los 2.110 versos de la versión de 1658 con los 2.427 de la revisión hecha para Carlos II y los escasos 417 versos del famoso libreto de Ottavio Rinuccini<sup>61</sup>, al que le pusieron música Peri y Gagliano en 1597 y 1608. Además, Rinuccini sólo nombra a cuatro personajes, mientras que Calderón señala doce más el rústico.

Unos pocos versos de *El laurel de Apolo* encuentran eco en *La púrpura de la rosa*. Al comienzo Dafne, huyendo de la serpiente Pitón, grita: “¿No hay quién me socorra?”, que Venus repite al pie de la letra cuando huye de la bestia al principio de *La púrpura*. En ambas, los rústicos les hacen a voces la misma incitación a huir “al bosque, al río, al monte”<sup>62</sup>. La forma en que Dafne lanza un epíteto tras otro al ser encerrada entre los brazos de Apolo prefigura igual amontonamiento de apóstrofes por parte de Venus al ver muerto a Adonis<sup>63</sup>. En ambas, una pareja de plebeyos proporciona alivio al drama con escenas cómicas. No hay prueba más definitiva del virtuosismo de Calderón en estas fantasías mitológicas que la destreza con que entrelaza divinidades y patanes en conjuntos unificados y convincentes. El altivo Rinuccini no habría permitido nunca que sus fábulas fuesen manchadas por villanos. Además, Calderón es insuperable en el arte de aguzar el interés del espectador inventando un incidente tras otro. En la versión de Calderón, Dafne comienza por comportarse como una coqueta, suscitando la rivalidad entre sus pastoriles enamorados.

La Dafne de Rinuccini carece de la capacidad para responder al afecto de un hombre. Todo lo que puede decirle a un cortejante es: “Adiós, no quiero más compañía que la de mi arco de caza” (“Altri che l’arco mio / Non vo’ compagno: addio”<sup>64</sup>). Digno de nota es que esa misandria la sigue afligiendo aún en la ópera en un acto de Ricardo Strauss, *Dafne* (estrenada en Dresden el 15 de octubre de 1938) con libreto de Josef Gregor: aquí Dafne adora la naturaleza, pero no puede amar a un hombre. Adivinando su “complejo”, Apolo trata de abrirse camino en su corazón llamándola “hermana” al principio. La inclinación lesbiana de Dafne sólo le permite disfrutar de la danza con Leucipo cuando éste lleva ropas femeninas. El público español de Calderón nunca habría perdonado a Dafne que rechazara a todos los adoradores varones si ésta hubiese sido su tendencia natural. No era su naturaleza la que fallaba. Cupido, en cambio, al descargar su venganza sobre Apolo la hiere con la flecha del olvido y ella está obligada a olvidar su

primer amor, el que demuestra cuando trató de premiar a Apolo con guirnalda de rosas y jazmines. De igual manera, el público de Calderón no podría haber perdonado a Adonis que despreciara a Venus en *La púrpura de la rosa*, si aquél no hubiera demostrado ya ser un varón cabal pronto para la acción, disuadido sólo por el puntillo de honor español.

*La púrpura de la rosa* tiene "la perfección formal de una de las famosas copas de Cellini", según el más reciente editor del texto<sup>65</sup> [Angel Valbuena Briones]. En la prologal "Loa para la comedia de la Púrpura de la Rosa, Representación música, que se hizo en el Coliseo de Buen Retiro, en la publicación de las Pazas, y Felizes Bodas de la Serenissima Infanta de España, Maria Teresa, con el Christianissimo Rey de Francia Luis Dezimo-quarto"<sup>66</sup>. La Zarzuela llega a la escena en atavíos campesinos. Para resumir lo que pasa en la loa: <sup>67</sup>

Ruega a la personificación de la Alegría y la de la Tristeza que resuelvan un problema que viene preocupándola. "¿Qué problema es ese?", preguntan aquéllas. La Zarzuela dice a Alegría y Tristeza (cada una de las cuales va acompañada por sus cantantes femeninas) que como es sabido, ella es la pobre y olvidada casa de montería, feliz sólo en invierno cuando el rey se digna habitar allí. Han pasado dos años, en cuyo transcurso nacieron los príncipes Felipe Próspero y Fernando para aliviar su pena de no ser visitada. Sin embargo, este año La Zarzuela no sabe si ha de estar triste o alegre. Alegría le dice que se regocije porque María Teresa se casará con Luis xiv y terminará la guerra. Tristeza dice que es también tiempo de estar tristes, porque la corte pierde ahora a una princesa tan bella como María Teresa<sup>68</sup>. Luego llega un personaje de fantástica vestimenta llamado Vulgo, quien dice a La Zarzuela que el festival real será dado esta vez en el palacio del Retiro para que pueda presenciarlo la infanta antes de partir para Francia. La Zarzuela teme que lo preparado por el poeta no sea lo suficientemente festivo y que éste no haya podido inventar algo verdaderamente digno de la ocasión. Vulgo sugiere que La Zarzuela contrate a algunas de las cantantes que acompañan a Alegría y Tristeza. La Zarzuela acepta. Las jóvenes de la comitiva aprueban gozosas la invitación a cantar y bailar. Vulgo anuncia a los espectadores que la historia que seguirá es la de Venus y Adonis y su título *La púrpura de la rosa*. Todo será música, introduciendo así un nuevo estilo en España, a fin de que otras naciones vean "competidos sus primores"<sup>69</sup>. Pero Tristeza, siempre inclinada a ver el lado sombrío, teme que el impetuoso temperamento de los españoles no soporte una comedia totalmente cantada<sup>70</sup>. Vulgo asegura a Tristeza que no es una comedia larga, sino una breve pieza en un acto. Además, quien se resiste a moverse por temor a

dar un paso en falso, no llegará jamás a avanzar "... [quien no se atreve a errar no se atreve a acertar]"<sup>71</sup>.

El enfoque de Calderón de la fábula de Venus y Adonis elude el enredo que desfigura la más importante de las óperas anteriores que utilizan sus amores como tema, *La Catena d'Adone* (Roma, 1626) de Doménico Mazzocchi (1592-1665). La ópera romana "narra la historia del rescate de Adonis por Venus de los ardides de la hechicera Falsirena . . . [pero] los personajes mitológicos . . . se comportan como personajes de una farsa de alcoba"<sup>72</sup>. Aunque Calderón no desdeña las bufonadas, por lo menos las reserva para los personajes de sainete. Sinteticemos su argumento:

Las cuatro ninfas de Venus irrumpen en desesperada carrera porque la diosa es perseguida por una bestia salvaje. Entre bastidores ella pide socorro y Adonis, también entre bastidores, le responde que vuela en su ayuda. Aparece llevándola entre sus musculosos brazos, pero cuando se entera de que es Venus, la abandona bruscamente. Había sido Amor (Cupido, su hijo) el que había causado la desgracia de Mirra, madre de Adonis. Pero Venus no puede renunciar tan fácilmente a él y al lanzarse en su persecución tropieza con el receloso Marte, que le pregunta: "¿Tras de quién correteas? ¿No soy yo acaso tu esposo, que sufre por ti las penurias de la guerra?". Antes de que pueda arrancar la verdad a Venus o a sus ninfas, su hermana Belona lo llama a nuevos combates. Entonces Venus recurre a Cupido para que arroje una flecha sobre el adormecido Adonis, que despierta embelesado. Pero Marte regresa pronto y sorprende a Cupido escuchando a escondidas y jura castigarlo. Cuando Cupido escapa, Marte ordena a sus soldados que lo persigan. De una gruta surgen de pronto, ante los ojos de Marte, Miedo llevando un hacha, Sospecha con un par de anteojos, Envidia con un áspid e Ira con un puñal. Los cuatro visten de luto y llevan máscaras. Desengaño, de negras barbas y arrastrando grilletes, se une al grupo y apostrofa al dios que vence a otros pero no puede dominarse a sí mismo. A través de un espejo Marte ve a Venus que abraza a Adonis y lo felicita por el botín logrado en la caza. Un temblor engulle a los Cinco Dolores y la visión. La escena cambia y aparecen los jardines de Venus, con Adonis reclinado sobre el regazo de la diosa. Dos coros de Ninfas debaten el problema: "¿Puede el Amor mejorar mi surte?". Cupido llega corriendo para advertirles que Marte se aproxima. Adonis se niega a dejar a Venus indefensa, hasta que ella le asegura que Marte no puede dañarla. No obstante, Marte se le arroja enfurecido, pero ella le lanza su hechizo. Campesinos huyendo de un jabalí rabioso, que ha sembrado el terror en la comarca, entran corriendo. Adonis que salvó a Venus promete ahora librar a los campesinos

de ese azote, aunque le cueste la vida. Entre bastidores la fiera le da una cornada mortal y de su sangre brota una flor purpúrea. En una apoteosis final, él y Venus ascienden desde lados opuesto del escenario, ella como la estrella vespertina, él como la flor del sacrificio heroico.

Para preparar a los espectadores para la apoteosis, Calderón pone en boca de Marte y de Venus una docena de versos del triplemente famoso romance de Luis de Góngora "En un pastoral albergue" <sup>73</sup>, publicado en 1627, y que ha sido llamado "el mejor romance de la máxima época de la poesía española" <sup>74</sup>.

Relata la historia de la princesa de Catay que encuentra al apuesto joven moro Medoro en una fresca arboleda, desangrándose por una herida que recibiera en la batalla. La princesa restaña la sangre y cura la herida con ungüentos llevados de la India. Se casan y pasan una venturosa luna de miel en el frondoso retiro. Góngora tomó el relato de *Orlando Furioso* de Ariosto (canto XIX, versos 20-40). Aunque Venus no posee ningún bálsamo prodigioso para curar la herida de Adonis, el romance la identifica con Angélica. También pone Calderón en boca de Marte y de Venus cuatro versos de otro romance muy famoso, "Sale la estrella de Venus" <sup>75</sup>, cuyo protagonista es igualmente un atrayente joven moro.

*La púrpura de la rosa* fue una de las doce comedias de Calderón impresas en Madrid por Sebastián Ventura de Vergara Salcedo <sup>76</sup>. Ocupaba el décimo lugar en esta colección, precedido por *Ni amor se libra de amor* (una alegoría sobre Cupido y Siquis, con música incidental compuesta por Juan Hidalgo y estrenada el 19 de enero de 1662 en el Retiro) y *El laurel de Apolo*. En 1687, Juan de Vera Tassis y Villarroel, que se había erigido en "el mejor amigo" de Calderón, editó una *Tercera Parte* revisada, que incluía *La púrpura* en sus páginas 405 a 435 (la loa en págs. 405-412). La Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford posee una versión manuscrita de 1662 (MS.Add.A.143, folios 170-198) <sup>77</sup>. Hasta que fue descubierto dicho manuscrito, todas las ediciones de *La púrpura* procedían originalmente de la edición de Vera Tassis de 1687 <sup>78</sup>. La edición hecha en 1966 por Angel Balbuena Briones de los *Dramas* de Calderón (*Obras completas*, quinta edición, 1), fue la primera en que se cotejaban los estudios procedentes de la Bodleian Library de Oxford con las tres impresiones del siglo XVII <sup>79</sup>.

El título del ejemplar manuscrito de Oxford (que revela una repetición hasta ahora ignorada de la ópera en 1662, esta vez en el Palacio de la Zarzuela, donde debía haberse celebrado el estreno originalmente) dice así <sup>80</sup>:

"La Purpura / de la Rossa / De Don Pedro Calderon de la Barca / Caballero de la Horden / de Santiago; y Capellan de / su Mag.<sup>d</sup> delos Reyes Nuevos / de Toledo. Fiesta / Que se hiço â la Maxestad de Ph.<sup>e</sup> 4<sup>o</sup> el Grande / en el Real Palacio de la Zarçuela; Año de / 1662. / Toda de Musica". En la lista de personajes que sigue, Venus y las demás figuras fe-

meninas preceden a los hombres en el manuscrito (pero no en las ediciones impresas). Según el catedrático Edward M. Wilson, “el manuscrito bodleiano de la biblioteca de Oxford de *La púrpura de la rosa* no se basa en ninguna de las ediciones de la *Tercera parte* fechadas en 1664 ni en la edición de Vera Tassis de 1687. Su texto ha sido copiado con bastante descuido, pero no obstante es posible que haya sido tomado del ejemplar autógrafo de Calderón. Representa una versión anterior de la comedia a la que contenían las ediciones de 1664, pero algunas de sus acotaciones corrigen eficazmente corrupciones de estas últimas”<sup>81</sup>. El propio Wilson contó, “en el manuscrito nueve pasajes que contienen en total 68 versos que no figuran en ningún texto impreso”<sup>82</sup>. La edición de Valbuena Briones restablece esos pasajes y corrige ligeramente las líneas que Wilson encontraba “ininteligibles”<sup>83</sup>.

El 18 de enero de 1680 hubo un nuevo reestreno de *La púrpura*, entonces en el salón del palacio de Madrid, con una nueva loa escrita por Juan Bautista Diamante (1625-1687)<sup>84</sup>, quien recibió en pago 1.100 reales. En esa oportunidad debía desempeñar el papel de Adonis la prestigiosa actriz Francisca Bezón<sup>85</sup>, pero cayó enferma y la reemplazó otra actriz llamada Josefa Nieto, que recibió 600 reales, mientras María de Areneros, que hizo el papel de Cupido, recibió 400. Esta última suma fue también pagada a Juan Cornelio, “violón”, por tocar en los ensayos que empezaron el 6 de junio y en la representación pública Juan Hidalgo cobró 500 “por haber puesto la música de la loa y otras cosas”<sup>86</sup>. Como no se pagó a él ni a ningún otro por componer música para la comedia misma, debe suponerse que la música compuesta originalmente por Hidalgo para el estreno de *La púrpura*, veinte años atrás, fue nuevamente usada en esta ocasión<sup>87</sup>.

Las pruebas citadas en nuestras notas para demostrar que en 1680 no se necesitó ninguna música nueva para la comedia, en la reposición de *La púrpura* el 18 de enero, sale a luz en las detalladas cuentas de gastos publicadas en la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte* I/7 (abril 1º de 1901) págs. 212-214. Salvo por su música nueva para la loa (necesaria para que se adaptara a la nueva escrita expresamente por Diamante para el reestreno [I/7, pág. 213]), Hidalgo no recibió suma alguna por música nueva ejecutada el 18 de enero ni cobró más que por la música de la nueva loa, cuando el 3 de diciembre anterior (1679), fue repuesta la comedia *Ni amor se libra de amor* (“Fiesta de Siquis y Cupido”) en el mismo salón del palacio del Buen Retiro. Por otra parte, Hidalgo ganó 1.500 reales “por haber compuesto la música de la comedia y la loa” (I/8 [15 de abril de 1901], pág. 246), ejecutada en el estreno de *Hado y divisa* el 3 de marzo de 1680. De igual modo, Juan de Serqueira o Cerqueira recibió una suma respetable por haber compuesto nueva música que se adaptara a las jornadas revisadas, incluidas en el reestreno, realizado el 11 de diciembre de 1679, de *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón (I/6 [15 de marzo de 1901] pág. 180b).

Merece mencionarse que Marcos Rodríguez recibió 200 ó 300 reales por

proporcionar las copias de las partes instrumentales de acompañamiento usadas el 3 y el 11 de diciembre de 1679, en las reposiciones de *Ni amor se libra de amor* y *El hijo del Sol, Faetón*, así como en el estreno de la última comedia de Calderón, el 3 de marzo de 1680. Las cuentas respectivas anotan: “A Marcos Rodríguez por haber sacado los acompañamientos de la música por solfa 200” (I/5 [1º de marzo de 1901], pág. 144; I/6, pág. 181), y con respecto al estreno de *Hado y divisa*: “A Marcos Rodríguez por haber sacado los acompañamientos de la música por solfa 300” (I/8, pág. 247). Respecto a la práctica seguida en las representaciones teatrales, esos importantes pagos a Marcos Rodríguez por acompañamientos instrumentales, merecen más que una mención al pasar. Las partituras publicadas hasta hoy de música teatral española —ejemplos son los fragmentos del *Teatro lírico español*, de Pedrell y la edición de *Celos aun del aire matan*, hecha por Subirá en 1933 —no pasan de ser esquemas. Sólo cuando les da cuerpo un paleontólogo musical avezado pueden esas partituras (o en verdad la partitura publicada en el presente volumen) hacer otra cosa que engañar a un público lego no familiarizado con las complejidades de las prácticas musicales en la España del siglo xvii.

A diferencia de *La púrpura*, que no fue publicada nunca fuera de las colecciones de comedias de Calderón y en vida de éste, su ópera siguiente, *Celos aun del aire matan*, apareció primero en una antología con ocho comedias de otros autores: “Parte diez y nueve de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España” (Madrid: Pablo de Val, 1663; folios 193-212)<sup>88</sup>. Algunas de las actrices que habían cantado en el estreno de *Celos*, el 5 de diciembre de 1660, vivían todavía y pudieron interpretar papeles en la recién mencionada reposición de *La púrpura* el 18 de enero de 1680. Por ejemplo, Bernarda Manuela Velásquez y Vargas conocida como la “Grifona” que en 1660 hiciera de Procris [=Procris]; María de Anaya, que tomó el papel de Mejera [Mejera]; y María de los Santos que hizo de Alecto. Antonio de Escamilla (nombre escénico de Antonio Vázquez, c. 1620-1695), es el único varón que hizo un papel y que es mencionado en la lista, fue Rústico en 1660. En 1680 compuso el entremés *Las beatas*. El reparto casi exclusivamente femenino del estreno de *Celos* en 1660 nos da derecho a creer que *La púrpura* había sido estrenada también el 17 de enero del mismo año con mujeres en los papeles principales<sup>89</sup>. En cuanto a los coros, *Celos* fue estrenada con diez mujeres en el coro de ninfas y seis hombres en el de los pastores.

La novedad de una ópera en tres jornadas exigió tales esfuerzos a los intérpretes en 1660 que el estreno de *Celos* tuvo que ser aplazado del 28 de noviembre al 5 de diciembre. Los ensayos completos comenzaron a más tardar el 23 de noviembre, fecha en que la compañía teatral de Diego Osorio suspendió sus actuaciones públicas en Madrid a fin de ensayar en una casa alquilada expresamente con ese fin por el marqués de Liche, funcionario de la corte a cargo de los entretenimientos reales. Los ensayos continuaron, tomando el día entero, del 24 al 27 de noviembre. Como la obra no estuviera



pronta para el cumpleaños del príncipe, *Celos* tuvo que ser reemplazada esa noche por una comedia de Agustín Moreto, *De fuera vendrá*, de 1653<sup>90</sup>. El 30 de noviembre, a los ensayos de los actores de las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio, se incorporó todo el elenco de músicos de la capilla real<sup>91</sup>. Contando con la presencia del propio Calderón, prosiguieron los ensayos generales del 1º al 4 de diciembre y el ensayo con trajes continuaba el domingo 5 de diciembre a mediodía. Alrededor de las tres y media de esa tarde, los actores y actrices comenzaron a reunirse en el palacio del Buen Retiro para la representación tanto tiempo esparada. El argumento de la ópera es el siguiente (no se conserva loa alguna):

Acto I. Aura, una de las más bellas ninfas de Diana, ha violado su voto de castidad y ha sido denunciada por la compañera que fuera antes su mejor amiga, Procris. Mientras el coro grita "vergüenza", integrado por todo el cortejo de ninfas, Aura es atada a un árbol. Diana la increpa mientras prepara el dardo que habrá de quitarle la vida. En el preciso instante en que está pronto el dardo, el valeroso cazador Céfalo=Cephalus oye desde lejos el llamado de Aura y corre en su ayuda, seguido por su criado Clarín. Para salvarle la vida a costa de la propia, interpone su cuerpo, pero cuando Diana se dispone a traspasarlos a ambos, su celeste rival Venus arrebatada a la descarriada sacerdotisa de Diana y la transforma en la Diosa de las Brisas. El dardo de Diana cae en tierra y ella se aleja. Céfalo lo recoge entonces, pero Procris trata de impedir que su mano profane algo que perteneció a Diana, ambos luchan por el dardo y Procris resulta punzada. Céfalo insiste en su empeño y la que antes fuera la más ardiente sacerdotisa de Diana se encuentra herida por el dardo de una pasión naciente. Salen ambos y la escena cambia a un bosque cercano al templo de Diana y Eróstrato<sup>92</sup> aparece buscando a Aura. Se encuentra con Rústico, un patán, que en su lenguaje campesino le dice que su amada ha sido transportada a las alturas por Venus para salvarla de la furia de Diana. Eróstrato jura vengarse de Diana y su séquito de ninfas y sale a la carrera. Rústico se queda allí, oculto. Su charlatana esposa Floreta hace creer a Diana que fue el propio Rústico quien instigó a Eróstrato la mala acción de deshonorar a Aura. Diana castiga a Rústico coronándolo con la cabeza de cuatro animales —un león, un oso, un lobo y un tigre— bajo cuyas apariencias se encuentra sucesivamente con Floreta, Procris, Clarín y Céfalo. Este último se prepara a matar a la fiera, pero Rústico huye. Dejado sólo con Procris, Céfalo la apremia con su amor. Invisible para la pareja y para Floreta y Clarín que están a un costado, Aura se cierne sobre los cuatro montada en un águila y muy contenta de ver que Procris se ha enamorado.

Acto II. Pastores y pastoras se preparan a celebrar un festival en honor de Diana. Clarín encarece a su amo Céfalo que cese de perder el tiempo con Procris y que lleve adelante el negocio del legado que lo trajo de Sicilia a Lidia. Céfalo replica que "el destino" lo detiene. Luego de un interludio cómico en que participa Rústico (transformado ahora en un galgo) la acción pasa al templo de Diana, los coros entonan antífonas en honor de la diosa. Céfalo llega con un ramillete para Procris, ésta se queda atónita al ver su intromisión en un rito sagrado. Aura observa todo desde cierta distancia. Como no puede identificar a los intrusos en una multitud tan numerosa de adoradores, Diana abandona el templo y se dirige a la morada de Júpiter para pedir reparación por las ignominias que ha sufrido. Céfalo, que se ha quedado allí, llena a Procris de halagos, que llevan a un breve dúo de amor. Floreta se encuentra con su esposo Rústico en un campo muy próximo al templo, éste ladra como un perro y gruñe como un jabalí. Clarín lo califica de "Adonis de una mujerzuela". Céfalo entra en el preciso instante en que se alejan Rústico y Floreta y Clarín los llama a gritos. Céfalo presume que Clarín está ebrio. A la distancia, la multitud lanza gritos de "¡Fuego, fuego!". Eróstrato ha incendiado el templo de Diana y en un breve aparte se jacta de su acción. Sigue una confusión general. La jornada concluye con Aura que se regocija del ultraje; la multitud que huye de las llamas; Procris que cae en brazos de Céfalo y la muerte en el incendio de muchos de los participantes en las ceremonias.

Acto III. Diana ordena a las Tres Furias que descarguen su venganza sobre Eróstrato, Procris y Céfalo. El primero se convertirá en un demente que huye de la humanidad, la segunda en una víctima de celos morbosos y el tercero será traicionado por el mismo dardo que cayera de las manos de Diana (y él recogiera en el primer acto). Al mismo tiempo, manda que Rústico, que ha sido ya suficientemente castigado, recupere la forma humana. Céfalo le confía a su criado Clarín que Aura —convertida ahora en una brisa— lo abanica mientras hace la siesta después de una fogosa cacería. Procris oye la última copla de la explicación de Céfalo, en la que parece decir que Aura lo revive cuando ella lo mata. Floreta se topa con Rústico, lo reconoce como su esposo perdido y lo persigue. Céfalo llama a Aura para que lo refresque con su brisa. Procris se siente devorada por "los celos, que matan hasta cuando son provocados por el aire". Aura goza con la desdicha de Procris, quien para espiar mejor a Céfalo se oculta tras unos arbustos. Al ver moverse las hojas, Céfalo dispara el mismo dardo caído en el primer acto de las

manos de Diana y de entre las matas aparece Procris mortalmente herida. Acusa a Céfalo de infidelidad con Aura, “a quien buscas, sigues, amas y llamas”, dice. “Pero, ¿no sabes que Aura no es ahora más que el aire que se agita”?, responde Céfalo. Los celos delirantes de Procris no se apaciguan y expira repitiendo el verso: “Celos aun del aire matan”. Diana reaparece con las Tres Furias deleitándose por haberse vengado. Aura interviene con un decreto que ha obtenido de Júpiter merced a la mediación de Venus. Céfalo se transformará en Céfiro y Procris en un astro. Diana consiente en que se transformen en viento y estrella y la apoteosis inspira un himno final de gloria.

José Subirá editó el primer acto basándose en un manuscrito encontrado en el palacio de Liria, residencia del duque de Alba en Madrid. Identificado como Caja 174, N° 21, este manuscrito consiste en 25 hojas numeradas, según Subirá. Puede verse un facsímil de la primera página de música en la página vii de su edición (Publicaciones del Departamento de Música, xi: Barcelona, Biblioteca de Catalunya [Biblioteca Central], 1933). Como el manuscrito C1469 de la Biblioteca Nacional de Lima (que contiene la música de *La púrpura de la rosa* compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco), el manuscrito de Madrid sólo conserva las partes vocales y el bajo de una sola línea (el bajo del primer acto falta inclusive en las pocas figuras musicales que aparecen aquí y allá en el “AComp<sup>10</sup>” de Torrejón y Velasco). Ambos manuscritos comienzan con un bajo continuo en clave de tenor y las partes vocales en clave de sol. En cuanto a la división del primer acto en catorce escenas, Subirá se limitó a seguir a Juan Eugenio Hartzenbusch, quien dividió así la jornada en el tomo tercero de las comedias de Calderón editadas por él para la Biblioteca de Autores Españoles (tomo xii de la serie [Madrid: M. Rivadaneira, 1863, págs. 473-488]). Esta división no se encuentra ni en el manuscrito de Madrid ni en ninguna edición anterior a la de Hartzenbusch<sup>93</sup>.

En 1942, el eminente compositor e historiador de la música portuguesa, Luis de Freitas Branco (1890-1955), descubrió en la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora una copia de la ópera de Hidalgo (CLI/2-1), que databa del siglo xvii y que incluía las tres jornadas o actos. Como era de esperarse, el texto impreso, de la música de los tres actos conservados en los volúmenes rectangulares encuadernados de Évora, se acrecienta gradualmente y pasa de 40 a 49 y luego 59 hojas. La escritura coral más impresionante, desde todo punto de vista, es la de la segunda jornada (acto segundo). El acto final, especialmente el pasaje “Ven, Aura, ven”, contiene las joyas musicales de la ópera. Por lo tanto, cualquier juicio basado solamente en el acto primero debe ser considerado prematuro.

No obstante, el análisis hecho por Otto Ursprung del único acto editado por Subirá, es la pauta que han seguido las historias generales de la ópera;

prueba de ello es *A Short History of Opera*, (segunda edición, 1965), de Donald Jay Grout, en cuya página 271 relega *Celos aun del aire matan* a ser: “en su mayor parte meros solos cantados en compás ternario de danza, con temas que se repiten frecuentemente y están enlazados por recitativos, además de unos pocos coros”. Relegar al olvido esta obra, sin mencionar el éxito que *Celos* logró inclusive en Viena, siete años después de su estreno en Madrid, es para decir lo menos, una injusticia histórica. Desde Viena a Luxemburgo, el Emperador Leopoldo I escribió a su embajador en Madrid por lo menos seis veces en 1667: (6 de enero, 16 y 31 de marzo, 13 de abril, 11 de mayo y 21 de julio) pidiendo específicamente “toda la música” de *Celos*<sup>94</sup>. Lo que deseaba, según sus propias palabras era: “die ganze Musik . . . von einer Komödie, so vor etlichen Jahren gehalten worden, und heisst: Zelos aun del ayre matan”. El 16 de marzo especifica que desea una copia de la partitura (“la comedia puesta en pardidura”). Esta insistencia comprueba sin vacilación alguna de que en su época y dentro de su género, toda la ópera produjo una impresión muy significativa.

El análisis de Ursprung de “‘Celos, usw’, Text von Calderón, Musik von Hidalgo —die älteste erhaltene spanische Oper”— [“la más antigua ópera española que se conserva”] en *Festschrift Arnold Schering* (Berlin: A. Glas, 1937; págs. 223-240), también ha sido perjudicial porque Ursprung tomó en serio las “divisiones en escenas”, lo que, como ya se ha señalado, no aparece en ninguna fuente manuscrita o impresa anterior a la edición de Hartzenbusch en el siglo XIX. Al definir la estructura de la primera jornada, Ursprung suponía que esas escenas habían sido aprobadas por el poeta y por el compositor. A fin de analizar la obra, cortó el libre fluído de la música en trozos y piezas que definió como Lamento y Aria. Según él, la primera jornada por sí sola contiene ocho arias. Desalentado por su extremada sencillez, comenta: “Francamente, aquí el ideal puritano de los reformadores florentinos despierta a nueva vida, más completamente que en las obras mismas de la Camerata, sin mencionar a Lully (a pesar de los lazos que unían a las cortes de Francia y de España” [*Festschrift Arnold Schering*, pág. 228]).

Más bien que hablar de arias, término desconocido para Hidalgo, podría haberse referido Ursprung al hecho de que todos los papeles, salvo el de Rústico, hubiesen sido asignados a mujeres. Desde luego, la preferencia por las voces de soprano no era ninguna novedad. En las primeras óperas romanas abundaban los papeles de soprano: en *Sant’Alessio* (1632), de Stefano Landi, con diez papeles de soprano; *Erminia sul Giordano* (1633), de Michelangelo Rossi, con ocho y *Il palazzo incantato* (1642), de Luigi Rossi, con doce, son ejemplos del amor de los romanos por las voces agudas<sup>95</sup>. Mujeres cantaban los papeles de las obras de Hidalgo, “castrati” los de las óperas romanas. Es un hecho, no obstante, que a mediados del siglo el coro de la Capilla Real española tenía eunucos. Tres gallegos provocaron gran escándalo al pasarse a la corte rebelde de Portugal el 13 de octubre de 1655<sup>96</sup>. Sin embargo, los miembros de la Capilla Real española que actua-

ron en el estreno de *Celos aun del aire matan* en 1660, eran instrumentistas y coristas, no nombrados en el reparto<sup>97</sup>.

Ursprung observa acertadamente que “la música compuesta por Hidalgo está siempre arraigada en las tradiciones nacionales y que el material melódico tiene en todo momento el carácter de canciones artísticas en estilo popular”<sup>98</sup> (*Festschrift Arnold Schering*, pág. 237). Aunque Hidalgo sigue el precedente italiano al componer recitativos sobre un bajo letárgico, como por ejemplo *Tonante Dios* en *La estatua de Prometeo* (Madrid: Biblioteca Nacional, ms m. 3800/22), de Calderón, es eminentemente español cuando se enfrenta a los narrativos que compone en forma de coplas que se cantan como estribillo. Los estribillos de los villancicos que Hidalgo ensarta uno tras otro para componer su ópera son los *ritornelli* corales. Entre éstos vienen intercaladas dichas coplas. Como ejemplo de once coplas que se cantan seguidas, véase el primer extenso “discurso” de Rústico, compuesto por 42 versos, cantados todos con la misma melodía usada para los primeros cuatro<sup>99</sup>. ¡Cómo si la repetición directa no bastara, la primera melodía que entona Rústico consiste en doce compases, los últimos seis de los cuales repiten los primeros seis! Luego de haber presentado así a Rústico, —parte cantada por Antonio de Escamillo=Antonio Vázquez—, Hidalgo inserta un aire de nueve compases para una de las coplas de Eróstrato. Esta melodía en compás ternario aparece 21 veces, por lo general alternada como en péndulo con tres compases de transición en 4/4<sup>100</sup>. ¿Resultan cansadoras tantas repeticiones? Hasta diez y aun veinte repeticiones de una misma melodía con diferentes textos que fue un procedimiento favorito de los músicos españoles durante siglos. Tómese por ejemplo las Cantigas de Alfonso el Sabio o el *Cancionero Musical de Palacio*. En la actualidad, los músicos por lo general dejan de lado todas las pruebas, con excepción de las ediciones de Higinio Anglés, las que rara vez incluyen más de dos o tres estrofas. Sin embargo, cantigas como la LXXXIV en los folios 98<sup>v</sup>-99<sup>v</sup> del facsímil del manuscrito y CCCLV en los folios 318<sup>v</sup>-320, llegan a tener 14 y 26 estrofas de ocho versos<sup>101</sup>. O bien, tomando varios villancicos típicos compuestos por el fundador del teatro secular español, Juan del Encina, como “Tan buen ganadico”, popular todavía en 1577 cuando Salinas lo citó en la página 336 de *De Musica libri septem*, sólo tiene seis estrofas de siete versos; “Daca bailemos Carillo” tiene doce estrofas de seis versos; “Nuevas te traigo Carrillo”, doce estrofas de siete versos; “Una amiga tengo”, veinte estrofas de siete versos; “Quédate Carillo, adiós”, veinte estrofas de siete versos; y “Yo soy desposado”, cuarenta estrofas de siete versos<sup>102</sup>. El romance de Encina “Una sañosa porfía” tiene cuarenta versos, terminando todos los versos pares en “-ando” (pujando, ordinando, mando, amenazando, derribando, ganando, etc.) y siempre con una larga melisma. La música compuesta para los cuatro primeros versos sirve para los 36 restantes<sup>103</sup>.

En ningún exámen del arte de Encina se toma en cuenta el efecto de esas repeticiones. En cambio, sus villancicos y romances son motivo de elogios por su admirable concisión y por la brevedad que hace de ellas verdaderas

gemas. Si se hubieran enumerado todas las repeticiones, como se ha hecho con la ópera de Hidalgo, ¡cuán distinta habría sido quizá la impresión de los críticos musicales! La única forma en que se difunde hoy la música de Encina es en discos, ninguno de los cuales contiene más de dos o tres estrofas. Las baladas inglesas tradicionales coleccionadas por Francis James, del tipo de *Child*, sufren cortes semejantes cuando son grabadas en discos o transmitidas por radio. La más alta autoridad en baladas inglesas tradicionales comenta así estos cortes <sup>104</sup>:

Desde luego, todos hemos leído las más extensas baladas trágicas, como lectores recordamos cuánto emocionan algunas de ellas. Pero muy pocos hemos escuchado una sola cantada íntegramente en nuestra vida entera. [*Lord Thomas and Fair Annet*, llega a treinta o cuarenta estrofas y *The Battle of Otterburn*, alcanza al impresionante total de setenta estrofas. Que alguien cantara hoy tantas estrofas sería “inconcebible”]. Sin embargo, esa fue la canción que conmovió el corazón de Sir Philip Sidney más que un toque de trompeta, “a pesar de ser cantada por un ciego cualquiera”. Afirmo, por lo tanto, que probablemente no llegaremos nunca a sentir todo el impacto hipnótico, avasallador de una larga balada trágica, a menos que la escuchemos cantada. [Jean Ritchie cantaba la balada de 27 estrofas, *Little Musgrave*, sin ningún recurso retórico ni teatralidad, pero sacudía a sus oyentes provocando frenesí de entusiasmo].

Aunque pueda parecer disgregatorio a primera vista traer a colación las baladas inglesas, fue el *romance*, (equivalente español de la balada inglesa) y la ubicuidad del villancico, con sus incontables coplas, los que dieron la pauta a los métodos de Hidalgo. Lo que descorazona al crítico que busca toques madrigalescos en la primera jornada de la ópera de Hidalgo es, precisamente, la repetición de la misma música al cambiar los sentimientos. Pero, por lo demás, la misma objeción puede hacerse a cualquier narración en forma de balada. Si se busca música, no obstante, que enaltezca la reputación de Hidalgo para una antología como, *A Treasury of Early Music*, pueden escogerse las antifonas corales a ocho voces que se cantan durante el incendio del templo de Diana, en el acto segundo, o la invocación de Céfalo a Aura, en el tercero, trozos que pueden recomendarse sin vacilación. El Coro de la Capilla Real fue llamado por primera vez y en su totalidad, para actuar en *El Nuevo Olimpo representación real, y festiva mascara*, alegoría mitológica en honor de la futura reina, la archiduquesa Mariana de Austria (1634-1696) en su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1648 <sup>105</sup>. Gabriel Bocángel y Unzueta <sup>106</sup> la escribió en menos de un mes adaptando sus versos a música ya conocida por los miembros de la Capilla Real, a fin de poder presentar el espectáculo a tiempo <sup>107</sup>. Durante la representación, la Capilla Real, dividida en dos coros, cantó desde dos elevadas tribunas colocadas fuera de la

## CELOS AUN DEL AIRE MATAN

de Juan Hidalgo

(MS CLI 2-1 de la Biblioteca Pública de Évora)

Tercera Jornada, Discurso inicial de Diana, serie de catorce coplas (Folios 1-13<sup>v</sup> del ejemplar de Évora)

Diana 3. Jornada.

Ya que aqueste peñasco Cuya esmeralda bruta pedazo des a  
 sedo del venenoso monte de la La-na es quitro no despues q' impompa mas  
 suma nada del mas ex-celso adetener mi Magelao Augus  
 ta hasta que asuexplendor el templo vari tuia que sacri lego  
 fuego enparador tuina Combitis en du cas du del dema ben ganiza las  
 leyi detri bua que tribunales digno un fusa a quien bratos delm suz  
 ga y pua Omo de idos del aife ra noc turna bino dmi invocacion en las  
 trei el texer da las trei fa rias Supnerto q' de auzora ag' Venus a

yuda - los dioses nunc vengán - mas q. en burla bolar gólo de Plu -  
 ma en Contrato el año empieza tute busca en los montes a  
 donde le xetizo el q. sbro desu Cul pa. o meje - ra y bu  
 mana fura le blye a que bura delas gente sin tener aspiet faldas

Coleras ián que has fua clecto puei que Pocus Con Zofa lo meín  
 fura puei apta - tata ma Con el deamor en las delicias trium  
 fa. en su tendido pecho Sara. q. seintro duzga de los Ce los el  
 aspid. q. entro la fura del amor seocat - ta tu Sei fone a



vista del público<sup>108</sup>, y en los cambios de escena sonaban chirimías. Todos los personajes individualizados fueron interpretados por damas de la corte, inclusive el de Apolo y la Mente de Júpiter<sup>109</sup>.

La música de Hidalgo para la segunda jornada de *Celos* se inicia y termina con coros de 6/2, que como de costumbre sirven de *ritornelli*. Durante el primer monólogo de Clarín (amonestando a Céfalo para que deje de corretear tras fruta tan prohibida como es una ninfa consagrada a Diana), Hidalgo indica que ciertos versos deben ser cantados rápidos y otros lentos. "Regresemos en busca de nuestros caballos", debe ser cantado rápido; "cuando otra voz nos llamó", lento, y "vísteis esta ninfa por segunda vez"<sup>110</sup>, rápido. A diferencia de la primera jornada, el bajo lleva a veces cifras en la segunda<sup>111</sup>. En vez de escribir las repeticiones, en el segundo acto éstas son indicadas meramente por signos<sup>112</sup>. La tesitura del Coro de hombres en el folio 16<sup>v</sup> y la del Coro de mujeres en el 17 sólo están separadas por un intervalo de tercera. Es así como cuando Hidalgo combina ambos coros en los folios 46-49 para el gran final "Moradores de estos riscos", las voces se superponen (la más aguda en el coro I llega al Do<sup>2</sup> agudo y en el coro II al Si<sup>1</sup> bemol). La forma del diálogo y no la de imitación insufla vida a este coro de "¡Fuego, fuego!", el que extractado como "número" individual en una antología, realzaría extraordinariamente el prestigio de Hidalgo entre los especialistas del barroco.

Para demostrar que podía ponerle música a los parlamentos largos sin recurrir a las coplas, Hidalgo compuso íntegros aquellos que se encuentran al comienzo de la segunda jornada. En la tercera, el largo discurso inicial de Diana es una serie de catorce coplas (folios 1-13<sup>v</sup> del ejemplar de Évora), pero el soliloquio de Eróstrato, en el momento de ser cegado, ("Hacia allí"), es tratado como recitativo (movimiento del bajo en semibreves). El propio Calderón inspiró a Hidalgo algunos de sus más felices momentos musicales en el trío crucial del tercer acto, mientras Céfalo insiste en: "Ven Aura ven"<sup>113</sup>. Le ruega "en cromatismos, en pausas, en fugas, en sostenidos, en trinos, que llegue". Cada término musical da lugar a un juego de palabras. Hidalgo responde al texto de Calderón yuxtaponiendo los acordes de Do mayor y de La bemol mayor cuando Céfalo canta "cromáticos"; insertando en las "fugas" una conmovedora frase imitativa en que utiliza cuartas disminuidas<sup>114</sup>; con trinos al hablar de "trinados primores"; descansos para las "pausas" y Do natural seguido por el Do sostenido al hablar de "sostenidos".

Después de *Celos*, Calderón e Hidalgo colaboraron en *El hijo del Sol, Faetón*, estrenada ante la realeza el 1º de marzo de 1661 en el Buen Retiro, comedia que debió gustar especialmente a Mariana de Austria porque fue respuesta por lo menos dos veces para festejar su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1675 y el de 1679<sup>115</sup>. La obra no tiene música en su totalidad y relata la historia del temerario auriga Faetón, hijo de Apolo. Esta demandó a las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio de Velasco tantos ensayos que, al igual que en el caso de *Celos*, el estreno debió ser

postergado para otra fecha de la anunciada. Faetón es la continuación de *Apolo y Glímene*. Estas comedias hermanas fueron las que tanto impresionaron a Ricardo Wagner. Al terminar su lectura, escribió una larga carta a Liszt, el 24 ó 25 de enero de 1858. En ese entonces se alojaba en el Grand Hotel du Louvre, en París. El ditirambo de Wagner, según la traducción de Francis Hueffer<sup>116</sup>, dice entre otras cosas:

Me siento inclinado a colocar a Calderón a una altura solitaria. Gracias a él he descubierto el significado del temperamento español, flor incomparable y jamás vista, de desarrollo tan rápido, que pronto llegó a la destrucción de la materia y a la negación del mundo... Nunca habría podido expresarse la esencia del "mundo" mismo más directamente, con mayor brillo, tanto poder y al mismo tiempo de una manera más destructora y terrible.

Liszt le contestó el 30 de enero [de 1858]: "Continúe leyendo asiduamente a Calderón; le ayudará a soportar la situación allí". En la misma carta Liszt recuerda la profunda impresión que le dejó *El gran teatro del mundo*, en la traducción del hispanista, cardenal Melchior Diepenbrock (1798-1853). Wagner volvió a ocuparse de Calderón en 1871 en "Über die Bestimmung der Oper" ["El destino de la ópera"] (traducido al inglés por William Ashton Ellis), obra en la que califica "muchas de las obras de Calderón como intrínsecamente operáticas" por la forma en que poesía, acción, puesta en escena y música se amalgaman en una "Gesamtkunstwerk" ["Obra de arte total"] de concepción perfecta<sup>117</sup>.

La música de Hidalgo para Faetón no existe, pero once fragmentos corales de *Ni amor se libra de amor*<sup>118</sup>, estrenada en el pequeño teatro del Bueno Retiro, el 19 de enero de 1662, pueden ser examinados en el *Teatro lírico español* iv-v (1898; págs. 1-12), de Pedrell. (Como dijimos anteriormente, el manuscrito del siglo xvii de que fueron tomados esos pasajes se perdió; en iv-v, xviii, Pedrell afirma que los fragmentos de *Ni amor* aparecen al azar a lo largo del manuscrito y que el compilador realizó la partitura tomándola de las partes). Para un no iniciado sería arriesgado hacer conjeturas sobre la notación del manuscrito o sobre el sistema de transposición de Pedrell. Los fragmentos publicados, salvo el 5 y el 10, están en compás ternario. Las "claves" son Sol, Si bemol, Re, La menor y Do mayor. En el número 1 y en el 5 Hidalgo se inclina hacia la dominante del relativo menor en las cadencias. Si ha sido correctamente transcrito, el 8 ("Cuatro eses") puede jactarse de algunas octavas y quintas paralelas realmente excepcionales (entre los compases 3 y 4). Solamente en el 9 ("En hora dichosa"), Hidalgo se digna hacer una leve demostración de melodía imitativa. El fragmento más extenso, el último, ha sido reimpresso y grabado con frecuencia. La escritura para cuatro voces predomina en los once fragmentos. Calderón mismo consideraba la escritura a cuatro voces como la consonancia más perfecta cuando, en la loa que precede a su auto sacra-

mental, *El jardín de Falerina* (de 1675 y que no debe confundirse con la comedia del mismo título fechada alrededor de 1640), compara la armonía a cuatro voces con “la armonía del cielo”, viendo en ella el símbolo de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego <sup>119</sup>.

Calderón colaboró por última vez con Hidalgo en una comedia de Carnaval escrita para Carlos II y la sobrina de Luis XIV, María Luisa de Orleans (1662-1689), que el 18 de noviembre de 1679 se casó con el soberano español transformándose en su primera esposa. El texto de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, estrenado el 3 de marzo de 1680, sobrevive intacto con loa, tres jornadas, un entremés de La Tía, para representarse entre los Actos Iº y IIº, un baile de Las Flores, para el intervalo entre Actos IIº y IIIº, por Alonso de Olmedo (otrora amante de una de las tres principales actrices que intervinieron en *Hado y divisa*) <sup>120</sup> y un sainete final basado en *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière. Fue así como la última comedia de Calderón sirvió para que por primera vez se presentara algo de Molière en la escena española. Juan Hidalgo recibió 1.500 reales por la música, de la loa y la comedia, hoy perdida, mientras Gregorio de la Rosa y Juan de Cerqueira o Se[r]queira recibieron 500 reales cada uno por enseñársela a las mujeres de sus compañías, e igual suma recibió el violinista Juan Cornelio <sup>121</sup>.

María de los Santos, que cantó el papel de Megera en *Hado y divisa*, había interpretado el de Alecto, otra de las Tres Furias, en el estreno de *Celos*, veinte años antes. El estudio de los demás papeles vocales, subraya que fueron las mismas cantantes las que crearon las partes líricas de las comedias mitológicas de Calderón. Otro tanto ocurre con los autos. En sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (1905; págs. 269-369), Cristóbal Pérez Pastor da listas de los actores y actrices que actuaron en los autos sacramentales de Calderón desde 1660 hasta su muerte en 1681. Bernarda Manuela (“La Grifona”) cantó Procris en el estreno de *Celos* y también cantó en el reestreno de *La púrpura* en 1680 y en nueve autos sacramentales entre 1664 y 1679. Mariana de Borja (“La Borxa”), que hizo de Eróstrato en la representación de *Celos* en 1660, reaparece en los autos de 1664, 1670 y 1671. Gregorio de la Rosa, que compuso la música para el auto de 1675, *El jardín de Falerina* <sup>122</sup>, fue pagado como “músico” en diez autos representados entre 1662 y 1679. Gaspar Real fue el “músico” de nueve actos entre 1661 y 1674 y Juan de Cerqueira o Serqueira <sup>123</sup> lo fue en cuatro entre 1677 y 1681. Los arpistas que tocaron en los autos representados entre 1661 y 1681 fueron: Marcos Garcés, Juan y Valerio Malaguilla, Juan Gallego, Jusepe=José Soler <sup>124</sup> y Juan de Ugarte. Cristóbal Galán, maestro de la capilla real, muerto el 24 de septiembre de 1684 <sup>125</sup>, compuso la música de los autos de 1664: *La inmunidad del Sa-grado* y *A María el corazón* <sup>126</sup>.

La loa de *La inmunidad* se inicia con un coro usado más adelante como *ri-tornello*. En ambos autos intervienen constantemente diversos instrumentos: chirimías, trompetas, clarines, atabalillos, cajas y sonajas. El personaje, Gracia,

canta sesenta versos consecutivos en recitativo en *La inmunidad*<sup>127</sup>. El otro auto, *A María*, termina con el recitado por Peregrino de una versión española de *Ave maris stella*, al que responde el coro cantando el texto en latín. Coros, solistas e instrumentistas desempeñan papeles no menos principales en los autos de 1676 (*Los alimentos del hombre*<sup>128</sup> y *La serpiente de metal*); de 1677 (*El laberinto del mundo*); de 1679 (*El tesoro escondido*) y de 1680 (*Andrómeda y Perseo*)<sup>129</sup>, para cada uno de los cuales compuso la extensa música, “toda nueva”<sup>130</sup> el maestro de capilla del convento Mercedario de Madrid, fray Juan Romero<sup>131</sup>.

Si bien las comedias de Calderón comenzaron a ser enviadas al Nuevo Mundo ya en 1640<sup>132</sup>, sus autos comenzaban a ser conocidos antes de ese año. Un sacerdote mexicano, Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl (descendiente de la realeza tezcucana) tradujo *El gran teatro del mundo* a lengua nahuatl más o menos el mismo año. Estimado el tiempo de su paso hacia América, este auto sin duda llegó a México en la década de 1630<sup>133</sup>. En el original, el auto termina con el canto del *Tantum ergo* por todos los actores. Un cantor oculto amonesta al Rico, la transformación de la escena de la tierra al cielo es señalada cada vez por un interludio instrumental y las chirimías acompañan al *Tantum ergo* final<sup>134</sup>. Tanto este auto como *La humildad coronada* (escrito en 1644), gozan del privilegio de haber sido representados en Lima en 1670<sup>135</sup>, nueve años antes de la primera representación documentada de una comedia de Calderón en México: *Los empeños de un acaso*, en noviembre de 1679<sup>136</sup>. Antes de 1793<sup>137</sup>, solamente en Lima hubo no menos de 190 representaciones de autos, zarzuelas y comedias de Calderón. Tanto en Ciudad de México, Puebla, Buenos Aires y La Habana “era el dramaturgo peninsular más popular del período colonial, si ha de tomarse como indicio el número de representaciones de sus obras”. En diciembre de 1728 subió a las tablas *Celos aún del aire*, en Ciudad de México, pero Lima se lleva las palmas por el número de zarzuelas y óperas representadas, los demás centros coloniales no podían darse ese lujo.

Antes de abandonar el espectáculo musical español, un breve exámen de los contemporáneos de Calderón, que también compusieron zarzuelas, aclarará lo que ocurría en la Península. Antonio de Solís (1610-1686), tan famoso como dramaturgo e historiador, celebró el nacimiento del heredero Felipe Próspero, de muy corta vida, con *Triunfos de Amor y fortuna* (1658). Editado en Madrid en 1681, como la primera obra de sus *Comedias*, *Triunfos de Amor y fortuna* incluye por lo menos tres extractos a los que Juan Hidalgo les puso música, los que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid ms 3880/27, 3880/44 y 3880/48. Jack Sage extractó sus sopranos y los incluyó en la edición de Varey-Shergold de *Los celos hacen estrellas*, páginas 189-190, de Juan Vélez de Guevara. Según Sage, el texto editado en 1681 prescribe “algo [todavía] relativamente nuevo” en el escenario español: o sea numerosos solos y por lo menos uno de ellos cantado “en estilo recitativo”. Las partes concertantes incluían coros antifonales y cuatro o más coros que respondían al solo. “Todo esto refuerza nuestra impresión de

que tanto los modelos italianos como españoles influenciaron al compositor quien en toda su extensión fue, probablemente, Juan Hidalgo". Para remarcar su argumento, Sage ilustra con un extracto de *Studien*, página 352, de Goldschmidt.

Juan Bautista Diamante —mencionado más arriba como el poeta de ascendencia griega que compuso la loa inicial en el reestreno de *La púrpura* en 1680, escribió una zarzuela en un acto *Triunfo de la paz y el tiempo* (presentada en el pabellón de La Zarzuela en 1659) para conmemorar el mismo suceso celebrado con el estreno de *La púrpura* en 1660. Su epitalmio de 1659 contiene solos, dúos, cuartetos, coros de ninfas y campesinos y un coro de los Cinco Sentidos. Tanto Iris como Himeneo revolotean por el aire mientras cantan largos pasajes "en tono recitativo"<sup>138</sup>. Otra producción suya, *Lides de amor y desdén: Fiesta de zarzuela que se representó a Sus Magestades*, con música de Cristóbal Galán, abunda en conjuntos a 4 y a 8, extensos pasajes de solos y hasta un coro de los yunques, cantado por los ayudantes de Vulcano al ritmo de sus martillos<sup>139</sup>. La música de Galán para *Ya los caballos de jazmín* fue encontrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms m. 3881/20 por Jack Sage, quien la editó en la edición de Varey-Shergold de 1970, de *Los celos hacen estrellas*, página 205. *Alfeo y Aretusa: Fiesta de zarzuela que se representó a las bodas del excelentísimo señor Condestable de Castilla* en 1672, celebra el casamiento de Iñigo Melchor Fernández de Velasco (1629-1696). En ésta, como en otras zarzuelas, de Diamante, la música no es nunca meramente incidental, sino que impulsa la acción, en este caso relacionada con la persecución de la ninfa Aretusa por el dios-río Alfeo y la transformación de aquélla en fuente por decisión de Diana, para salvar su castidad. Júpiter y Callisto (transformado por la celosa Juno en jabalí) aportan un episodio secundario<sup>140</sup>. El estribillo del solo de Juan Hidalgo, de la segunda jornada, ¡Ay! *desdicha de quien es sin delito la desgracia* (encontrado en Hispanic Society of America ms HC/824a, n-39) fue editado en la edición Varey-Shergold de 1970, página 202. *Júpiter y Semele, El labirinto de Creta* y dos zarzuelas más llevan la producción de fantasías musicales compuesta por Diamante para la corte a un total de siete, mientras que sus comedias habladas suman 39<sup>141</sup>. La transcripción de Sage de: *No, no prosigas suspende su curso*, de Cristóbal Galán (Varey Shergold, pág. 203), es el único extracto musical editado hasta la fecha de *El labirinto de Creta* y es una transcripción del ms m. 3881/22 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Empero, un desplazamiento rítmico estropea compases 5-10. Las blancas ligadas en la llave de soprano del compás 5 debieran ser negras con punto, disminuyendo un tiempo toda la línea del soprano hasta el primer tiempo del compás 10 (una medida de 3/4 con cuatro negras en la transcripción de Sage). Las notas alto, en el compás 12, también debieran ser negras, comenzando en el segundo compás, y la última nota del alto, en el compás 14, debiera ser *Mi* y no *Fa*.

Juan Vélez de Guevara (1611-1675) escribió la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, estrenada en Madrid, en el Alcázar Real, el 22 de diciembre de

1672<sup>142</sup>. J. B. Trend identificó a Juan Hidalgo como el compositor de todos, menos uno, de los catorce extractos pertenecientes al primer y segundo actos de *Los celos hacen estrellas*<sup>143</sup>. Encontró los extractos del Acto I en la Biblioteca Nacional de Madrid mss m. 3880/38 (líneas 1-4, 661-664, 810-813); 3880/9 (43-46, 55-59, 71-98); 3880/10 (109-140); 3880/11 (877-880, 896-900, 909-912, 925-928, 940-943, 957-959). Los extractos siguientes, del Acto II, fueron descubiertos en mss 3880/8 (líneas 1-16); 3880/12 (39-61); 3880/13 (179-190, 197-208, 225-236); 3880/14 (415-422, 431-438); 3880/17 (1321-1323); 3880/15 (1324-1330); 3880/15 (1331-1337) y 3880/18 (1378-1381). Además de los extractos identificados por Trend, Sage pudo agregar otro extracto más de Hidalgo a la lista, gracias a la cortesía de Ruth Landes Pitts. Ella llamó la atención sobre la música de Hidalgo para el Acto II, líneas 1041-1044, ms clase IV, cod. 470, N° 10<sup>144</sup>, de la Biblioteca Marciana [Biblioteca Nazionale di San Marco].

La espléndida copia a mano del siglo XVII de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, catalogado en la Biblioteca Nacional de Viena (Oesterreichische Nationalbibliothek) como Cod. Vindob. 13217, incluye también su preliminar *Loa Para los Años de la Reyna Nvestra Señora* y su entremés, *La Aurora de Comedias*, escena cómica entre Actos I y II, en este manuscrito de Viena, pero que en la edición de *Flores de el Parnaso* de Salamanca, de principios del siglo XVIII, figura como *La renegada de Vallecas*, y su mojiganga postludio, de 226 líneas, titulado *Fin de Fiesta*, en la fuente vienesa. La música de Hidalgo para cuatro trozos de la loa y para uno del Fin de Fiesta, se descubren en la Biblioteca Nacional de Madrid, en mss 3880/24; 3880/34; 3880/20; 3880/42 y 3880/19. Para Sage, el único trozo de Fin de Fiesta (*Trompicávalas Amor=Barajaualas Amor*, líneas 151-158, páginas 128-129, con comentario en 223 y la transcripción en 273) "es la joya de la música que existe de *Los celos hacen estrellas*". Sin duda es la que cautiva de inmediato por sus repeticiones y secuencias folklóricas, sus ritmos audaces y vigorosos, su *Fata la parte* de un sabor típico de Encina.

Con respecto a los dos actos de la zarzuela, el tema está tomado de "Las Metamorfosis" de Ovidio. Juno, siempre celosa, trata de sonsacarle a Momus, recién expulsado del Olimpo, información sobre los últimos amores de su marido. Para salvar a su última conquista de la furia de Juno, Júpiter transforma a la hasta ahora casta ninfa Isis=io en vaca. Juno sospecha el engaño y obtiene que el centinela de cien ojos, Argus, vigile a la bellísima vaca. El Acto II se inicia con el canto de Mercurio. Su canción embelesa de tal modo a Argus, que sus cien ojos se cierran en delicioso sueño. Mercurio lo decapita. Juno se enfurece por el asesinato de su servidor. Júpiter entrega a Momus a la furia de algunos aldeanos que tratan de apedrearlo y a las iras de Isis quien lo busca para cornearlo. La llegada del padre de Isis en el momento oportuno permite a Momus escaparle a los cuernos de Isis. Júpiter por fin

acepta no continuar persiguiendo a Isis y la transforma en diosa a la que veneran los Egipcios. La apoteosis de Isis es el final del Acto II: los celos de Juno redundan en que ésta fuese elevada a las estrellas. De ahí el título de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*.

Francisco de Avellaneda conmemoró el santo de la Reina Madre Mariana de Austria (julio 26) con *El Templo de Palas*, obra que después de ser cantada en Madrid, fue repetida ese mismo año de 1675 en Nápoles, con loa, entremés y mojiganga<sup>145</sup>. Juan Hidalgo, con poco más de sesenta años, compuso la música por lo menos del lamento, *¡Ay que sí! Ay que no!* de *El Templo de Palas*, de Avellaneda, el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid ms m. 3800/25 (un trozo del soprano está editado en Varey-Shergold, pág. 208). Miguel Fernández de León escribió *Endimión y Diana* y *Venir el Amor al mundo* (1680), ambas para la casa real<sup>146</sup>. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva *Salir el Amor del mundo: Fiesta cantada, Zarzuela en dos jornadas*, de Sebastián Durón, especie de réplica o continuación de la anterior. Catalogada en m. 2283, el manuscrito de 45 folios dice: "Fiesta que se hizo a svs Mag.<sup>des</sup>".

Juan Matos Fragoso, nacido en Portugal (1608-ca, 1692) incluyó en su *Ver y creer* un romance, *Don Pedro a quien los crueles*<sup>147</sup>, cuya partitura para cuatro voces fue publicada como anónima en el *Teatro lírico español*, III, página 17. Fray Gregorio de Zuola, natural del Cuzco (m. 1709), copió la parte de tenor de este cuatro en una antología de 500 páginas que se encuentra actualmente en el Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires. Carlos Vega lo publicó como el décimotercero de los dieciseis fragmentos musicales de su artículo "Un códice peruano colonial del siglo XVII", en *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (Julio-Diciembre, 1962), página 82 (facsimilar) y 83 (transcripción). Ahora que este segundo fragmento del infolio de Zuola ha revelado su identidad como pieza teatral, varios otros trozos musicales no identificados del mismo manuscrito pueden muy bien resultar canciones de comedias<sup>148</sup>.

En su *Teatro lírico español*, III, 13, Pedrell publicó el gracioso solo de Estela, *Con el retrato de Adonis Venus dormida se queda*, como extracto de la comedia *Elegir al enemigo* (1664), de Agustín Salazar y Torres (1642-1675)<sup>149</sup> y dos fragmentos más como extractos de *El Austria en Jerusalén*, de Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704), con música de Miguel Ferrer<sup>150</sup>. Según Pedrell, un breve pasaje de la zarzuela del mismo autor *Fieras de celos y amor*, sería también de Ferrer, aunque la música no tiene indicación de autor<sup>151</sup>. *La Historia de la Zarzuela*, de Cotarelo y Mori, páginas 65-69, incluye un análisis a fondo de *Veneno es de amor la envidia*, con texto de Antonio de Zamora (m. 1728) y música de Sebastián Durón<sup>152</sup>. El *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I: *Manuscritos*, páginas 358-362, enumera otras cinco obras teatrales líricas compuestas por Durón y una sexta compuesta por él en colaboración con Juan Navas (a

quien se identifica en la página 291 como arpista de la capilla real durante el reinado de Felipe v, 1702-1709). Sólo una de ellas está expresamente llamada "ópera" en la portada, el folio 77 m. 2278 (*Opera Scenica: Deduzida de la Guerra de los jigütes a 4 Con V<sup>s</sup> y Clari<sup>s</sup> Escriuose Para el Ex<sup>mo</sup> Señor Conde de Salua Tierra Mi Señor M<sup>o</sup> Duron*).

Aunque en los folios 8<sup>v</sup>-10, 26<sup>v</sup>-27, y 34<sup>v</sup>-35 de esta única "ópera", Durón incluye coplas muy a la antigua manera de Hidalgo, se aparta de las normas de 1660 al insertar interludios musicales entre coplas (violines y clarín); da mayor variedad a los intervalos vocales (los intervalos de tres tonos descendentes son comunes); asigna a los violines una parte de *obbligato* (como en la segunda escena, durante el dúo de Júpiter y Minerva); intercala ocasionalmente un recitativo y precisamente con ese nombre ("Rez<sup>to</sup> en los folios 32<sup>v</sup>-33<sup>v</sup>) y al cerrar la escena sexta y final con una danza tan contemporánea como el minué (que cantan a trío Hércules, Minerva y Júpiter). En comparación con la primera ópera "en estilo italiano" (m. 1351) que se encuentra en la colección de la Biblioteca Nacional (*Los Elementos Opera Armonica al Estilo Ytaliano A los Años de la Ex<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup> Duquesa de Medina de la Torre Mi Señora*), de Antonio Literes<sup>153</sup>, la ópera de Durón no aprovecha tantas tonalidades como Literes (Durón se limita a explorar las de La menor y Re menor, mientras que Literes usa las de Fa menor, Sol menor y Re mayor). Siguiendo la práctica de los músicos italianos de 1700 y sus alrededores, los bajos de Literes saltan menos, hay pasajes de violín expresamente señalados "solo", las partes vocales se entregan a varias ricas *fiorituri*, abundan los recitativos típicos, en cambio son raros los conjuntos, como el de Aire, Tierra, Fuego y Agua en los folios 52<sup>v</sup>-53<sup>v</sup><sup>154</sup>.

Sin embargo, cuando se trata de oponer las prácticas españolas a las italianas, hay que presentar siempre otros elementos de juicio además de la mera supervivencia de las partituras musicales. *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, una zarzuela de 1698 con texto de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, comienza con una loa para la cual se mencionan expresamente los siguientes instrumentos de acompañamiento: violines, violas, viola da gamba, arpas, guitarras, *viola d'amore*, trompetas, clarines, timbales y castañuelas<sup>155</sup>. Se ha conservado el libreto impreso, pero no la partitura de dicha zarzuela. En cambio, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva todavía la partitura de una zarzuela de 1699, *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, escrita por el mismo conde de Clavijo por encargo real, para ser representada el domingo anterior al Miércoles de Ceniza de aquel año<sup>156</sup>. Violines, flautas, clarines, "bigüela de arco" y continuo forman el acompañamiento. Según el libreto impreso, las partes de Júpiter y Mercurio fueron cantadas por mujeres, como también las de Juno, Io, Isis, Alecto, Dorisea y Celfa<sup>157</sup>.

El desarrollo de la ópera en la península después de 1700 no concierne a este trabajo. Pero para gloria de Lima deben mencionarse las primeras fechas en que la ópera llegó a otros dos centros hispanos. Barcelona oyó



el homenaje musical de Antonio Caldara para Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg<sup>158</sup> con motivo de su matrimonio, en *Llotja de Mar*, el 2 de agosto de 1708. Con texto de Pietro Pariati y decorados de Ferdinando Galli-Bibiena, la ópera en tres actos de Caldara *Il piu bel nome* sobrevive en la partitura que posee el Real Conservatorio de Bruselas<sup>159</sup>. Juno, Venus, Hércules, París y Hado —secundados por dos coros— (uno que sigue a Belleza y el otro a Virtud) desarrollan la acción convencional y de poca substancia. Caldara (1670-1736) era gloria de Venecia. Francesco Coradini, compositor de la primera ópera representada en Valencia, era un napolitano que servía como maestro de capilla al príncipe italiano de Campoflorido, el virrey. Para honrar a la esposa italiana de Felipe v, Isabel Farnese, se puso en escena una *Folla real* (basada en el relato cómico de una intriga doméstica) en el gran salón del palacio de Campoflorido en Valencia, el 25 de octubre de 1728<sup>160</sup>. Seis años más tarde fue presentada en Valencia y por el mismo personal musical de Campoflorido, la ópera *Artaserse*, con libreto de Metastasio (no se indica el compositor), también en honor del cumpleaños de la esposa de Felipe v<sup>161</sup>. *Siroe*, con libreto de Metastasio “algo abreviado” y música “de varios compositores”, fue la primera ópera representada en Cádiz, la tercera ciudad de provincia<sup>162</sup>.

*La Partenope*, con libreto de Silvio Stampiglia (1664-1725) y música de Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756), fue puesta en escena en el palacio virreynal de Ciudad de México, el 1º de mayo de 1711. Como era de preverse, el virrey de entonces (Fernando de Alencastre Noroña y Silva) la encargó como homenaje al onomástico de Felipe v. Impreso el mismo año en ciudad de México con los textos italiano y español en páginas que se enfrentan<sup>163</sup>, el libreto era uno de los varios que Stampiglia había dedicado a la esposa del virrey español en Nápoles, doña María de Girón y Sandoval, duquesa de Medinaceli, y entre ellos *La Caduta de' Decemviri* y *L'Eraclea*, a las que Alessandro Scarlatti puso música en 1697 y 1700<sup>164</sup> y *La Partenope*, con música compuesta en 1699 por Luigi Mancina<sup>165</sup>. A la misma duquesa fueron dedicados tres libretos editados en Nápoles: (*L' Ajace*) en 1697 y (*La Donna ancora è fedele* y *Muzio Scevola*)<sup>166</sup>, en 1698. A Doña Ana de la Cerda y Aragón, viuda de Pedro Antonio de Aragón (virrey español en Nápoles, 1666-1671) fue dedicado el libreto de Mateo Nori *Penelope la casta*<sup>167</sup>, a la que puso música Scarlatti en 1696. La copiosa cosecha de libretos editados en Nápoles con dedicatorias a miembros de la casa y la corte real española<sup>168</sup> proporcionaba la base necesaria para que Manuel de Zumaya hiciera su elección.

La música de Zumaya no ha sobrevivido. Aunque así hubiera sido, es lícito suponer que más bien ecos de Nápoles que de Madrid llenarían sus páginas. *Ya la gloria*, villancico escrito para la Asunción de 1719, que hasta 1970 era su única obra editada en disco (Angel S36008: lado 2, surco 2), revela su maestría en la técnica del recitativo-aria, tan notable en realidad, que un crítico de esta pieza (*Musical Quarterly*, LIII/2 [abril de 1967], página 296)

buscó en vano a lo largo de todo el villancico algún eco español característico.

#### NOTAS

<sup>1</sup> La música de Japoco Peri se escuchó por primera vez en el Palazzo Corsi de Florencia durante el Carnaval de 1597. En esa ocasión el propio Peri representó el papel de Apolo.

<sup>2</sup> Tanto Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (circa 1545-1618) llevaron a escena la *Euridice*. Peri cantó el papel de Orfeo en el estreno de su versión, el 6 de octubre de 1600 en el Palazzo Vecchio. La obra de Caccini, aunque compuesta ese mismo año, sólo se representó el 5 de diciembre de 1602, en primera audición, en el Palazzo Pitti.

<sup>3</sup> La versión de Monteverdi (perdida, salvo el famoso lamento de Ariadna) fue estrenada en Mantua el 28 de mayo de 1608.

<sup>4</sup> El hecho de ser su padre el importante compositor Alessandro Striggio dio al hijo la oportunidad de figurar en los círculos musicales.

<sup>5</sup> *Enciclopedia Italiana*, Appendice (1938), I, pág. 328.

<sup>6</sup> Hay una lista adecuada en *Grove's Dictionary*, 5ª Edición (1954), II, pág. 131.

<sup>7</sup> Artículo de Henri Quittard (1864-1919) en *La Grande Encyclopédie*, xxvi, pág. 434: "Sans doute, le mérite poétique de Perrin est moins que médiocre. Il fut un très méchant poète".

<sup>8</sup> Véase la Introducción de Anthony Lewis a la edición de 1939 de la máscara de Blow publicada en París, Editions de L'Oiseau Lyre.

<sup>9</sup> *Chamber's Encyclopaedia* (1967), XIII, pág. 470.

<sup>10</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917), págs. 12-13: "En el otoño de 1629 se hizo representación en el Palacio Real de Madrid de una *Egloga pastoral, que se cantó a S. M. (q. D. g.) en fiestas de su salud*, compuesta la letra por Lope de Vega y la música por autor no conocido".

<sup>11</sup> El título de la portada continúa: *Al Excel.<sup>mo</sup> Señor Don Iván Alfonso Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla. Por Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Año 1630. En Madrid, por Iuan Gonçalez*. Véase facsímil en el *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional* (Madrid: Gráfica Universal 1935), pág. 202. La Biblioteca Nacional del Perú puede también enorgullecerse de contar con un ejemplar de esta rarísima impresión de 1630.

<sup>12</sup> Véase la reimpresión, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1895), v, pág. 753: "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos".

<sup>13</sup> *Ibid.*, v, pág. 754: "la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos". Sin embargo, añadió en seguida que no podía alabar suficientemente ni las voces ni los instrumentos.

<sup>14</sup> *Ibid.*, v, pág. 753: "La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien S. M. envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio".

<sup>15</sup> "L'Eclogue *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón", *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, XI (1909-1910), pág. 62. Véase también su obra "La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle" *Sammelbände*, v (1903-1904), pág. 54. En estos dos artículos meramente repite lo que ya había escrito antes en las introducciones a los volúmenes III y IV-V de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (La Coruña: Canuto Barea y Compañía, 1897-1898).

<sup>16</sup> Cita de A. Valbuena Briones en su edición de las *Obras Completas* de Pedro Calderón de la Barca, I (Dramas) (Madrid: Aguilar, 1966), pág. 1723a: "En 29 de junio se representó en el Retiro la comedia de la fábula Dafne, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas". Según Cristóbal Pérez Pastor, *Memorias de la Real Academia Española*, XII (Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1926) [*Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española*, Tomo III], pág. 247, la *Relación... (1)635 hasta fin de febrero de (1)636* está en la Colección Salazar (S.<sup>o</sup> 15, 4.<sup>o</sup>, 113, fol. 287) en la Real Academia de la Historia (Madrid, Calle de León 21).

<sup>17</sup> Gagliano firmó la dedicatoria de *La Dafne* (Florencia: Cristóforo Marescotti, 1608) el 20 de octubre del año en que se estrenó y publicó. Aunque la obra se estrenó en Mantua, también se representó en Florencia, "probablemente durante el Carnaval de 1610".

<sup>18</sup> Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea del 1600 al 1637*, (Florencia: R. Bemporad & Figlio, 1905), pág. 127. Véase también la pág. 135 (función del domingo 1.<sup>o</sup> de julio de 1618).

<sup>19</sup> El memorial de Lotti, publicado por primera vez en el *Tratado Histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, de Casiano Pellicer (Madrid: Real Arbitrio de Beneficencia, 1804), II, pág. 146-166, se publicó de nuevo en la edición de J. E. Hartzzenbusch de las comedias escogidas de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles, VII, Madrid: M. Rivadeneyra, 1872, págs. 386-390). Anteriormente este memorial era considerado como un bosquejo de *El mayor encanto amor*, de Calderón, según se representó originalmente a principios de julio de 1635. En "The First Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", *Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool University Press], XXXV/1 (enero, 1958), págs. 24-27, N. D. Shergold probó lo contrario.

<sup>20</sup> Léo Rouanet, "Un autographe inédit de Calderon", *Revue hispanique*, VI/2, 1899, págs. 197-198: "Yo e visto vna memoria q̄ cosme loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Mg<sup>d</sup> en la fiesta de La noche de S. Juan; y avnque está trazada con mucho yngenio; La traza de ella no es Representable por mirar mas a la ynbençion de las tramoyas que al gusto dela Representacion=Y aviendo Yo Señor de escriuir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo elección de algunas de sus apariencias las que yo abre menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes.

El Teatro a de ser En el estanque. La primera vista [del]; el bosque oscuro con todo el adorno que el le pinta de formas humanas en ves de arboles con trofeos de armas y caza. El carro plateado que a de venir sobre el agua Y la senda paraque anden unto a en los que an de venir acompañando con musica...".

<sup>21</sup> N. D. Shergold, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 25; Léo Rouanet, *op. cit.*, pág. 199: "Rematóse la fiesta con danzas en tierra y en el agua; la riqueza de los vestidos fue increíble, y la variedad de cosas prodigiosas; duró seis horas, y se acabó a la una de la noche" (cita de carta de un Jesuíta, fechada 31 de julio de 1635 y publicada en *Memorial histórico español*, XIII, pág. 224).

<sup>23</sup> Esta es la fecha de Hartzzenbusch en el cuarto volumen de las *Comedias*, de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles; XIV [Madrid: Imp. de la Publicidad, 1850], pág. 677).

<sup>24</sup> Compárese la edición de Valbuena Briones (citada en nota 16), págs. 941 y 1777-1778.

<sup>25</sup> *Ibid.*, págs. 1856-1857.

<sup>26</sup> *Ibid.*, págs. 1831-1833 (*Venturoso es el día*) y 1896-1897 (*Aves, pues llora la aurora*).

<sup>27</sup> *Ibid.*, págs. 1872a, 1878a.

<sup>28</sup> Cotarelo y Mori en *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos", 1924), pág. 280, se pronuncia

por el año 1648. Hatzenbusch (*Biblioteca de Autores Españoles*, xiv, 668) argumenta a favor de 1629. El año 1640 fue sugerido por Harry Warren Hilborn. Véase la edición de Angel Valbuena Briones de las *Comedias (Obras Completas*, II [Madrid: Aguilar, 1956]), pág. 1888.

<sup>29</sup> El *ritornello* que canta mientras convierte a Rugero en piedra, comienza en la primera línea marcada "Ella y Ninfas", en la parte superior de la página 1906a de la edición antedicha de Valbuena Briones (*Obras Completas*, II).

<sup>30</sup> Con relación a este manuscrito perdido, véase José Subirá, "Músicos al servicio de Calderón y de Comella", *Anuario Musical* xxii-1967 (1969), pág. 199.

<sup>31</sup> Publicó una versión inferior y alterna de este *cuatro* (sin bajo continuo) en su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, (1909), II, 291. En el manuscrito de la Biblioteca Central de Barcelona, en que se encuentra la versión alterna, no se le atribuye el *cuatro* a ningún compositor.

<sup>32</sup> En *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, I: 4 (Espagne-Portugal) (Paris: C. Delagrave, 1920), pág. 2057, nota 1, dice que lo vio en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contó 109 piezas y 225 hojas; añade que una pieza de Juan Serqueyra, 1704, era el último ingreso fechado del manuscrito.

<sup>33</sup> En "Ein spanisches handschriftliches Sammelwerk von 1704", *Monatshefte für Musik-Geschichte*, xv (1883), pág. 33. Según Eitner, las dos obras de Peyró, *a 3 y a 4*, que inician el manuscrito, se titulan *Ay mi amor* y *Al enamorado dexente*.

<sup>34</sup> "Un manuscrito musical de principios del siglo xviii", *Anuario Musical*, v (1949), pág. 191. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea, el drama lírico en España* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pág. 41, nota 2.

<sup>35</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Barbieri mss 14074. Barbieri fue también el primero que identificó *La selva sin amor*, de Lope de Vega, como verdadera "ópera", por estar totalmente cantada. Véase su prólogo a la *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid (1738-1878)*, de Luis Carmona y Millán. (Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878).

<sup>36</sup> Esta fecha queda certificada en el título de la impresión en cuarto de 184 páginas: *Fineza contra fineza. Comedia con que festeja los felices años de la Serenissima Reyna de España D. Mariana de Austria, de orden de Sus Magestades Cesas, los Augmos Leopoldo y Margarita, el excelmo señor marques de Los Balbasses, embaxor de España, etc. en 22 de Diciembre 1671. Compuesta por D. Pedro Calderon de la Barca, cavro de la Orden de Santiago. En Viena de Austria en la empresa de Matheo Cosmerovio*. Véase la edición de Václav Cerny de *El Gran Duque de Gandía*, de Calderón (Praga: Editions de l'Academie Tchecoslovaque des Sciences, 1963), págs. 13-14 y 181.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 14, nota 14.

<sup>38</sup> *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5ª edición (1954), v, pág. 139.

<sup>39</sup> Catalogados en Joseph Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales en Biliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum... Volumen x. (Codicum Musicorum Pars II)*. (Viena: Academia Caesarea Vindobonensis, 1899), pág. 217 (Nº 18800).

<sup>40</sup> *Suspende invicto Anfión y Venid hermosas ninfas*. Véase la edición de Valbuena Briones, *Obras Completas*, I, 2101 y 2114.

<sup>41</sup> *Obras Completas*, II, 1957. Irifela, la que lee la buenaventura, canta con acompañamiento de arpa. En otro lugar de la obra, Calderón pide acompañamiento de chirimías, trompetas, clarines y tambores fúnebres (1972b, 1974a, 1993a).

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 1962. Hatzenbusch presumía que *El Conde Lucanor* era anterior a 1651. Véase *Biblioteca de Autores Españoles*, xiv, 676b. Una representación en un teatro público de Madrid, anunciada para el 18 de diciembre de 1656, hubo de ser pospuesta. Véase, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1905), pág. 243.

<sup>43</sup> S. N. Treviño, "Nuevos datos acerca de la fecha de 'Basta Callar'", *Hispanic Review*, iv/4 (octubre, 1936), pág. 341.

<sup>44</sup> *Acción lograda en el susto a 4, Que ha de sacer en favor de mi pesar a 2, Quien por cobardes respetos a 4. (Obras Completas, II, 1720-1721, 1729-1730, 1743-1744).*

<sup>45</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, pág. 201.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 202.

<sup>47</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, pág. 52. En la nota 1 corrige la fecha equivocada del estreno de *La púrpura de la rosa*, según aparecía en su *Ensayo sobre la vida y obras*, pág. 311.

<sup>48</sup> Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española, II/x* (diciembre, 1915), págs. 620-621. La primera mujer de Lotti murió el 18 de noviembre de 1630. Volvió a casarse el 17 de enero de 1640, sólo un mes antes del nacimiento del primer hijo de este segundo matrimonio, Juan. La viuda de Lotti, Polonia Volpi, le sobrevivió 34 años, murió el 4 de noviembre de 1677.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 621, nota 1: "Don Antonio Maria Antonozzi, romano, célebre ingeniero de nuestro siglo, adelantando el arte de Cosmelot [Cosimo Lotti] y Bacho Bianco [Vaggio del Bianco], florentinos, bien conocidos en España, ostentó su rara capacidad . . ." (cita de *Gloriosa celebridad de España, en el feliz nacimiento, y solemnissimo bautismo de su deseado Principe Felipe Prospero*, de Rodrigo Méndez Silva [Madrid: Francisco Nieto de Salcedo, 1658]). Hay una copia en la Biblioteca de The Hispanic Society of America.

<sup>50</sup> Pier Maria Capponi, en un artículo sobre "Marco Marazzoli" en *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1960), VII, 90, identifica la comedia *No siempre lo peor es cierto*, como el texto original del cual adaptó Rospigliosi *Dal male il bene*. Donald Jay Grout, en su obra *A Short History of Opera*, segunda edición, (New York: Columbia University Press, 1965), pág. 75, incluye un trozo *Dal male il bene*, y atribuye a *La Dama Duende*, de Calderón, el haber influido en la construcción de la ópera de 1653. *Dame Kobold*, de Hugo Hofmannsthal (Berlín: S. Fischer Verlag, 1920), es la mejor traducción moderna conocida de *La Dama Duende* (1929).

<sup>51</sup> Guido Mancini, "Note sull'interpretazione di Calderón nel seicento", en la antología *Calderon in Italia studi e ricerche* (Pisa: Librería Goliardica Editrice, 1955), pág. 34, nota 12, identifica *Los empeños de un acaso* como la obra de Calderón que tradujo Rospigliosi con el título *L'Armi e gli amori*.

<sup>52</sup> *Ibid.*: "Non mette conto esaminare troppo specificamente l'opera de Rospigliosi; è evidente, però, che l'autore ebbe intenti piuttosto elevati, lanciandosi in una insolita traduzione in versi e riproducendo, a volte, il testo calderoniano con notevole freschezza e con una sinteticità che è chiaro indice delle direttive italiane in questo genere di opere".

<sup>53</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, pág. 293.

<sup>54</sup> *Ibid.*, págs. 299-300.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 315.

<sup>56</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela*, pág. 43.

<sup>57</sup> Everett W. Hesse, "The Two Versions of Calderon's 'El Laurel de Apolo'", *Hispanic Review*, XIV/3 (julio, 1946) págs. 213-214.

<sup>58</sup> *Tercera Parte*, edición de 1687, pág. 6: "No es Comedia, sino solo / vna Fabula pequeña, / en que, à imitacion de Italia, / se canta, y se representa, / que alli avia de seruir / como acaso, sin que tenga / mas nombre, que fiesta acaso".

<sup>59</sup> Hesse, *op. cit.*, págs. 214-218.

<sup>60</sup> *Obras Completas*, 5ª edición (1966), I, 1747b.

<sup>61</sup> El prólogo de Ovidio incluye otras 28. Véase Ottavio Rinuccini, *Drammi per musica Dafne-Euredice-Arianna*, con prefacio y notas de Andrea della Corte (Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1926), págs. 3-5.

<sup>62</sup> *Tercera Parte*, edición de 1687, págs. 7b y 432b.

<sup>63</sup> "Dioses, cielo, luna, estrellas, montes, mares, prados, fuentes, troncos, riscos, plantas, flores, aves, frutos, fieras, peces" (*Obras completas* [1966], I, 1761); "cielo, sol, luna y

estrellas, riscos, selvas, prados, bosques, aves, brutos, fieras, peces, troncos, plantas, rosas, flores, fuentes, ríos, lago, mares, ninfas, deidades y hombres (*ibid.*, pág. 1782b).

<sup>64</sup> Rinuccini, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>65</sup> Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" en *Obras Completas*, I, 1765.

<sup>66</sup> *Tercera Parte*, 1687, págs. 405-412.

<sup>67</sup> Resumen en Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, págs. 52-53.

<sup>68</sup> Calderón ya había celebrado la belleza de María Teresa en la loa que precede a *El Laurel de Apolo*. El retrato de Velásquez confirma su finura. Véase Everett W. Hesse, "Court References in Calderon's 'Zarzuelas'", *Hispanic Review* xv/3 (julio, 1947), pág. 368.

<sup>69</sup> *Tercera Parte*, 1687, pág. 411b: "por señas que ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo, / porque otras naciones vean / competidos sus primores".

<sup>70</sup> *Ibid.*: ¿"No mira quanto se arriesga / en que colera Española / sufra toda vna Comedia / cantada?".

<sup>71</sup> *Ibid.*: "No lo será / sino solo vna pequeña / representación; demás / de que no dudo, que tenga / en la duda de que yerre, / la disculpa de que inventa: / quien no se atreue à errar no / se atreue à acertar..."

<sup>72</sup> Grout, *A Short History of Opera* (edición de 1965), pág. 62.

<sup>73</sup> *Obras en Verso del Homero Español que recogió Juan López de Vicuña (Edición Facsimil)*, con introducción y notas de Dámaso Alonso (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963), fol. 81v. Calderón cita las líneas 1-4, 9-14, pero invierte "bien" y "mal" (línea 9). En la línea 24, cambia "va" por "van".

<sup>74</sup> Agustín Durán, *Romancero General*, I (Biblioteca de Autores Españoles, x, Madrid: M. Rivadeneyra, 1877), pág. 270: "es este en mi opinión el mejor romance de la buena época de nuestra poesía".

<sup>75</sup> *Ibid.*, págs. 14-15 (Nº 33). El joven guerrero Gazul se entera de que su amada Zaida ha convenido en casarse con el rico pero viejo y feo alcaide de Sevilla, Albenzaide. A caballo corre hasta Jerez, donde se están celebrando las bodas a fin de matar a Albenzaide. Calderón cita la primera redondilla del romance. Citando pareado por pareado, Calderón hila los versos citados, tanto los del romance anónimo (*Flor de varios y nuevos romances* [Valencia: Miguel de Prados, 1591, licenciado en 1588]), como los de Góngora, en un todo de insuperable belleza. En la edición de 1966 de Valbuena Briones (*Obras Completas*, I, 1782-1783), figura en bastardilla los versos citados de Góngora. En las dos últimas redondillas del romance de Angélica y Medoro (que comienza con la estrofa "aves, campos, fuentes, vegas") Góngora utiliza la misma figura retórica que Calderón pone en boca de Venus en el momento de emoción suprema de su parlamento (precisamente antes de la última entrada de Marte).

<sup>76</sup> Véanse los detalles bibliográficos en Everett W. Hesse: "The Publication of Calderon's Plays in the Seventeenth Century", *Philological Quarterly*, xxvii/1 (Enero, 1948), pág. 40.

<sup>77</sup> Edward M. Wilson, "The Text of Calderon's 'La Púrpura de la Rosa'", *Modern Language Review*, LIV/1 (enero de 1959), pág. 29.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág. 30.

<sup>79</sup> Son tres porque en 1664 se imprimió dos veces la *Tercera Parte* (en las así llamadas ediciones "Excelmo" y "Excelentissimo"). Véase Hesse, "The Publication of Calderón's Plays", pág. 40, nota 13; Wilson, *op. cit.*, págs., 42-44.

<sup>80</sup> Wilson, *op. cit.*, pág. 30. Equivoca la fecha del estreno en el Retiro, pág. 29, basándose en una fecha que después corrigió Cotarelo y Mori (cf. *Ensayo*, págs. 311-312 y en *Historia de la zarzuela*, pág. 52).

<sup>81</sup> Wilson, *op. cit.*, págs. 40-41.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>83</sup> Cf. en la edición de 1966, pág. 1777a, último parlamento de Marte en esta columna, con la versión manuscrita que transcribió Wilson, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>84</sup> Cotarelo y Mori, "Noticias inéditas de algunas representaciones palaciegas de las comedias de Calderón y otros", *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/7 (abril 1º, de 1901), pág. 213.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pág. 212.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pág. 213: "Al señor Hidalgo, por haber puesto la música de la loa y otras cosas 500". Otros tres músicos recibieron 400, 300 y 200 reales cada uno; Gregorio de la Rosa, Juan de Scqueira y José Benito. La compañía de Manuel Vallejos que fue contratada para la fiesta, también incluyó a su grupo de músicos de teatro.

<sup>87</sup> Cotarelo y Mori, (*Ensayo*, pág. 328), suponía que Gregorio de la Rosa, Scqueira y Benet "ayudaron" a componer la música para la reposición. En 1687 Scqueira escribió la música para dos autos sacramentales, *El gran químico* y *Las Mesas de La Fortuna*, de Francisco de Bances y Candamo, y en 1713 compuso la música para la "comedia de Santa Cecilia"; documentos de Almacén de la Villa, 3-720-1 y 3-450-3, publicados en *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1914) 1, 18 y 100, de Cristóbal Pérez Pastor.

<sup>88</sup> Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, pág. 55, nota 1.

<sup>89</sup> En la reposición de 1680 de *La púrpura*, sólo una de las partes fue cantada por un hombre, la de Desengaño. Manuel Angel recibió 450 reales por vestirse con pieles de animales y representar el papel (*Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/7, pág. 212).

<sup>90</sup> *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid: Fortanet, 1905), 1, pág. 278. Siete años después de su estreno, la obra de Moreto, escrita en 1653, se consideraba ya "comedia vieja".

<sup>91</sup> *Ibid.*, pág. 279: "[Día 30] . . . fui al dicho barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías, y esto fue a la hora de las dos del día, poco mas o menos, y hablé con Diego Osorio y otros comediantes y me dixerón que ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marques de Liche y me hicieron entrar los aguaciles que estan de guarda y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicha señor Marques y a Don Pedro Calderon y músicos de la capilla de Su Magestad". Pérez Pastor encontró este documento en el Archivo Municipal de Madrid (Clase 16, 2-468-29).

<sup>92</sup> Eróstrato, personaje histórico "que en el año 356 A. C., para inmortalizar su nombre, incendió el templo de Artemis=Diana en Efeso, el mismo año en que nació Alejandro Magno" (*Enciclopedia Italiana*, xiv, pág. 266, "Eróstrato").

<sup>93</sup> Después de la primera edición de 1663 en la cual se nombraban los cantantes, *Celos* apareció en la *Séptima Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Francisco Sanz, 1683), págs. 259-292 [tres jornadas se hacen cada vez más largas, págs. 259-267; 267-278; 278-292 = págs. 8, 11 y 14]. El *Coro Final*, en la edición de Subirá (Págs. 61-62), no tiene nada que ver con el de la edición de Vera Tassis ni con la de Hartzenbusch. No obstante, en todo lo demás, Subirá confía en la ortografía de Hartzenbusch. Valbuena Briones ofrece un texto crítico mejor en (*Obras Completas* [Quinta edición]: *Dramas*, 1966).

<sup>94</sup> *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F. E. Pötting: 1662-1673*, editado por Alfred Francis Pribram y Moriz Landwehr von Pragenau, en *Fontes Rerum Austriacarum*, Abt. II, *Diplomataria et acta*, LVI (1903), págs. 276, 289, 293, 295, 300, 312.

<sup>95</sup> Caroline Anne Miller, "Chiavette: A New Approach", University of California. Tesis para obtener el título de Master, 1960, págs. 132, 136.

<sup>96</sup> Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*, edición de A. Paz y Melia (Madrid: Atlas, 1968 [Biblioteca de Autores Españoles, cccxi]), 1, pág. 206b.

<sup>97</sup> Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, 1, pág. 279: "donde ensayan . . . músicos de la capilla de Su Magestad".

<sup>98</sup> *Festschrift Arnold Schering*, pág. 237.

<sup>99</sup> Véase la edición de Subirá, págs. 30 (compás 38) hasta 34 (168).

<sup>100</sup> *Ibid.*, págs. 34 (172-181)-45 (113-121). En la partitura de Évora, (CLI/2-1) este aire comienza en fol. 21<sup>v</sup> (compás 2 del corchete 3) y continúa intermitentemente hasta el 27.

<sup>101</sup> Cf. Barcelona, Biblioteca Central, Publicaciones de la Sección de Música, XIX (*La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio: Facsímil del Códice j. b. 2 de El Escorial*), 1964, folios 98<sup>v</sup>-99<sup>v</sup> (*O que en Santa María crever ben de coração*), con una transcripción en Publicaciones, xv (1943), pág. 92; fols. 318<sup>v</sup>/320 (*O que a Santa María serviço fezer de grado*) con la transcripción en pág. 387, de 1943. Estos son solamente dos ejemplos escogidos al azar.

<sup>102</sup> Por el orden en que se les cita, estos seis villancicos de Encina pueden encontrarse en *Monumentos de la Música Española*, x (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1951), en las págs. 178, 52-53; 51-52; 54, 304 y 74. Véanse los textos completos en la edición de 1890 de Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical de Palacio*, y la edición de las canciones hecha por José Romcu Figueras en (*Monumentos de la Música Española*, xiv [1965]).

<sup>103</sup> *Monumentos de la Música Española* v (1947), págs. 151-152. Barbieri, número 327.

<sup>104</sup> Bertrand H. Bronson, *The Ballad as Song* (Berkeley: University of California Press, 1969), pág. 205.

<sup>105</sup> Editada al año siguiente en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, 42 hojas. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, R-5787. Publicada nuevamente en *Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Instituto "Nicolás Antonio"], 1946), II, págs. 141-217.

<sup>106</sup> Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, pág. 15, le identifica como antiguo bibliotecario del Infante Cardenal Fernando (que construyó el pabellón de la Zarzuela). El padre era un médico italiano que ejercía la profesión en Madrid.

<sup>107</sup> *Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta*, II, pág. 146: "En la co[m]posición desta, se notará ta[m]bie[n] la nouedad de auerla co[n]seguido cantada à todos los Coros, y Vozes que la Real Capilla consiente, auiendo trabajado en ajustar Clausulas Poeticas a todos sus tañidos, que muchos, ni son Versos, ni caben en ellos. Ni tampoco se contenta la armonía de aquellos ayres con sencilleces de Prosa, cuya dificultad consiste, en haber precedido esta vez la Musica à los Versos, ò en auer obedecido estos las consonancias de aquella. Y si la breuedad suele conseguir alguna venia de los yerros, representa el Autor de este Volumen, que todo èl, se compuso en menos de vn mes, deseañdo vn siglo, para aciertos del seruicio de su Magestad".

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 150: "Continuauanse en alto sobre los linteles de esta vistosa fabrica, dos altas Tribunas, de arge[n]tada y vistosa apariencia, donde la Capilla de mejores Orfeos, dos vezes diuinos, por la voz, y el instituto, no vistos se escuchauan, varia[n]do la representación sus Coros, con tal misterio, que à emulación del antiguo Teatro, persuadian assistida Deidad à los oyentes, cuya nouedad en el Español Teatro se estrenò en esta gran fiesta".

<sup>109</sup> *Ibid.*, pág. 157.

<sup>110</sup> *Obras Completas* (1966), I, 1795. Las líneas 25 ("Voluimos"), 29 ("cuando") y 37 ("Segunda") del primer parlamento de Clarín están marcadas *aprisa, despacio e aprisa* en el manuscrito de Évora (fols. 4<sup>v</sup>-5).

<sup>111</sup> Manuscrito de Évora, fol. 4.

<sup>112</sup> *Ibid.*, fols. 8<sup>v</sup>, 15. Como lo hace Torrejón y Velasco en la partitura de Lima, Hidalgo usa los signos § § en el manuscrito de Évora, para indicar las repeticiones.

<sup>113</sup> *Obras*, I (1966) págs. 1810b-1811a. En el texto de Hidalgo (Manuscrito de Évora) se reemplaza "pasas" con "fugas" en la línea 7 del segundo parlamento de Céfalo, página 1810b. "Fugas" debe ser lo correcto pues Hidalgo responde con una de sus raras imitaciones. José Subirá recogió otras variantes del texto entre las fuentes impresas y manuscritas, en "Calderón de la Barca, libretista de ópera: Consideraciones literario-mu-



sicales", *Anuario Musical*, xx-1965 (1967), págs. 71-72. El *Coro Final*, en las páginas 61-62 de su edición de 1933, no se encuentra en ninguna otra fuente, salvo en la versión trunca del Palacio de Liria.

<sup>114</sup> Manuscrito de Évora, fol. 36v.

<sup>115</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, págs. 313, 324 y 328.

<sup>116</sup> *Correspondence of Wagner and Liszt* (New York: Charles Scribner's Sons, 1897) II [1854-1861], pág. 222. Véase el texto alemán en *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Zweiter Teil, edición de Erich Kloss (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1919), pág. 190: "Ich bin nahe daran, den Calderon einzig hoch zu stellen. Durch ihn hat sich mir auch die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhörte, unvergleichliche Blüthe, mith solcher Schnelle der Entwicklung, dass sie bald beim Tode der Materie und-zur Welt verneigung gelangen musste".

<sup>117</sup> *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Dritte Auflage (Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1903), IX, pág. 136. En inglés véase *Richard Wagner's Prose Works* (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1896), v, pág. 137.

<sup>118</sup> *Venid hermosuras, Pues que Venus, Quien nos busca, Toda bella Siquis, Tan noble, Venus bella, Aunque mal, Cuatro eses, En hora dichosa, Y en fin, Quedito*. Estos fragmentos son en su mayoría retornelos corales (el 6 y el 7 están unidos y también el 9 y el 10). Ninguno de ellos es un aria. Véase A. Valbuena Briones, edición *Ni amor*, en *Obras Completas*, I (1966), págs. 1943, 1949a, 1964a, 1965b, 1966a, 1968a, 1968b, 1968a [sic], 1974a, 1978b, para los textos. Pedrell no imprimió música alguna del doble himno nupcial que se cantó en la máscara del palacio de Gnido (1970b). En la suntuosa reposición de *Ni amor se libra de amor*, del 3 de diciembre de 1679, Calderón cambió algunas direcciones de escena. Véase N. D. Shergold, "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII/3 (julio, 1955), pág. 213. En esa ocasión Juan Hidalgo recibió 1000 reales por una nueva loa y por supervisar los ensayos y la representación. Véase *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I/5 (marzo 1º de 1901), pág. 144. También se pagaron 200 reales a Marcos Rodríguez, "que sacó los acompañamientos de la música por solfa".

<sup>119</sup> *Obras Completas*, III (segunda edición, 1967), edición de Angel Valbuena Prat, pág. 1503. Las líneas exactas y los comentarios al respecto pueden verse en Jack Sage, "Calderón y la música teatral", *Bulletin hispanique*, LVIII/3 (julio-septiembre de 1956), págs. 287-288.

<sup>120</sup> María de Anaya cantó el papel de Megera (una de las tres furias) en el estreno de *Celos aún del aire matan* (*Historia de la Zarzuela*, pág. 55). También cantó el 18 de enero de 1680, en la reposición de *La púrpura de la rosa*. Sobre sus amores con Alonso de Olmedo, véase Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española*, III/xii (abril, 1916), págs. 179-180. "Pocas cantantes permanecieron por tanto tiempo en el teatro español del siglo XVII, casi treinta años". Nació alrededor de 1640 y murió el 1º de diciembre de 1693. (*ibid.*, págs. 178-179). Alonso de Olmedo *el Mozo* tuvo una larga carrera como hombre de teatro en las compañías de Pedro de la Rosa, Escamilla y Manuel Vallejo. A menudo escribió y dirigió los saraos y ballets que se insertaban en los espectáculos de la corte 1676-1682 (año en que murió). Para la reposición de 1680 de *La púrpura de la rosa*, produjo el entremés *Los estudiantes*. Véase Juan Vélez de Guevara, *op. cit.*, pág. xcii.

<sup>121</sup> Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, pág. 344. Otros dos músicos recibieron respectivamente 800 y 600 reales, José Benet y Luis López (pág. 343).

<sup>122</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 345: "A Gregorio de la Rosa por la composición de la música y ensayarla 1000 reales".

<sup>123</sup> Figura en Pedrell, *Teatro lírico español*, IV-V (1898), págs. 50-52, con un aria en *La menor, Todo es amor*. El texto continúa: "el arroyo, la estrella y la flor; aprende Tirsi bella de la flor". Se[r]queira tomó parte en la reposición de 1680 de *La púrpura*

(*Revista Española de Literatura, Historia, y Arte*, 1/7 [1<sup>o</sup> de abril de 1901], pág. 213). Dos cantadas por Serqueira, *En la ribera verde* y *O corazón amante*, se conservan en M. 2618, manuscrito de 90 páginas que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>124</sup> Jusepe=José Benet, Músico en *Hado y divisa* y en la reposición de 1680 de *La púrpura*, también tomó parte en los autos de 1677 y 1678.

<sup>125</sup> José Subirá, "Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)", *Anuario Musical*, XIII (1958), pág. 208.

<sup>126</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 308. Galán recibió 500 reales por componer la música; Calderón 4.400 por escribir los textos de los autos. Cantaron La Grifona (Bernarda Manuela, cantó Procris en el estreno de 1660 de *Celos*) y La Borxa (Mariana de Borja). También cantó María de Salinas (cantó el papel de Tisífone en el estreno de *Celos* en 1660).

<sup>127</sup> *Obras Completas*, III (1967), págs. 1127-1128.

<sup>128</sup> El papel del Angel, bailado y cantado (*ibid.*, III, 1625-1626, 1630-1632), iba a representarlo originalmente Francisca Bezón, la misma diva que iba a cantar Adonis en la reposición de 1680 de *La púrpura*. En ambas ocasiones cayó enferma y hubo que sustituirla. Véase Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 349n.

<sup>129</sup> Entre los efectos especiales figuran los timbales "sordos" y "destemplados", para acompañar a los coros antifonales (*Obras Completas*, III, 1709).

<sup>130</sup> *Ibid.*, III, 1558b: "Todo sea nuevo... La Obra, el Tono, la Voz y el Instrumento" (loa que precede a *El laberinto del mundo*).

<sup>131</sup> Pérez Pastor, *op. cit.*, págs. 349, 351, 363, 367-368. Romero recibía 100 ducados todos los años. Tres de los villancicos de Fray Juan Romero se conservan en la Bayerische Staatsbibliothek. Véase Robert Eitner, *Quellen-Lexikon*, VII, pág. 300.

<sup>132</sup> Irving Leonard, "Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, VI/4 (octubre, 1938), pág. 286. El conocimiento de embarque de 1640 no especifica los títulos de las tres comedias de Calderón.

<sup>133</sup> William A. Hunter, "The Calderonian Auto Sacramental *El Gran Teatro del Mundo*: An Edition and Translation of a Nahuatl Version", Publication 27, Middle American Research Institute, Tulane University (1960), pág. 116.

<sup>134</sup> "Tocan chirimías, cantan el Tanctum ergo muchas veces", así reza la última rúbrica de la edición príncipes (*Autos Sacramentales* [Madrid: María de Quiñones, 1655]). Véase Hunter, *op. cit.*, pág. 198. Para más detalles sobre una escenificación moderna, véase Theodore S. Beardsley, Jr. "Manuel de Falla's Score for Calderon's *Gran Teatro del Mundo*: The Autograph Manuscript", *Kentucky Romance Quarterly*, XVI/i (1969), págs. 63-74.

<sup>135</sup> Everett W. Hesse, "Calderon's Popularity in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, XXIII/1 (enero, 1955), págs. 13 y 15.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pág. 14.

<sup>137</sup> *Ibid.*, "Las representaciones de las comedias de Calderón en México durante la época colonial, sumaron 358; su competidor más cercano, por ejemplo en Perú, fue Moreto con un total de 117 representaciones" (*ibid.*, pág. 16).

<sup>138</sup> Cotarelo y Mori, "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *Boletín de la Real Academia Española*, III/14 (octubre, 1916), pág. 485.

<sup>139</sup> *Historia de la zarzuela*, pág. 61. En *La Fragua de amor* (1525), Gil Vicente incluyó una canción para un negro acompañada por martilleo métrico en el yunque (*ibid.*, pág. 25).

<sup>140</sup> "Don Juan Bautista Diamante", págs. 455-456.

<sup>141</sup> *Ibid.*, páginas 492-493.

<sup>142</sup> La fecha del estreno que establece la edición de Varey-Shergold, de *Los celos hacen estrellas*, capítulo 4 (reseña el 22 de diciembre de 1672, la que se encuentra en la página 1).

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. xcvi.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pág. ciii, nota 264; la transcripción de Sage en págs. 265-266. "Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer", de Pitts, George Peabody College for Teachers (Nashville). Disertación para obtener el Ph. D, 1968, puede consultarse en los Microfilms de la Universidad, 68-16, 348.

<sup>145</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 63; *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, págs. 23-24. El libreto fue editado en Nápoles por orden del Virrey.

<sup>146</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 64, identifica al compositor de la música de *Venir el Amor al mundo*, como Sebastián Durón. No obstante, 1680 es una fecha muy temprana para que Durón haya podido componer la música de esta corta extravagancia. Según la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1/6 (marzo 15, 1901), pág. 180: "A. D. Melchor de León por una zarzuela que ha entregado al Condestable [de Castilla], que se intitula *Venir el amor al mundo*" se le pagó a éste una gran suma (cuentas del festival para *Faetón*, diciembre de 1679). Con respecto a Melchor de León Marchante, véase Pérez Pastor, *Documentos*, 1, págs. 363, 372.

<sup>147</sup> *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, edición de Ramón de Mesonero Romanos (Madrid: M. Rivadeneyra, 1858 [Biblioteca de Autores Españoles, XLVII]), pág. 287.

<sup>148</sup> *Entre los álamos verdes* (*Revista Musical Chilena*, xvi/81-82, pág. 67) está sacado de *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega. Véase R. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), pág. 307. Calderón incluyó *Malograda fuentequilla* (*Revista Musical Chilena* xvi/81-82, pág. 85 [Nº 15]) en su comedia *El acaso y el error*. En Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres, Tamesis Books, 1964), pág. 78, se citan otras dos obras en que figura este mismo romance.

<sup>149</sup> El texto puede verse en *Cytara de Apolo, loas y comedias diferentes que escribió Don Agustín Salazar y Torres* (Madrid: Antonio González de Reyes, 1694), al final de la segunda jornada, de acuerdo con Pedrell (III, xxiii).

<sup>150</sup> En el *Diccionario de la Música Labor*, 1, 900, se le identifica como Catalán. De acuerdo con Rafael Mitjana Ferrer fue "un importante compositor" (*Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1: 4 [Espagne-Portugal], pág. 2067). Mitjana publicó de nuevo la música de la visión, durante la cual Jeremías y la personificación de Jerusalén claman por ayuda.

<sup>151</sup> *Teatro lírico español*, III, 3. Esta zarzuela se representó ante Carlos II y su segunda mujer allá por 1694. El trozo de Pedrell está sacado de una de las canciones de Polifemo en el primer Acto. Véase *Historia de la Zarzuela*, pág. 72, nota 1.

<sup>152</sup> En la página 65, nota 3, informa que el manuscrito de 80 hojas se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero el catálogo de Anglés-Subirá no lo ubica allí.

<sup>153</sup> Nombrado músico violón de la Capilla Real, el 23 de septiembre de 1693. Había sido colegial en la Escuela Real de Coros. El 10 de septiembre de 1720, él mismo dice que había estado tocando el violón y componiendo diversas cosas para su Majestad desde 1688 (32 años). Nació en Artá (Mallorca) y murió en Madrid el 18 de enero de 1747. Véase Nicolás A. Solar Quintes, "Antonio Literes Carrión y sus hijos", *Anuario Musical*, v (1950), págs. 170-171.

<sup>154</sup> En José Subirá, "El teatro del Real Palacio (1849-1851)", (Madrid: C. Bermejo, [Instituto Español de Musicología: Monografías, IV], 1950), en pág. 33 se mencionan otros detalles.

<sup>155</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 70, nota 2.

<sup>156</sup> M. 2277. Véase Anglés-Subirá, *Catálogo*, 1, 363-364. La loa comienza con "Claros y Violines".

<sup>157</sup> *Historia de la Zarzuela*, pág. 71, nota. Los papeles de Argos, Rústico, Silvio y Fauno, fueron cantados por hombres. Teresa de Robles, que cantó el papel de Júpiter, había cantado el de Venus en un baile que se incluyó en la zarzuela de cumpleaños *Las Be-*

*lides*, escrita por el Conde de Clavijo, para la Reina Madre (Mariana de Austria), el 22 de diciembre de 1686, (pág. 70, nota 1).

<sup>158</sup> El 1º de agosto de 1708, en una brillante ceremonia celebrada en la Catedral de Santa María del Mar, de Barcelona, ella se casó con el aspirante imperial al trono de España, Carlos de Austria, como se le conocía en España (coronado con el nombre de Carlos III en Barcelona, el 24 de octubre de 1705), se cantó un Te Deum de J. J. Fux. Véase Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara* (Graz-Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1966) pág. 41.

<sup>159</sup> *Il più bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetha Cristina Regina delle Spagne*, aparece en el Catálogo de Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (Bruselas: J. J. Coosemans, 1898), I, 93 (Nº 584).

<sup>160</sup> Arturo Zavala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (Valencia: Diputación Provincial [Instituto Alfonso el Magnánimo], 1960), págs. 31-32. El libreto lo imprimió Antonio Bordazar, en Valencia, en 1728.

<sup>161</sup> Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimientos de la ópera en España*, pág. 270. De nuevo se imprimió el libreto (con una traducción española) (por el mismo impresor, 1734).

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>163</sup> Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México (17, M4 PAR). Impreso por los Herederos de la Viuda de M. de Ribera. Véase el artículo "Zumaya", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, xiv (1968), columnas 1423-1424.

<sup>164</sup> Alfred Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, I. Band. (Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1927), págs. 27, 29.

<sup>165</sup> Con relación a Mancia, véase *Quellen-Lexicon*, VI, pág. 292.

<sup>166</sup> Lorenz, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>167</sup> Sólo se conserva un fragmento de la música; véase *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, xi (1963), 1487; también Cotarelo y Mori, *Orígenes*, pág. 23. *Cómo Antonio*, conocido solamente por el libreto (Francesco María Paglia, 18 de noviembre de 1696) dedicado a Doña María de Girón y Sandoval, acaso fue también compuesto por Scarlatti.

<sup>168</sup> Hasta ahora no se han aclarado los antecedentes nacionales de don Francisco Quesada, que en 1692 era maestro de coros de la corte del Virrey español en Sicilia. Al igual que otro compositor de ópera que lleva nombre español, Davide Pérez, Quesada podría haber nacido en Italia de padres españoles. Pero también podría haberse traído de España como se hizo antes con otras celebridades sicilianas, tales como Bernardo Clavijo del Castillo y Sebastián Raval. De haber nacido en España, su obra *La Gelidaura Dramma per musica da rappresentarsi Nel Famosissimo Teatro Grimani Di S. Giovanni, e Paolo, L'Anno 1692*, le daría un rango importante en la historia de la ópera española. En la dedicatoria firmada el 22 de enero de 1692 (fol. A6), Lovigi Carempi certifica las cualidades musicales de Quesada: "Se haverai la bontà di venirlo à sentire, ti assicuro ben si, che partirai pieno di dolcezza stante la virtuosissima Musica del Signor Don Francesco Quesada [Quesada] Maestro della Capella Reale de Sicilia, che veramente hà composto note piene di melodia".

La *Gelidaura*, dividida en tres actos de 14 cuadros cada uno, narra la historia de Lucidoro, hijo bastardo de Ubaldo, rey de Corinto, y Belisa, princesa de Tarso. Criado por Ormondo, confidente del rey, ignorante de su verdadera identidad, Lucidoro es el único hijo varón del rey, y como tal, Ubaldo le da la mano de Gelidaura, sobrina del rey. Coralbo, a quien se le había prometido la mano de la hermana de Gelidaura, levanta un ejército para hacerle la guerra a Corinto.

# *Roberto Falabella Correa (1926 - 1958): El Hombre, el Artista, y su Compromiso*

por el *Dr. Luis Merino*

## INTRODUCCION \*

Hemos escrito el presente artículo como homenaje a una figura señera de la generación joven de compositores chilenos, quien diera una respuesta altamente original al desafío planteado a todo compositor latinoamericano: la elaboración de un estilo original, el que, sin abandonar los legados de otras culturas, especialmente la europea, pueda calificarse como auténticamente chileno y latinoamericano. El modo en que este estilo fue alcanzado por Falabella desde sus obras tempranas de 1950 hasta su música de madurez; las ideas, anhelos, e influencias que plasmaron su posición no sólo ante el arte, sino que también ante la vida en general, como asimismo su proyección en nuestra cultura constituirán la tarea central de este trabajo.

Formulamos el sincero deseo de que éste y otros estudios similares contribuyan a superar el estado lamentable de descuido en que se encuentra nuestra música nacional en la actualidad, tanto en su preservación como en su difusión. Hacemos votos por que se inicie, sobre todo en el actual momento histórico de nuestro país, una labor sistemática de estudio y difusión de nuestra música en la forma de ensayos musicológicos, conciertos, además de ediciones de discos y partituras de nuestro patrimonio musical, tanto pasado como presente.

Quisiera finalmente agradecer de todo corazón la generosa y desinteresada ayuda prestada por la familia de Roberto Falabella, en particular su madre Sra. Marta Correa viuda de Falabella, su hermana María de la Luz, y su

## LISTA DE ABREVIATURAS \*

A	Alto.
B	Bajo.
Bar.	Barítono.
c.	<i>Circa.</i>
FMCH	Festival de Música Chilena.
IEM	Instituto de Extensión Musical.
MS	Manuscrito.
p.	página.
RMCH	Revista Musical Chilena.
S	Soprano.
s. f.	Sin fecha.
T	Tenor.
U	Unidad temporal de referencia.

viuda Sra. Olga Díaz Blanc, quienes gentilmente me facilitaron un gran caudal de material bibliográfico y de partituras fundamentales para la investigación, además de valiosa información referente a la personalidad y vida de nuestro músico.

### VIDA DE ROBERTO FALABELLA SUS MAESTROS

El 12 de diciembre de 1958 moría en Santiago Roberto Falabella Correa, nacido el 13 de febrero de 1926 en esta misma ciudad. Su vida fue breve, de sólo 32 años, pero rica en anhelos y fecunda en realizaciones. Aquejado por una parálisis total, la que se manifestó antes de que cumpliera los tres años<sup>1</sup>, fue su vida una constante lucha contra una limitación física que hubiera sido devastante para un espíritu menos fuerte. Gracias a los cuidados de sus padres, Don Roberto Falabella Finizzio y Doña Marta Correa, de su tía Sra. Hilda de Vilú, y de su hermana María de la Luz, pudo nuestro artista desarrollarse plenamente en lo espiritual. Esta solicitud se prolongaría durante su vida adulta y gracias también a la herencia que le legara su padre (muerto el 19 de abril de 1951), quien dedicó su vida a la importación de casimires.

Como es dable esperar, Falabella realizó sus estudios escolares en forma privada. Entre los profesores de este importante período de su vida está la Sra. Berta Platoni, quien con mano experta y con gran cariño cimentó las bases de su cultura humanística. Otra mujer, posteriormente, estableció las bases de su preparación musical. Entre 1945 y 1946 estudia Falabella teoría y solfeo con Lucila Céspedes, insigne maestra chilena quien por muchos años ha desarrollado una fructífera labor en nuestro medio. En 1947 estudia armonía con Julia López. Entre 1948 y 1949, María Ester Grebe le enseña la asociación sonido-grafía y graduación interválica, completando Falabella la parte básica de su formación musical con Alfonso Letelier, con quien estudia armonía entre 1949 y 1950.

El año 1950 marca un importante hito en la vida y carrera de nuestro músico. Contrae matrimonio con Olga Díaz Blanc, quien previamente había sido su enfermera y una abnegada anotadora de su música, naciendo de este matrimonio dos hijas, Ximena (1951) y Florencia (1952). Inicia en ese mismo año sus estudios de composición con Gustavo Becerra, quien une a su importante labor creativa, galardonada merecidamente con el Premio Nacional de Arte 1971, una gran labor como maestro, evidenciada tanto en la cantidad como calidad de sus discípulos<sup>2</sup>, quien influye en muchas facetas del estilo de Falabella. En este año, produce Falabella sus primeras obras, el *Coral con Variaciones* y los *Preludios Enlazados*, ambos para piano, las que apuntan a características fundamentales de su estilo.

En 1954, Falabella realiza estudios con el maestro holandés Free Focke. Entre 1956 y 1957 entra en contacto con Miguel Aguilar y Esteban Eitler, que será muy fructífero para sus conocimientos de análisis e instrumentación.

Ya en su madurez, tanto humana como creativa, Falabella también se transforma en maestro, destacándose entre sus discípulos Sergio Ortega, joven y versátil compositor chileno, quien cultiva una amplia gama de lenguajes musicales. Entre quienes fueron sus secretarios figuran Raúl Rivera Vargas y Eduardo Moubarak, actual Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y connotado director de orquesta que ha promovido la música de Falabella, tanto en Chile como en el extranjero.

## LA ACTIVIDAD INTELECTUAL Y ARTISTICA DE FALABELLA

Muy acertadamente, Gustavo Becerra ha descrito a Falabella como “un humanista, pero ante todo fue un ser unido a la historia de su especie, activo en todas sus manifestaciones”<sup>3</sup>. En verdad, Falabella cultivó muchos aspectos del quehacer intelectual y artístico, aparte de lo puramente musical. En este sentido fue decisiva su sólida cultura humanística, la que aflora en las muchas notas que perduran en el archivo que se encuentra en poder de su viuda, Sra. Olga Díaz Blanc, y que abarcan temas históricos, literarios, de plástica y de otras expresiones culturales.

Aparte de su ensayo, el que apreciaremos más adelante, incursionó Falabella en la poesía y el drama. Han llegado hasta nosotros los *Tres Poemas de Año Nuevo* y tres libretos de óperas, *Epitafios Fúnebres* (1953), *Del Diario Morir* (1954), y *Sin Nombre Todavía* (s. f.). Se encuentran además, en su archivo, dos obras teatrales sin indicación de autor, *Interpretación*, un libreto de una obra de cámara para dos varones, violín, piano, y percusión, y *El Pie sobre la Alfombra* de fecha del 7 de enero de 1955. Si bien no podríamos afirmar con certeza que *El Pie sobre la Alfombra* haya sido escrito por Falabella, parece evidente que la *Interpretación* proviene de su pluma, como veremos más adelante.

Los *Tres Poemas de Año Nuevo*<sup>4</sup> son de una gran simplicidad, en la tonalidad de las *Odas Elementales*, de Pablo Neruda, de cuya obra Falabella fue constante lector\*. (Estos poemas se incluyen al final del artículo). Los *Epitafios Fúnebres*, *Del Diario Morir*, y la *Interpretación* tienen un contenido fuertemente humorístico y satírico. La primera le fue sugerida por algunos de los miembros del Teatro de Títeres Bululú<sup>5</sup>, consta de un acto, y fue escrita, para títeres, voces de contralto, tenor, y barítono, con acompañamiento de orquesta de cámara. Se basa en tres epitafios de Lope de Vega para una dama, un médico, y un soldado, respectivamente<sup>6</sup>, a los que se agrega los comentarios satíricos de un bufón. El humorismo de estas interpolaciones de vago influjo huidobriano (Vicente Huidobro), se intensifica por el agregado de “erres” a muchas palabras (por ejemplo: “A quién iba

\* Agradezco a mi padre, Luis Merino Reyes por su ayuda para los juicios sobre la obra literaria de Falabella.

a dar envidia su vida”), por omisiones de letras, o por trastrueque en el orden normal de las sílabas (“Creo que estudió en Dinamanca, digo, Malasanca, digo, Salamanca”). Termina la obra con la muerte del bufón a manos de la dama, el médico, y el soldado, seguida por la aparición al compás de una marcha fúnebre, de un titiritero disfrazado de muerte.

*Del Diario Morir* es el libreto de la única ópera cuya música fue completado. Escrita en tres actos, con obertura y epílogo, consta de sólo dos personajes, un industrial (tenor primero) y el ayudante del industrial (tenor segundo). De duración aproximada de tres minutos, supera en brevedad a cualquiera de las *opéras minutes* de Darius Milhaud. Falabella satiriza la metalización del hombre contemporáneo a través de un industrial sensible sólo al poder del dinero, e impermeable a los problemas sociales en su industria, o los familiares.

#### Primer Acto:

Ayudante: ¡Señor! los obreros están en huelga.

Industrial: Y a mí que me importa (bostezo).

#### Segundo Acto:

Ayudante: Señor su esposa se ha fugado con el capataz.

Industrial: Y a tí qué te importa.

#### Tercer Acto:

Ayudante: Señor se han robado la caja de fondos.

Industrial: ¡Ay! (se muere y cae al suelo).

#### Epílogo:

Ayudante: ¡Bah!, se murió.

En la *Interpretación*, Falabella describe la pugna entre un violinista adepto furibundo de la música *avant garde*, que no oculta su aversión hacia el trillado repertorio tradicional, y un pianista que sustenta la posición opuesta. El conflicto se resuelve cuando el pianista acepta el punto de vista del violinista, culminando esta reconciliación con la ejecución de ambos de una obra *avant garde*. Si bien la obra está escrita en un lenguaje liviano y a ratos de gran comicidad, en el que se deslizan sátiras veladas a algunos compositores, Falabella no elude planteamientos más serios, como en el siguiente parlamento del violinista, el que indudablemente refleja su propia posición estética y sus anhelos íntimos de relación con el público:

“Yo creo que la música no es para enseñar solamente . . . o para producir placer . . . La música debe tratar de cambiar al hombre que la oye . . . (melancólicamente) si yo fuera compositor no me gustaría que al término de mi obra me aplaudieran y se retiraran de sus asientos diciendo ¡qué bonito! y nada más . . . (animando-



se). No, yo quisiera que la gente saliera eufórica, con fuerzas como para hacer una revolución o como para engendrar diez hijos o por último pidiendo mi cabeza”.

*Sin Nombre Todavía* consta también de tres actos y tiene sólo dos personajes, un viejo llamado A, descrito por el autor como “flaco con una máscara de nariz aguileña, ojos [sic] chicos, malignos, boca chica con labios delgados hacia abajo” y que “en conjunto da la impresión de maldad”, y una mujer (llamada B) de “50 años de edad, gorda, con máscara absolutamente inexpressiva”. “A” tortura a la mujer haciéndola creer que ha llegado un hombre alto, delgado, vestido siempre de negro, que pretende matarla y matarla. La prolongación de este tormento durante tres semanas hace que la mujer adelgace y envejezca ostensiblemente. Todo lo que ella pierde físicamente lo gana “A”, quien, en el segundo acto, aparece mucho más gordo, y en el tercero su máscara llega a asemejarse a la de ella. La acción culmina en el hall de la casa con el viejo solitario y la aparición de imprevisto de un hombre alto, delgado, vestido de negro. Al darse cuenta que el hombre es real, el viejo cae en un frenesí desesperado.

De capital importancia para la mejor comprensión de su estilo musical es el ensayo, que bajo el título “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile” publicara en la *Revista Musical Chilena*, XII/57 (enero-febrero, 1958), pp. 41-49; y XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93. Siguiendo los principios del materialismo dialéctico, Falabella detalla así su método de enfoque: <sup>7</sup>

“Todas las manifestaciones del hombre en sociedad no pueden considerarse como hechos aislados. Así, no sería posible explicar un Beethoven sin la Revolución Francesa —en el plano social— y sin Mozart —en el campo musical.

Para comprender nuestra música joven, es conveniente revisar nuestra breve historia musical, como asimismo los sucesos político-sociales que influyeron sobre ella de manera directa o indirecta. Por ejemplo, sería inexplicable la música de un Juan Orrego o de un Gustavo Becerra sin los acontecimientos políticos y artísticos que fueron causa de la fundación del Instituto de Extensión Musical y sin las enseñanzas de Pedro Humberto Allende o de Domingo Santa Cruz”.

Divide Falabella su ensayo en dos partes: (1) Antecedentes históricos, y (2) La joven música en América y en Chile, siendo la primera una breve reseña de la evolución histórica de la música latinoamericana desde el siglo XIX hasta 1940, mientras que la segunda cubre el período posterior a esa fecha. Observa Falabella que en el siglo XIX, los compositores doctos latinoamericanos se basan primordialmente en la música europea, principalmente la italiana, mostrando muy poca preocupación por el acervo folklórico au-

tóctono. Las escasas obras en que dicha preocupación se manifiesta no pasan de ser un reflejo del nacionalismo europeo del siglo xix. Por el contrario, entre los años 1900 a 1940, se acrecienta el interés de los compositores latinoamericanos por incorporar material autóctono a su música, cualitativa y cuantitativamente superior a la del período anterior. Este tipo de nacionalismo refleja, según sus palabras, "la influencia cada vez mayor que tiene el pueblo en la política y en la cultura"<sup>8</sup>, alcanzando una realización plena con Heitor Villa-Lobos, quien logra para la música latinoamericana el "tan deseado equilibrio" entre las técnicas heredadas de Europa y nuestra música folklórica<sup>9</sup>. Después de considerar las principales tendencias y a los cultores de la música joven latinoamericana, pasa Falabella, en páginas 80-93 de la segunda parte de su ensayo, a la discusión del desarrollo de la música chilena en el siglo xx, matizando su presentación con consideraciones acerca de la evolución de nuestras artes plásticas y de la literatura. Al final de su ensayo, deplora el poco aprovechamiento del folklore que en general hacen los músicos jóvenes latinoamericanos, quienes cimentan sus estilos en base sólo a lenguajes de extracción europea, los que por sí mismos, no responden a la idiosincrasia latinoamericana, y que además son muy tardíamente asimilados en nuestro continente. Ante ésto, Falabella presenta su propia posición estética:<sup>10</sup>

"Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos, que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas. Por mi parte, prefiero buscar originalidad (aunque ésta es siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser".

La creación de un lenguaje a partir de la fusión entre "los avances en el plano universal" y nuestro acervo autóctono constituye uno de los postulados de la estilística de Falabella. Un segundo postulado, expresado también en este ensayo, si bien de modo indirecto, es "su preocupación por la comunicación más directa y espontánea con el público", cualidad que califica como rara entre los jóvenes músicos chilenos<sup>11</sup>. Un tercer postulado, planteado también en forma indirecta en el ensayo, se refiere a la necesidad de que el arte refleje de alguna manera nuestros problemas sociales<sup>12</sup>. Estos tres postulados emanan orgánicamente de la posición de Izquierda de Falabella, posición que él encauzara en actividad social y política concreta a través del Partido Comunista de Chile a partir de 1953<sup>13</sup>, y reflejan principios similares planteados en las discusiones de Edgardo Martín acerca de la música contemporánea de Cuba<sup>14</sup>, los de Vladimir Stepanek y Bohumil Kárasek sobre la música en Checoslovaquia<sup>15</sup>, o los de Lyudmila Polyakova, con

respecto a la música en la Unión Soviética<sup>16</sup>. Posición similar en su esencia a los postulados dos y tres de Falabella, en su música, han sido expresadas también por algunos de nuestros jóvenes creadores, entre ellos Fernando García y Sergio Ortega<sup>17</sup>.

## LA MUSICA DE ROBERTO FALABELLA GENERALIDADES

El catálogo de Falabella suma 61 obras musicales terminadas. La gran mayoría son obras de cámara. Si bien, esto refleja una tendencia característica de la creación chilena después de 1940<sup>18</sup>, la proporción de obras de cámara, en Falabella, es considerablemente mayor a la general en nuestra creación reciente. Comparando la producción musical de Falabella con la de León Schidlowsky, por ejemplo, que pertenece a la misma generación de nuestro músico (Schidlowsky nació el 21 de julio de 1931), quien había compuesto un número ligeramente menor de obras que Falabella, cuando María Ester Grebe publicara un penetrante y enjundioso artículo sobre su música en 1968<sup>19</sup>, de las 53 obras completadas por Schidlowsky en ese momento, 14 son sinfónicas y 39 de cámara. Por otro lado, de las 61 obras completadas por Falabella, sólo 5 son sinfónicas mientras que 56 son de cámara.

Para la música vocal, prefiere Falabella a los poetas españoles, en particular a Lope de Vega, Federico García Lorca, y León Felipe (*Dos Poemas* para viola y barítono de 1957). El mayor número de textos, eso sí, proviene de la pluma del gran poeta español bárbaramente asesinado durante la Guerra Civil Española. Poemas suyos inspiran catorce de las veintiocho obras vocales de Falabella. Entre los escritores nacionales está el mismo Falabella (*Epitafios Fúnebres* de 1952, la *Marcha Fúnebre* para coro y *Del Diario Morir*, de 1954) y Pablo Neruda (*Angela Adónica* para barítono y piano, de 1953, y la cantata *La Lámpara en la Tierra* para barítono y orquesta, de 1958). Del folklore chileno Falabella extrae los textos para sus hermosas *Adivinanzas* para coro mixto, compuestas en 1957. En ninguna de sus obras terminadas Falabella hace uso de textos con contenido social, muy en boga, entre otros de nuestros creadores jóvenes, como Fernando García, Eduardo Maturana, o Sergio Ortega<sup>20</sup>.

La trayectoria creativa de Falabella puede dividirse en tres grandes períodos: la temprana, entre los años 1950 y 1951; de transición, entre 1952 y 1953, y de madurez, entre 1954 hasta su muerte (1958). Iniciaremos la discusión de su obra musical, con el período temprano.

## PERIODO TEMPRANO (1950-1951)

En este período la creatividad de Falabella se vuelca solamente hacia el piano y el coro, tal como se manifiesta en la siguiente lista:

## Obras para piano:

- 1950: *Coral con Variaciones.*  
*Preludios Enlazados.*  
 1951: *Preludio.*  
*Sonata.*

## Obras para coro:

- c. 1950: *Temblando estaba de frío el mayor fuego del cielo.*  
*A la dana dina.*  
*¿Quién tendrá alegría sin la blanca niña?*  
 1951: *Dos Baladas Amarillas.*  
*Cortaron Tres Arboles.*  
 c. 1951: *Moza fui.*

El estilo de estas obras es tradicional. Recurre Falabella a la forma canción, la forma rondó, y el plan sonata, este último en su acepción del siglo XVIII. Su vocabulario armónico es triádico con agregaciones de sextas, séptimas, o novenas, incluyendo ocasionalmente acordes simétricos construidos en base a cuartas o quintas. El devenir sonoro se organiza alrededor de los antiguos modos eclesiásticos o de los modos mayor menor, con ejes tonales claramente determinados y enfatizados por medio de tríadas, con o sin tercera. Las melodías se mueven gradualmente en forma fluída y sin grandes saltos. Se usa poco contrapunto, prefiriendo Falabella las texturas homofónicas, o predominantemente verticales, especialmente en sus obras corales, o las texturas de melodía acompañada, o consistentes en entrelazamiento de figuraciones lineales dentro de sus obras de piano.

Dos rasgos característicos del estilo de Falabella, ya presentes en sus obras tempranas, incluyen (1) la recapitulación sintética, la que consiste en la presentación sucesiva o simultánea, en el movimiento final de una obra, de materiales provenientes de los movimientos anteriores, evidentemente con el propósito de unificar la obra como totalidad, y (2) el empleo del ritmo como un elemento unificador de la estructura, a través de la reiteración de cortas células en variados ropajes sonoros. El procedimiento de la recapitulación sintética puede perfectamente ser un resultado de la influencia de su maestro Gustavo Becerra, quien hace gala de este recurso en muchas de sus obras, especialmente sus cuartetos <sup>21</sup>.

El lenguaje de las cuatro obras para piano de este período está entroncado con la rica tradición pianística del siglo XIX, explotándose la mayoría de los recursos del instrumento, arpeggios, acordes, y otras combinaciones. Por su gran calidad debieran estas obras ser rescatadas del virtual olvido en que han estado sumergidas por tanto tiempo, para figurar en forma más prominente en el repertorio de nuestros solistas.

El *Coral con Variaciones* consta de un tema simple armonizado a cuatro

voces, y de ocho variaciones a las que se le agrega una coda y un finale. Tiene una forma de arco, el que comienza con las cuatro primeras variaciones estrechamente relacionadas con el tema a través de la retención de su secuencia armónica y melódica básica (variaciones 1, 3, y 4) o sólo de su secuencia melódica (variación 2), continúa con las siguientes tres variaciones donde la relación con el tema es bastante más ténue, y termina con la octava variación, la coda, y el finale donde se retoma una relación más estrecha con el tema. Consigue Falabella un interesante efecto en la sexta variación, donde la secuencia de sonidos de la melodía del coral se elabora en base a un nuevo ritmo, fraseo, y distribución de registros, un procedimiento muy característico de sus variaciones maduras.

De igual calidad que el *Coral con Variaciones* son los *Preludios Enlazados*, un ciclo de siete preludios más un final, los que se pueden clasificar a *grosso modo* en dos tipos: (1) aquellos en que priman las figuraciones armónicas que se mueven desde el principio al final de la pieza en movimiento rápido (preludios I, III, IV, y VI), y (b) aquellos en que una melodía se acompaña por acordes (II, V, VII, y Final). La estructura de algunos preludios es ABA (preludios I, IV, y VII), siendo la armonía también bastante tradicional, y a ratos quizás demasiado convencional, dentro de sonoridades que por momentos recuerdan a Chopin. Rasgos típicos de Falabella, que encontramos en este ciclo, incluyen la unificación por medio del ritmo y la recapitulación sintética. En el preludio II, una célula rítmica se repite en variadas vestimentas melódicas, y en el Final, Falabella incorpora, con algunas alteraciones, diferentes materiales de los preludios anteriores:

(1) en compases 10-16, un fragmento de la melodía inicial del preludio II en combinación con el motivo que forma la base de la figuración en el preludio VI;

(2) en compases 21-24, el mismo motivo combinado con otro, basado en el ritmo del comienzo de la melodía del preludio V;

(3) en los seis últimos compases Falabella incorpora en forma variada el material de los seis últimos compases de preludio VII.

Similares características conforman el *Preludio* para piano de 1951, estructurado en la forma ABA, es de un lenguaje armónico primordialmente triádico y moderadamente disonante. Tanto el "A" como el "B" son de un tejido bastante homogéneo, el primero por la reiteración de una breve célula rítmica, y el segundo por la reiteración del motivo Mi-Fa#-La en diversas guisas y transposiciones.

La *Sonata* de 1951 es de orientación neoclásica como resultado de su escritura modal, por el gran número de ritmos de extracción barroca, por su clara articulación formal, y por el empleo del modelo de sonata característico del período de Haydn y Mozart: tres movimientos, un Allegretto precedido de una introducción lenta, un Andante, y un Allegro con brio, estructurados en base a los esquemas típicos de este período. El primer movimiento está en el plan sonata tradicional: (1) *exposición*, con dos grupos

temáticos, un primer grupo (presentado por primera vez entre compases 1-30) subdividido en dos materiales, "a" (el que aparece por primera vez entre compases 1-17) y "b" (el que aparece por primera vez entre compases 18-21), y un segundo grupo presentado entre compases 31-44, concluyendo esta sección con la reiteración de "b" (compases 44-49) y con una coda de once compases (compases 49-60); (2) *desarrollo*, donde sucesivamente aparecen ambos grupos temáticos (grupo 1 entre compases 61-66 y grupo 2 entre compases 67-77), seguidos de un material original a partir del compás 77, y de una vuelta al primer grupo temático (compases 95-101), y (3) *recapitulación*, la que no ofrece grandes variantes con respecto a la exposición, sucediéndose los materiales en el siguiente orden, "a" (compases 61-117), segundo grupo temático (compases 118-131), "b" (compases 131-135), y coda. El segundo movimiento es de gran lirismo, bastante afín al de los *Preludios Enlazados*, y se compone en base a una variante de la forma canción: a (compases 1-16), b (compases 16-25), a' (compases 26-35), a (compases 36-50). El último movimiento es una variante del rondó clásico y consta de tres materiales básicos, los que se ordenan como sigue: a (compases 1-15), b (compases 16-23), c (compases 24-30), b (compases 31-35), c' (compases 36-47), desarrollo de a (compases 47-124), recapitulación de a (compases 142-158), b (compases 159-166), c (compases 167-185), y a' (compases 185-204), más coda. Entre el desarrollo y la recapitulación se interpola una recapitulación sintética en adagio, la que comienza con material de principios del segundo movimiento (compases 124-130), seguido del correspondiente material del primero (compases 131-135), para rematar en una superposición de ambos (compases 134-141). El tratamiento del ritmo en "b" del movimiento final es de sumo interés, no sólo por la reiteración de una célula rítmica, sino que también por la subdivisión de esta en grupos irregulares de 3+3+2, lo que apunta al tratamiento del ritmo en las obras maduras de Falabella.

## Ejemplo N° 1



*Las Dos Baladas Amarillas* y *Cortaron Tres Arboles* de 1951 son composiciones de gran frescura, brillo, y de una fuerte vitalidad rítmica. La paleta armónica es aquella descrita anteriormente, la que podemos apreciar en el siguiente extracto de la primera balada. (Ver ejemplo 2).

Los esquemas formales son tradicionales y repetitivos. La forma de la segunda balada, por ejemplo, es una variante del rondó, tal como se indica en el siguiente diagrama:

Ejemplo Nº 2

DOS BALADAS AMARILLAS, I, compases 1 - 7

ALLEGRO NON TROPPO (♩ = 100)

Chord symbols for the first system: Do7, Mi4/4, Re9b, Fa5, Re6, Mi7b/5, Sol9, Fa7b/3b, Re7b/5b.

Chord symbols for the second system: Re7, Sol4, Sib6/4, Do7b/3b, Fa5, Mi7b/3, Re7, Fa#4/4, Lab7/4.

Texto

Material

La tierra estaba amarilla.

a

*Orillo, orillo, pastorcillo.*

b

Ni luna blanca ni estrella lucían.

a

*Orillo, orillo, pastorcillo.*

c-b

Vendimiadora morena corta el llanto de la viña.

a-d

*Orillo, orillo, pastorcillo.*

b-e

Nota: No hemos hecho mención de variantes en las reiteraciones del material musical.

Característico del estilo coral de Falabella, en general, es la ingeniosa y

variada agrupación de las voces del coro en diferentes combinaciones. Como muestra citaremos la primera balada.

Texto	Voces
En lo alto de aquel monte hay un arbolito verde.	S-A-T-B
<i>Pastor que vienes, pastor que vas, pastor que vienes, pastor que vas.</i>	S T B S-A-T-B
Olivares soñolientos bajan al llano caliente.	B S-A-T-B
<i>Pastor que vas, pastor que vienes, pastor que vas, pastor que vienes.</i>	B A S S-A-T-B
Ni ovejas blancas ni perro ni cayado ni amor tienes.	S-A-T-B
<i>Pastor que vas.</i>	A-T-B
Como una sombra de oro, en el trigal te disuelves, en el trigal te disuelves.	B S A-T-B
<i>Pastor que vienes.</i>	S-A-T-B

Las canciones corales de Falabella que presuntamente pertenecen a este período, las discutiremos conjuntamente con la obra coral madura.

## PERIODO DE TRANSICION

(1951-1952)

Las siguientes obras constituyen su producción en este período:

1952: *Los Epitafios Fúnebres*, una ópera cómica con libreto del autor (descrito anteriormente) cuya orquestación no fue completada; *El Viejo, el Amor y la Muerte*, música para una pantomina original de Alejandro Jodrovsky<sup>22</sup>, la que ha llegado hasta nosotros en versión de piano, conteniendo



apuntes para una instrumentación en el sexto y último movimiento; y el *Dueto* para flauta y violín.

1953: *Angela Adónica*, para barítono y piano; las *Cuatro Canciones*, para coro con textos de Federico García Lorca; y los *Preludios Episódicos*, para piano.

Partiendo de criterios estilísticos, incluimos también dentro de este período las siguientes canciones corales compuestas alrededor de 1953: *Despedida* (*Si muero, dejad el balcón abierto*), *Madrigalillo* (*Cuatro granados tiene tu huerto*), y *Quienquiera que sea la que hoy ha nacido*. Discutiremos estas obras junto con la música coral madura de Falabella.

Durante esta etapa, expande Falabella los medios para los que compone. Al piano y el coro, se agregan la flauta y el violín, la voz solista e inclusive la orquesta, en una parte de los *Epitafios Fúnebres*. En lo armónico y formal coexisten recursos tempranos con recursos nuevos. Enriquece Falabella en forma considerable su tratamiento de la armonía más tradicional adoptando también el procedimiento de los doce tonos. Recurre además no sólo a los esquemas formales tradicionales característicos de su primera etapa, sino que también a formas aditivas en las que se yuxtaponen secciones contrastantes. El tratamiento del ritmo, como elemento unificador de la estructura, se extiende a las obras corales, ampliándose también su campo de acción de cortas secciones a movimientos enteros o a substanciales segmentos de obras.

El *Dueto* para flauta y violín y los *Epitafios Fúnebres* son las primeras obras dodecafónicas de Falabella. La serie principal en estas dos obras se presenta tanto en forma directa como en sus derivaciones (inversa, retrógrada, y retrógrada inversa en los *Epitafios Fúnebres*; inversa y retrógrada inversa en el *Dueto*). En la mayoría de los casos aparece horizontalmente a partir de los sonidos originales o en transposición. Falabella no sigue estrictamente la ortodoxia del dodecafonismo en estas obras, pues no escatima los

## Ejemplo N° 3

## DUETO para Violín y Flauta, lento, compases 17 - 18

LENTO

Flauta *ova*

Violín

*p*

ALLEGRO

*p* *sempre dim* *rit* *molto rit* *pp* *a tempo*

Allegro, compases 66 - 68

intervalos verticales de octava<sup>23</sup>. Escribe además en su *Dueto* sonoridades tradicionales en los puntos cadenciales, semejantes al enlace dominante-tónica. (Ver ejemplo 3).

Entre otras libertades está también la duplicación de los sonidos de la serie a la quinta y octava superior, en una manera que recuerda al organum paralelo medieval, sonoridades que son características de las obras maduras de Falabella, tanto dodecafónicas como no dodecafónicas.

## Ejemplo Nº 4

## EPITAFIOS FUNEBRES

BUFON

Esta combinación de lo dodecafónico con lo tradicional resulta en gran medida de la preocupación de nuestro artista por “la comunicación más directa y espontánea con el público”. Falabella mismo nos expresa su opinión a este respecto con las siguientes palabras:<sup>24</sup>

“Quizás, por influencia de Becerra, en estas incursiones por el dodecafonismo he tenido siempre presente la calidad de recurso de enriquecimiento que esta técnica implica y no he caído en la posición excluyente y empobrecedora de muchos de nuestros jóvenes músicos; *la dodecafonía no es la última etapa de la evolución musical, ni aún, la más elevada para que, en un afán purista se excluyan todas las conquistas anteriores*”. [subrayado en cursiva es nuestro].

En ambas obras, el rol del ritmo como agente unificador de la estructura, amplía su campo de acción y crece en complejidad comparado con la etapa anterior. La continua reiteración de tres células rítmicas, a través de gran parte del acompañamiento de los *Epitafios Fúnebres*, da a éste un carácter extraordinariamente homogéneo. En el segundo movimiento del *Dueto*, dos células rítmicas se reiteran, primero separadamente (la primera entre compases 1-16, la segunda entre compases 21-30), después simultáneamente (compases 47-56) en una forma que recuerda al procedimiento de la recapitulación sintética.

Esta estructuración del ritmo se aplica sólo al acompañamiento instru-

mental de los *Epitafios Fúnebres*, nunca a la línea vocal, este procedimiento es valedero para todas las obras de Falabella con voces solistas. El ritmo de la línea vocal, y en gran medida la inflexión melódica, se determinan en base a la prosodia y declamación del texto. En el ejemplo siguiente (ej. 5) se puede apreciar la excelente correlación que existe entre prosodia y declamación del texto, por un lado, con duración, acento, y cambio de alturas de la línea melódica por el otro.

## Ejemplo Nº 5

## EPITAFIOS FUNEBRES

MEDICO

Escri-bí no me le-ye - ron cu - ré mal no me en - ten-die-ron

Además, la inflexión melódica de la línea vocal se determina en cierta medida por el personaje que interviene. Así, Falabella escribe la parte del bufón predominantemente en estilo recitativo, mientras que para los demás personajes recurre a un estilo más melódico.

Los *Preludios Episódicos* para piano, un ciclo de diez piezas, son similares en lo que a textura se refiere a los *Preludios Enlazados* de 1950: preludio II consta solamente de figuraciones armónicas, preludios IV y V son melodías acompañadas, mientras que los demás (preludios I, III, y VI) yuxtaponen ambas texturas. La armonía, sin embargo, es mucho más rica en este ciclo. Como muestra, podemos comparar un fragmento del preludio VII del ciclo temprano (ej. 6a), con un segmento del preludio IV de los *Preludios Episódicos* (ej. 6b). (Ver págs. 60 y 61).

Ejemplo 6a contiene primordialmente tríadas en el tono de Re menor, mientras que ejemplo 6b incluye no sólo tríadas, sino que también acordes simétricos de cuartas y quintas, amén de un tratamiento de la modulación significativamente más rico.

En lo formal, coexisten en este ciclo el tradicional esquema ABA de preludios III y IV, con la estructura aditiva constituida en base a la yuxtaposición de tres secciones contrastantes del preludio I: sección 1, allegro, de una escritura virtuosística similar a la de la toccata barroca; sección 2, andante, en la que una melodía en la mano derecha se combina con un acompañamiento de ritmo regular en la izquierda; y sección 3, un coral en movimiento lento. La estructura del último preludio es similar a la del primero, inclusive

en la sucesión de texturas, lo que unifica muy efectivamente el ciclo como totalidad.

Uno de los Preludios, el quinto, es dodecafónico, siendo el tratamiento de la serie más rico que en los *Epitafios Fúnebres* y *El Viejo, el Amor y la Muerte*. La secuencia interválica de las primeras cuatro notas de la serie (Re-La-Sol-Si) se reitera en las últimas cuatro medio tono más bajo (Re bemol-La bemol-Sol bemol-Si bemol). En consecuencia, la obra se unifica no sólo a partir de las presentaciones sucesivas de la serie, sino que también como resultado de las repeticiones del motivo. Esto recuerda en cierto modo al tratamiento serial en la obra tardía de Anton Webern<sup>25</sup>.

Tal como en los *Preludios Enlazados*, coexisten en el hermosísimo ciclo de cuatro canciones corales sobre poemas de García Lorca rasgos del período temprano—estructuras repetitivas (especialmente *Remansillo*) y una escritura modal que asume por momentos un tinte medieval (ej. 7) —con rasgos maduros— armonía más variada, enriquecimiento de la textura a través del contrapunto y de la imitación, y, por primera vez en las obras corales, unificación de la estructura a través del ritmo. (Ver ej. 7).

Ejemplo Nº 6a

PRELUDIOS ENLAZADOS, VII, compases 1 - 11

ALLEGRETTO  
*p molto cantabile ed express.*  
 portato

*mf* *p*  
 segue

*s* *piu s*

*p sub.* *profondo*

Ejemplo Nº 6b

PRELUDIOS EPISODICOS, IV, compases 4 - 14

ANDANTE CON MOTO M.M.  $\text{♩} = 60$

*f* duro e martellato

*poco pesante*

*p dolce*

*ny cresc.*

*il basso ben ritmato*

*sempre cresc.*

*II ma dolce*

*marcato il basso*

*diva legato*

*diva bassa*

En las cuatro canciones se reiteran diversas células rítmicas, las que además se imitan entre las voces en una gran variedad de ropajes melódicos. (Ver ej. 8).

Característico de Falabella, es la fina y certera agrupación de las voces en variadas combinaciones, y la estrecha correlación entre el texto y la música, tanto en lo prosódico como en el significado. Con su profundo sentido autocrítico, Falabella mismo emite el siguiente comentario acerca de *Re-*

Ejemplo Nº 7

CUATRO CANCIONES CORALES, III, Variación, compases 1 - 5

M.M.  $\text{♩} = 92$  *liberamente*

S

C

*p non crescendo (eguale)*

El re - man - - - so del ai - - - re

El re - man - - - so - del ai - - - re

## Ejemplo N° 8

## CUATRO CANCIONES CORALES, I, REMANSO, compases 17 - 21

M.M.  $\text{♩} = 76$

mf non cresc. *rall*

a - guade pu - pi - - - las

mp *rall*

a - guade pu - pi - - - las

p

a - guade pu - pi - - - las

mf

*mansos* (la primera canción de este ciclo), en un catálogo parcial de su obra, con fecha 29 de diciembre de 1953:

“La mejor obra coral hasta el momento; fresca, sencilla, muy homogénea [sic] en sus cuatro partes, representa la reacción contra los rutinarios ejercicios de fugas diarios, y al mismo tiempo el aprovechamiento de la técnica vocal y contra-puntística [sic] que otorgaron aquellos ejercicios. También en esta obra se empieza a sentir la preocupación por usar melodías chilenas”.

*El Viejo, el Amor y la Muerte* no tiene mayor trascendencia aparte de su utilidad como música incidental. Contiene seis números titulados (1) Gimnasia, (2) Marcha hacia el Lecho, (3) Ragtime cuando el Viejo vé al Amor, (4) Vals del Viejo con el Amor, (5) Tango de la Muerte con el Viejo, y (6) Marcha Fúnebre. De cierto interés son los números 3, 4, y 5 donde Falabella incursiona en la música popular, en particular 4 y 5 por el enriquecimiento de las fórmulas armónicas tradicionales en este género de música.

### PERIODO DE MADUREZ (1954-1958)

Este período es el más prolífico de toda la trayectoria creativa de Falabella. Solamente en 1954, completa 17 obras, un número casi equivalente a su producción total en las dos etapas anteriores, entre las que se cuentan

hitos tan importantes de su carrera como su primera obra orquestal completada (*El Peine de Oro*) y su *Sonata* para violín y piano.

Durante esta etapa explora Falabella en forma sistemática y completa los principales instrumentos de cuerda y maderas (usando la inexacta pero frecuente terminología tradicional) en una serie de obras de cámara escritas entre 1954 y 1957. Hemos agrupado estas obras en el siguiente catálogo para más fácil referencia:

Instrumentos de cuerda:

Violín:

*Dos Canciones* para soprano y violín (1954).

*Cosas* para violín y piano (1954).

*Sonata* para violín y piano (1954).

*Divertimento* para dos violines (1955).

*Partita* para violín solo (c. 1956).

*Tema con Variaciones* para violín solo (1958).

Viola:

*Dos Poemas* para viola y barítono (1957).

Cello:

*Sonata* para cello y piano (1954).

*Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano (1954).

*Partita* para cello solo (1958).

Maderas:

*Pieza* para flautín (1956).

*Pieza* para flauta (1956).

*Pieza* para flautón (flauta grave, 1957).

*Pieza* para oboe (c. 1956).

*Pieza* para corno inglés (c. 1956).

*Dúo* para flauta y corno inglés (c. 1956).

*Dos Marineros en la Orilla* para soprano, bajo, y clarinete (1954).

*Dos Piezas* para oboe y fagot (c. 1956).

Muy acertadamente, su maestro Gustavo Becerra ha descrito la instrumentación como algo que fascinó a Falabella hasta "el último momento"<sup>26</sup>, un juicio plenamente demostrado por el catálogo incluido más arriba. También en su madurez explora Falabella los conjuntos instrumentales, del que salen los *Palimpsestos* de 1955 para contralto acompañado de fagot, corno, timbales, tambor, y címbalos suspendidos; sus *Canciones y Rondas de Na-*

vidad, del mismo año, para coro a tres voces (S-C-B) acompañado de trompeta, flauta, y timbal; y el *Cuarteto* de cuerdas de 1957, entre las obras de cámara. Las obras de orquesta incluyen *El Peine de Oro* de 1954, la *Sinfonía* de 1955, los dos *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956, los *Estudios Emocionales* de 1957, y la cantata *La Lámpara en la Tierra* para barítono y orquesta de 1958.

Al llegar a esta etapa de la carrera de Falabella, el analista esperaría encontrar un lenguaje más bien homogéneo, entroncado en una sola corriente estilística. Esto, sin embargo, no es así. El lenguaje maduro de Falabella, evidencia la exploración de una gran variedad de modos de organización del devenir sonoro, la que refleja en gran medida su espíritu inquieto y ávido por la experimentación, que lo llevara a incursionar en tantos y variados terrenos, en forma afín a su maestro Becerra. Junto a la escritura modal, está el dodecafonismo, el empleo no serial del total cromático, las escalas pentáfonas derivadas del folklore del norte de Chile o de la música autóctona latinoamericana, las escalas por tonos, y el modo mayor-menor inspirado en el folklore del centro y sur de Chile. La música instrumental exhibe la casi totalidad de esta amplia gama de matices estilísticos, mientras que la música coral y las canciones son en general de un corte más tradicional.

Ante esto nos preguntamos: ¿Existe algo que dé unidad a esta variedad, o es la obra madura de Falabella de una heterogeneidad amorfa? La respuesta es positiva con respecto a lo primero. Existen una serie de características comunes, que no sólo producen variedad dentro de esta unidad, sino que también configuran un estilo bastante vigoroso y personal. Una de estas características se refiere al tratamiento del ritmo. Durante la etapa madura de Falabella, los esquemas básicos que se reiteran aumentan en número y en largo, impregnando en muchos casos todas las líneas de una composición, y jugando además un rol fundamental en la estructuración de obras completas. En otras palabras, Falabella desarrolla un ritmo estructurado, complejo, y totalizador que funciona como elemento referencial primario de la forma. Este tipo de ritmo aparece en modos de organizar lo sonoro, tan dispares como el dodecafonismo en la *Sonata* para violín y piano de 1954 y la *Sinfonía* de 1955; melodías del folklore del norte de Chile en los *Estudios Emocionales* para orquesta de 1957, y escalas pentáfonas y por tonos en *La Lámpara en la Tierra* de 1958. Además del motete isorítmico medieval, especialmente aquel de fines del siglo XIV, Falabella podría haberse inspirado para este tratamiento del ritmo en obras escritas dentro de la así llamada Escuela de Viena, particularmente los *Fünf Canons* de Anton Webern, o la famosa "Invencción sobre un Ritmo" en la tercera escena del tercer acto del *Wozzeck* de Alban Berg<sup>27</sup>.

Otra de estas características es el tratamiento de la estructura. El arquetipo formal del Falabella maduro es aditivo, a base de la yuxtaposición de secciones contrastantes con puntos articulativos claramente demarcados, donde no sólo el ritmo, tempo, y textura juegan un rol fundamental, sino que



también el color y hasta el silencio, y donde el climax funciona como punto focal. A este climax puede llegarse, por citar algunos casos, a través de la acumulación de fuertes densidades sonoras como en los *Estudios Emocionales* para orquesta (último estudio), o a través de un acelerar de la actividad rítmica hasta llegar a una gran eclosión en la *Pieza* para flautín y la de flauta de 1956, o por medio de la recapitulación sintética de materiales de la obra.

Aparte de las características recién descritas, la tradición es otro factor importante para el forjamiento del estilo maduro de Falabella, como resultado en gran medida de su búsqueda de una comunicación amplia y directa con el público. El rol importante que juega la tradición se evidencia especialmente en (1) la síntesis entre el arquetipo formal, discutido anteriormente, con esquemas tradicionales como la sonata en obras de 1954 y 1955, (2) la combinación del dodecafonismo con recursos armónicos tradicionales, ya observada en su etapa de transición, y con elementos del folklore, y (3) el tratamiento del ritmo como elemento referencial primario de la estructura dentro del plan sonata clásico.

Además de su espíritu inquieto y ávido por la experimentación, otros rasgos que también se desarrollan plenamente en la creación musical madura de Falabella son su vena dramática y poética además de su humor, un humor sano y muchas veces lacerante, que aparece con mucha frecuencia en sus cartas, y en su obra literaria, como lo indicáramos anteriormente. En lo musical aflora su humor en la forma de sátira a compositores o recursos del lenguaje musical contemporáneo.

Hemos dividido la obra madura de Falabella en cuatro secciones que trataremos separadamente, y que expresan, por sí mismas, diferentes facetas de su personalidad creadora: (1) música instrumental de cámara, (2) música orquestal, (3) canciones, y (4) música coral. Para una mejor comprensión del tratamiento que hace Falabella de la instrumentación, discutiremos su obra instrumental de cámara siguiendo los diferentes medios empleados. Iniciaremos nuestra exposición con la música para instrumentos de cuerda.

## MUSICAL INSTRUMENTAL DE CAMARA

### *Obras para Instrumentos de Cuerda.*

Comienza la producción de Falabella en este aspecto durante el año 1954, con la *Sonata* para violín y piano, la *Sonata* para cello y piano, las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano, y las *Cosas* para violín y piano. De estas obras, la *Sonata* para violín y piano constituye una de las piezas capitales de su producción. Si bien no fue distinguida con premio o mención honrosa alguna en los Festivales de Música Chilena a los que se la presentó en 1954, recibió de inmediato una entusiasta acogida de parte de los críticos, quienes la calificaron como "un aporte de mayor significación" con

el “que se introduce al público una personalidad renovadora”<sup>28</sup>, o “como lo más original de lo escuchado en estos festivales 1954”<sup>29</sup>.

Tal acogida fue en verdad justificada. Esta obra es madura, de un vigoroso carácter, y de una equilibrada construcción formal. La escritura es dodecafónica en la manera característica de la madurez de Falabella. La serie (Sol-Fa#-Fa-Mi-Si bemol-Do-Re-Re bemol-Mi bemol-Si-La-La bemol) aparece primordialmente en forma lineal, y sólo a partir de los sonidos originales. Falabella recurre preferentemente al modo directo, y raramente más bien al retrógrado o al inverso, incurriendo en algunas licencias como ser la ocasional permutación en el orden de aparición de los sonidos (por ejemplo, Sol-Fa-Fa#-Mi en la mano derecha del piano en compases 14-15 del primer movimiento), supresión de sonidos de la serie (como ser Sol-Fa#-Mi-Si bemol-Do en la línea del violín en compases 43-46 del movimiento final), la reiteración de una nota de la serie como un pedal durante la aparición de las restantes (por ejemplo en compases 8-10 del primer movimiento), y los numerosos intervalos verticales de octava. De estas características se puede deducir que el tratamiento del dodecafonismo, en la etapa madura, es menos variado que en la etapa de transición, donde la serie aparece no sólo en los sonidos originales sino que también transpuesta, tratándose también con una cierta frecuencia en todos los modos —directo, inverso, retrógrado, y retrógrado inverso.

Las agregaciones sonoras verticales de la *Sonata* se construyen a partir de la serie o independientemente de ésta. Entre las últimas anotamos (1) las tríadas sin tercera tratadas en movimiento paralelo, ya observadas en los *Epitafios Fúnebres* (véase ejemplo 4) de la etapa anterior; (2) acordes simétricos isointerválicos, entre los que mencionamos aquellos construidos en base a quintas y tratados también en la mayoría de los casos en movimiento paralelo;

**Ejemplo Nº 9**

**SONATA, para Violín y Piano, allegro final, compases 83 - 86**

The image shows a musical score for measures 83-86 of a Sonata for Violin and Piano. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The tempo is marked 'allegro final'. The key signature has one sharp (F#). The violin part starts with a melodic line in measure 83, marked 'mp cant.'. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with triplets and dynamic markings such as 'dolce' and 'sempre dim'. The score ends in measure 86.

acordes simétricos heterointerválicos, como en el siguiente ejemplo; y

Ejemplo N<sup>o</sup> 10

## SONATA para Violín y Piano, allegro final, compases 37 - 40

$\text{♩} = 100$   
*p misterioso*  
*mp dolce*

(4) movimientos paralelos disonantes de segundas mayores y menores.

Ejemplo N<sup>o</sup> 11

## SONATA para Violín y Piano, allegro inicial, compases 37 - 38

$\text{♩} = 135$   
*decresc. e molto rall*  
*decresc. e molto rall*

Estas formaciones sonoras verticales son características de la armonía madura de Falabella tanto dodecafónica, como de otras organizaciones de lo sonoro, constituyendo así otro factor cohesivo dentro de la gran variedad de estilos de su lenguaje maduro.

En lo formal, Falabella sigue el modelo de sonata clásica no servilmente, como en la *Sonata* para piano de 1951, sino que fusionado con su concepción madura de la estructura. Cuatro conjuntos constituyen el material de esta obra, los que difieren entre sí tanto en carácter como en textura, y los que designaremos con las letras "a", "b", "c", y "d". En el primer conjunto (a) una lírica línea del violín se apoya en un acompañamiento predominantemente acordal en el piano. En el segundo conjunto (b) una célula rítmica se vierte en variados y vigorosos ropajes sonoros, destacándose en particular los movimientos paralelos en novenas. El tercer conjunto (c) es de una textura fluidamente polifónica, unificada en parte por la reiteración, en el violín, de la secuencia rítmica de los cinco primeros compases de la

línea superior del piano. Finalmente, el cuarto conjunto (d) se estructura casi en su totalidad alrededor de dos esquemas rítmicos, los que se desarrollan en diferentes combinaciones y sonoridades, donde se destacan los cambios de acentos y las síncopas que resultan, como acertadamente lo expresa Miguel Aguilar en una "alucinante riqueza y vigor"<sup>30</sup>. Además, es este conjunto el punto focal de la estructura, no sólo por sus ritmos y sonoridades, sino que también por su largo, 63 compases, en contraste con los 21 compases de "a", los 20 de "b", o los 18 de "c".

La sonata se estructura de la siguiente manera: después de la presentación de "a", "b", y "c" se retrograda por ocho compases, y con algunas libertades, un segmento de "b" como para dar al auditor un breve respiro antes de llegar a las sonoridades obsesivas y casi brutales de "d". Lo obsesivo de este conjunto se matiza con inserciones del material rítmico de "b" (p. 8 de la edición IEM), y su agresividad se dulcifica un tanto por la línea lírica del violín que acompaña el desarrollo de esquema rítmico 1 en el piano en p. 9 de la edición IEM. Concluye la sonata con una recapitulación sintética en la que se suceden (1) material de "a" superpuesto primero con el desarrollo de esquema rítmico 1 de "d" y posteriormente con material derivado de "c", (2) "b" con variaciones, y (3) otra reiteración de esquema rítmico 1 de "d" por dos compases, para rematar en un gigantesco *tone-cluster* de doce notas. Podemos sintetizar esta estructura en el siguiente diagrama, en el que también se aprecia la sucesión de tres movimientos, dos rápidos enmarcando un lento, que caracteriza a la tradicional forma sonata.

Movimientos	Allegro	Andante cantabile	Allegro
Conjuntos	a-b-	c-	c (retrogradado libremente)- -d-a + d-a + c-b

La *Sonata* para cello y piano constituye otra obra de sumo interés. Han llegado hasta nosotros sólo dos movimientos, un allegro y un corto adagio molto. Esto induce a pensar que la obra no fue completada, pues todas las otras sonatas de Falabella (para piano de 1951 y de 1954, y la de violín y piano) constan de los tradicionales tres movimientos. Aunque esta fuera una "Sonata Inconclusa", haremos de todas maneras un análisis del primer movimiento por las importantes características que evidencia.

Este allegro sigue bastante fielmente el diseño del tradicional plan sonata, o sea, exposición de dos grupos temáticos contrastantes seguido de un desarrollo y de recapitulación, vertiéndose en este molde, sin embargo, tres rasgos importantes de Falabella, (1) la combinación del dodecafonismo con recursos tradicionales y con el folklore chileno, (2) el ritmo como elemento referencial primario de la estructura, y (3) la recapitulación sintética.

El primer grupo temático dura 16 compases, y se estructura alrededor de un esquema rítmico y de la serie de la obra, la que es idéntica a la de la *Sonata* para violín y piano. A esto sigue un puente de once compases que conduce a un segundo grupo temático (25 compases), donde una melodía

afín a la tonada chilena, la que, también forma parte del segundo de los *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956, se combina con material dodecafónico. Ilustramos ésto en el siguiente ejemplo:

## Ejemplo Nº 12

## SONATA para Cello y Piano, Allegro, compases 27 - 33

♩ = 40 *Sonidos reales*  
Violoncello

Piano *mp dolce* *mf* *f dolce*

*p* *p dolce* *mp*

*8va baja*

En la cadenza del cello solo (15 compases) que conduce al desarrollo, la serie retrógrada en un ritmo de semicorcheas, se desenvuelve gradualmente sobre una nota pedal (Re), lo que resulta en el establecimiento de un claro eje tonal. En el desarrollo aparecen sucesivamente el esquema rítmico del primer tema (29 compases) en diferentes e imaginativas sonoridades, seguido de un tratamiento similar de la secuencia rítmica de la melodía folklórica (14 compases), rematando en una breve sección de 10 compases, la que conduce a la recapitulación. En esta se suceden en apretada síntesis (1) la secuencia rítmica del primer tema (6 compases), (2) la secuencia sonora de la melodía tradicional del segundo grupo temático combinada con elementos del puente (10 compases), (3) una breve alusión de tres compases a la cadenza del cello, y (4) una reiteración final del primer grupo temático, idéntico tanto en ritmo como en secuencia sonora al comienzo del movimiento. Con esto se cierra una estructura de una claridad, lógica, y poder de síntesis realmente notables.

Como contrapartida a la extensa y compleja estructura de las dos obras discutidas anteriormente, están las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano,

en las que se suceden tres microestructuras —allegro, largo, y allegro vivace— cuyo largo oscila entre tres a cinco compases. Escritas en un simple lenguaje modal, y con una interesante yuxtaposición de diferentes timbres del cello —ejecución con arco en varias intensidades y registros, junto con pizzicati y armónicos— se generan estas estructuras por la reiteración de cortas células rítmicas. La tercera pieza es el punto focal de esta serie, en virtud de su tempo más rápido, de su mayor actividad rítmica, y de su mayor complejidad resultante del simultáneo desarrollo de tres células rítmicas. El rigor y la concisión de esta obra muestran una nueva faceta del espíritu inquieto y experimentador del Falabella maduro, la que se manifiesta también en las *Impresiones* para piano de 1955, y las *Dos Piezas* para oboe y fagot escritas alrededor de 1956.

Las *Cosas* para violín y piano constan de nueve breves piezas (algunas como la número 5 duran sólo dos compases) escritas con evidente intención humorística, de la que dan fe los títulos acordados: (1) Final, (2) Contraste Rítmico, (3) Marcha Fúnebre, (4) Melodía, (5) Cualquier Cosa, (6) Colón Frustrado, (7) Dos es a Uno, (8) Romance, y (9) Comienzan las Cosas; como la falta de correspondencia de algunos de ellos con las piezas que acompañan, v. gr., pieza N° 4 titulada “Melodía”, tiene una escritura exclusivamente rítmica. Aparecen en esta obra efectos sonoros curiosos, y más bien desusados en la obra de Falabella, como es el suspender el violín desde las clavijas y golpear con las yemas de los dedos de la otra mano en el medio de la parte posterior de la caja. Este efecto puede derivarse de una vena que más que humorística es satírica a juzgar por lo que Falabella mismo escribe en su obra teatral *Interpretación*:

“¡Bah!, yo conozco a un compositor joven que creyó haber hecho un gran descubrimiento porque se le ocurrió tocar el violín así (golpea en la caja con el dedo y mientras toca, sigue hablando) y resulta que eso lo conocían en el tiempo del rey Perico”.

Si bien el material musical de esta obra carece de gran interés, estas pequeñas piezas sirven como muestra de una cualidad saliente de la personalidad de Falabella.

El *Divertimento* para dos violines de 1955 se divide en cinco movimientos donde Falabella oscila entre una escritura modal y un uso no serial del total cromático. Es una obra de poca monta, destacándose en cierta medida el vigor rítmico del primer movimiento derivado aparentemente de la cueca chilena, y el concentrado lirismo del movimiento final.

De la producción para instrumentos de cuerda solos, la *Partita* para violín es, sin duda, la más sobresaliente. Escrita alrededor de 1956, consta de tres movimientos, dos rápidos enmarcando un lento, de los que el primero es el más largo, y el final el más corto (7 compases). Se explotan intensamente la mayoría de los recursos colorísticos del instrumento —*sull ponticello*, *sull tasto*, *senza vibrato*, *pizzicato*, y sordina— dentro de una estructura adi-

tiva-contrastante y unificada en parte por medio de reiteraciones rítmicas, en los dos primeros movimientos, y como parte de un largo trino en un Fa sostenido que culmina en un Sol, pp. y en pizzicato, en el tercero.

Si en la *Partita* para violín solo se explotan los diferentes recursos colorísticos del violín, en el *Tema y Variaciones* para violín solo de 1958 se explotan las posibilidades polifónicas del instrumento. Esta obra, un tanto tiesa y académica, exhibe en el tema y la primera variación una textura de dos líneas claramente diferenciadas, mientras que en la segunda variación dos líneas se funden en una dentro de una escritura de polifonía aparente. Ambas variaciones tienen el mismo largo del tema, elaborándose en ellas la secuencia sonora de éste por medio de diferentes ritmos, articulaciones, y

Ejemplo Nº 13

TEMA CON VARIACIONES PARA VIOLIN SOLO

TEMA, compases 1-4  
♩ = 80  
p

VARIACION I, compases 1-3  
♩ = 60

TEMA, compases 5-8  
mf

VARIACION I, compases 9-17  
♩ = 48  
p

\* Los asterisco indican sonidos del tema.

TEMA, compases 1-4  
p

VARIACION II, compases 1-5  
♩ = 120

Retrogradación de 1

Retrogradación de 2

registros, un procedimiento ya observado en las tempranas variaciones sobre un coral. Como es dable suponer, este procedimiento muestra matices más refinados en la obra que discutimos, entre los que mencionaremos la retrogradación de dos motivos de comienzos del tema en la segunda variación. (Ver ejemplo 13).

La *Partita* para cello solo compuesta también en 1958 es una obra menor. Escrita como la *Partita* para violín solo en tres movimientos (rápido-lento-rápido) carece de su vitalidad rítmica, colorística, y formal.

El *Cuarteto* de 1957, en cambio, otra de las obras capitales de nuestro autor, exhibe la agresividad y vigor típicos de su estilo maduro, además de una rica armonía, un sutil tratamiento del ritmo, y variadas combinaciones timbrísticas, las que representan en cierto sentido una culminación de la exploración en el color de las cuerdas de las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano, y de la *Partita* para violín solo. El lenguaje es libremente atonal estructurado por medio de la forma aditivo-contrastante donde la textura, ritmo, tempo, y especialmente el color juegan un rol importante. Se puede dividir esta estructura en 11 secciones de largos variados incluidas en el siguiente diagrama:

Sección	Compases
1	1- 10
2	11- 18
3	19- 25
4	26- 45
5	46- 70
6	70- 82
7	82-126
8	127-135
9	138-143
10	144-153
11	154-184

Se establece una cierta unidad entre estas secciones por la recurrencia de diversas células rítmicas, entre las que mencionaremos una sincopada, que aparece en secciones 2, 6, y 11. De un alto grado de sofisticación es la permutación en sección 4 de la secuencia rítmica de sección 1 en diferentes ropajes sonoros, lo que se indica en el diagrama que sigue:

Instrumento	Secuencia rítmica	Comentarios
Violín I	A	"A" posee un ritmo no estructurado, mientras que "B", "C", y "D" se estructuran en base a la reiteración de tres esquemas rítmicos diferentes.
Violín II	B	
Viola	C	
Cello	D	
Sección 4		



Instrumento	Secuencia rítmica
Violín I y II	D
Viola	B
Cello	A

### *Obras para Instrumentos de Viento.*

Todas las obras de este grupo son dodecafónicas. En las piezas para instrumentos solos se vierte la serie en diferentes secuencias rítmicas entre las que se destacan la gran profusión de ritmos sincopados, notablemente en la *Pieza* para flautín de 1956, variedad a la que se contraponen la unidad generada por la reiteración de cortas células rítmicas. La *Pieza* para flauta de 1956 es la mejor lograda de estas, con su muy bien proporcionada estructura aditiva, donde el contraste se asegura no sólo a través del ritmo, sino que también a través del empleo de diferentes registros y recursos del instrumento, en particular trémolos y armónicos.

Las *Dos Piezas* para oboe y fagot, escritas alrededor de 1956, son de una gran concisión y simplicidad, muy afín a la de las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano de 1954, y las *Impresiones* para piano de 1955. Se caracterizan estas piezas por una escritura dodecafónica con infusión de sonoridades tradicionales al final de la segunda pieza, y por un diferente grado de actividad rítmica. En la primera pieza aparecen unas pocas notas en un espacio de tiempo relativamente corto, específicamente catorce notas en un número idéntico de compases (4/4), contraponiéndose largas notas en un instrumento con valores más cortos en el otro, y articulándose la pieza en tres secciones mediante la interpolación de silencios, lo que se asemeja bastante al estilo tardío de Anton Webern. La segunda pieza tiene un devenir rítmico continuo y vivaz, cohesionado a través de la reiteración e imitación entre los instrumentos de una pequeña célula. Este manejo del contraste en la actividad rítmica cobra una importancia particular en la estructura de dos obras claves de Falabella, escritas al año siguiente de estas piezas, los *Estudios Emocionales* tanto para piano como para orquesta.

El *Dúo* para flauta y corno inglés escrito también alrededor de 1956, se divide en cuatro movimientos, siendo una de las pocas composiciones de Falabella que no encuadra dentro de las características típicas de su tratamiento dodecafónico. Se observan pocos intervalos verticales de octava, como resultado, en gran parte, de la presentación de la serie primordialmente en forma vertical, y no linealmente, como es la costumbre de Falabella. (Ver ejemplo 14).

Si bien coincidimos con Vicente Salas Viu en considerar esta obra como de "escaso relieve"<sup>31</sup>, existen algunos pasajes interesantes y novedosos, como es la primera sección del cuarto movimiento (compases 1-15) donde Falabella recurre a una textura muy similar a la del *hoketus* medieval. Esto no es un caso aislado, pues dicha textura se observa también en gran parte

## Ejemplo N°14

## DUO para Flauta y Corno Inglés, I, compases 1 - 6

del único movimiento completado de una *Suite* para dos flautas fechada en 1956.

*Obras para Piano.*

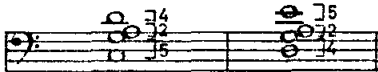
La música para piano madura de Falabella consta de seis obras, a saber: de 1954, el *Tango y Vals*, un *Preludio*, y una *Sonata*; de 1955, las *Impresiones*; de 1957, los *Estudios Emocionales*, y, aproximadamente de este mismo año, los *Retratos*. Este conjunto de obras trasunta fielmente la amplia gama de recursos de la música madura de Falabella: el lenguaje popular en el *Tango y Vals*, el atonalismo y dodecafonismo en los *Estudios Emocionales*, la escritura a la Webern en las *Impresiones*, y un estilo más tradicional en la *Sonata*.

El *Tango y Vals* continúan la exploración de lenguajes populares observada en la música incidental para *El Viejo, el Amor y la Muerte* compuesta dos años antes. El esquema armónico del *Tango* es bastante semejante al de la inolvidable *Cumparsita*, pero enriquecido por la adición de muchos acordes de séptimas y novenas, mientras que el *Vals* sigue casi sin estilizaciones el modelo del vals popular peruano.

El *Preludio* del mismo año es, por otro lado, de gran complejidad y refinamiento. Yuxtapone Falabella dos *Moods* de carácter pronunciadamente diferente, uno trágico y misterioso en un andante inicial, seguido de uno agresivo vertido en un "Allegro de frentón". La primera parte se mueve en el registro grave del piano, estructurándose el ritmo por medio de la reiteración de dos células, una en la mano izquierda, y otra en la derecha, la que en parte es una retrogradación de la anterior. La segunda parte consta de desplazamientos lineales yuxtapuestos o combinados con acordes percu-

tidos, y se estructura en una manera más bien desusada para Falabella: todo el material de los primeros 47 compases, incluyendo tanto desplazamientos lineales como acordes, se retrograda en forma inversa a partir del compás 48. La retrogradación de acordes se realiza de la siguiente manera: un acorde de sección 1, cuya formación interválica, considerada desde la nota más grave es, por ejemplo, quinta-segunda-cuarta, cambia su formación interválica en la segunda sección a cuarta-segunda-quinta, tal como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

## EJEMPLO 15



En los primeros 17 compases de sección 2, se observan pocas alteraciones del material correspondiente de la primera sección aparte de la retrogradación inversa, por supuesto. En los últimos 30 compases, sin embargo, el material de la mano derecha retrograda e invierte al material correspondiente no de la mano derecha sino que aquel de la mano izquierda de la sección anterior, transpuesto además y en otro registro, mientras que en la mano izquierda se retrograda e invierte al material correspondiente de la mano derecha de la sección anterior. El uso de este tipo de estructura puede perfectamente ser un resultado de la influencia de Gustavo Becerra<sup>32</sup>. Es interesante anotar también que, pese a lo desusado que es la estructura del *Preludio* en la música de Falabella, su personalidad creativa está plenamente presente, particularmente en el tratamiento del ritmo y la textura.

La *Sonata* del mismo año es la más breve y simple de todas las sonatas de Falabella, siendo también la menos interesante. Sólo el primero de los tres movimientos posee vigor e inventiva. Contiene éste dos secciones fuertemente contrastadas seguidas de una síntesis de elementos de cada una, unificándose cada sección por la reiteración de células rítmicas. El segundo movimiento se escribe a la manera de un simple coral, mientras que el tercero es una fuga bastante tiesa y académica, donde el estilo de Falabella asoma sólo en un corto esquema rítmico, el que funciona en diferentes formas melódicas como contrasujeto para el tema principal.

Las *Impresiones* del año siguiente, en cambio, son de gran interés. Inspiradas en poemas de Raquel Jodorovsky, transparentan estos tres brevísimos trozos (que duran 7, 14, y 19 compases, respectivamente) una fuerte influencia de la obra tardía de Anton Webern. Las notas de la serie se individualizan por medio de diferentes ataques, ritmos, intensidades, y registros; destacándose el acabado dominio de Falabella sobre las interpolaciones de silencios.

Los *Estudios Emocionales* son, sin duda, lo más importante de la producción pianística de Falabella<sup>33</sup>. Se divide esta obra en dos cuadernos, subdivididos en seis y tres estudios, respectivamente, en los que Falabella sintetiza su tratamiento maduro de la forma, del devenir sonoro, del silencio, y del

ritmo, con la exploración de novedosos recursos del teclado<sup>34</sup>, entre los que se destacan los gigantescos *tone-clusters* comprendiendo cinco octavas al final del estudio iv del primer cuaderno, o el ataque de las teclas no con las manos sino con los antebrazos al final del estudio iii del segundo cuaderno. El tratamiento no serial del total cromático prevalece en el primer cuaderno, mientras que el segundo es dodecafónico en la manera característica de Falabella, creándose ejes tonales a través de la continua y destacada reiteración de la nota Mi bemol en estudio ii, y de Mi bemol y Re bemol en estudio iii. Tal como en la obra homónima para orquesta, expresa cada uno de los estudios un *mood* propio y característico a partir de un tratamiento diferente del ritmo, textura, forma, y de la utilización del espacio musical. Este contraste oscila entre dos polos: esquematismo rítmico y simetría estructural por un lado, con flexibilidad rítmica y asimetría estructural por el otro. Dichas características pueden apreciarse mejor en un breve análisis del primer cuaderno. Estudio i es casi exclusivamente rítmico, donde dos células se reiteran sincrónicamente en forma casi hipnótica con una neutralización casi total del desplazamiento sonoro. La estructura consiste en una progresión gradual desde un pianissimo inicial hasta un glissando descendente en fortissimo al final, lo que ocurre paralelamente a un gradual desplazamiento del registro grave al agudo. Falabella emplea una escritura similar para el estudio vi, que cierra esta parte del ciclo, evidentemente con el propósito de darle una unidad como totalidad al primer cuaderno. En los otros estudios prevalece una gran libertad y flexibilidad rítmica, vertida en una textura unilineal en el segundo estudio, donde se aprovechan muy bien los diferentes recursos del piano; en la yuxtaposición de pasajes acordales con pasajes melódicos en estudio iii; en las sonoridades agresivas y percutidas del estudio iv, donde se explota con gran efecto la oposición entre el registro agudo y grave del piano, oposición que alcanza una síntesis en los gigantescos *tone-clusters* finales; y en la textura de una lírica melodía con acompañamiento en estudio v. Este manejo del contraste se palpa en el segundo cuaderno, vertido eso sí en un contenido musical más rico, interesante, y variado.

Cerraremos nuestra discusión de la obra pianística de Falabella con sus 9 *Retratos*, en los que Falabella, con su acostumbrado humor, da una interpretación personal del estilo de un grupo de compositores chilenos, amigos o conocidos de él. En orden alfabético, los compositores retratados incluyen a Miguel Aguilar, Leni Alexander, Gustavo Becerra, Eduardo Maturana, Jaime Oxley, Raúl Rivera, y Gonzalo Toro. Carecemos de mayor información por el momento respecto a "Poblete" y "Mesquida", los que corresponden a retratos iv y vi, respectivamente.

### *Música Orquestal.*

Pese a no ser la más numerosa (sólo cinco obras) es la producción orquestal la más difundida de la obra de Falabella. No sólo ha sido toda su música orquestal ejecutada en público, con la sola excepción de los *Dos*

*Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956, sino que la pieza más difundida y popular de toda su producción —los *Estudios Emocionales* de 1957— es para orquesta sinfónica. Obtuvo ésta una mención honrosa en los Festivales de Música Chilena correspondientes a 1958, ha representado a Chile junto con la Primera Sinfonía de su maestro Gustavo Becerra, en el concierto-festival de música interamericana dirigido en Santiago, por Guillermo Espinosa, el 29 de noviembre de 1963 y ha figurado junto con los *Tres Aires Chilenos*, de Enrique Soro y *Sebastián Vásquez*, de Fernando García, en el concierto de gala en homenaje al pueblo de Chile que dirigiera Eduardo Moubarak, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Cubana, el 14 de diciembre de 1972, e inspiró a Patricio Bunster para su ballet *La Silla Vacía*, estrenada el 5 de octubre de 1968, por el Ballet Nacional Chileno. No es de sorprender, entonces, que la imagen proyectada por Falabella sea la de un compositor sinfónico, el eminente Robert Stevenson habla de un “respected symphonic composer”<sup>35</sup>, más que la de un compositor de música de cámara, lo que sería más consecuente con la calidad y cantidad de su producción en este rubro.

*El Peine de Oro*, su primera obra orquestal completada, es música para una coreografía del artista húngaro Carlos Zsedenyi, sobre un libreto de René Sarzoza, el que se inspira en la leyenda de *Las Cantaclaras y su Peine de Oro*. Damos a continuación una síntesis de su trama, basándonos en parte en las notas del programa para el estreno, y en apuntes del mismo Falabella:

Las Cantaclaras son doncellas que moran y cantan en la claridad de las aguas, y que custodian el Peine de Oro, objeto maravilloso que posee el poder de la fertilidad y de lo fecundo. Este peine traerá nueva abundancia al campesino que arroje henchidas espigas en un pozo o vertiente durante la época de la cosecha del trigo, y permitirá a la mujer que se lave la cara con el agua del pozo en que están las espigas, el conseguir marido en el primer hombre que encuentre. El ballet se inicia con una escena de fiesta en que los labriegos, contentos de su suerte, ofrecen al agua sus primeras simientes, mientras que las muchachas se lavan la cara para que el hechizo dé hermosura a sus rostros. Hay, sin embargo, un campesino que no cree en la leyenda, y que, pese a esto, se queda solo en la orilla arrojando las espigas sin convicción alguna. De repente ve que del pozo surgen las ninfas, una de las cuales tiene el Peine de Oro. Cegado por la ambición, el muchacho la sigue dentro del pozo, y en el fondo de este se encuentra rodeado de otras Cantaclaras que lo reciben acariciantes. Pero la codicia por el Peine domina al joven, y al tratar de arrancárselo a la ninfa, provoca la ira de las Cantaclaras, quienes lo acorralan, y por último lo estrangulan.

Como una buena ilustración de la actitud de Falabella ante el arte, trans-

cribimos su opinión sobre este libreto, contenida en un catálogo parcial de su obra, fechada el 29 de diciembre de 1953:

“El argumento está bien hecho; pero el contenido es insignificante: es una leyenda que está en el folklor [*sic*] de casi todos los pueblos europeos, romántica, singularmente trivial y para colmo reaccionaria porque castiga la curiosidad”.

La música es simple, de claro fraseo, y de un lenguaje predominantemente modal y neoclásico, con algunas reminiscencias de Ravel. Se emplean ciertos recursos que no son muy comunes en el estilo de Falabella, a saber los procedimientos de la *passacaglia* y del contrapunto imitativo, los que se manifiestan particularmente en la “Danza de la Caricia” del segundo acto. En general, peca la música de una cierta monotonía<sup>36</sup>, y de un nivel bastante inferior al de otras obras compuestas el mismo año (1954), como las sonatas, para violín y piano, y cello y piano. El segundo y último cuadro, eso sí, contiene elementos de interés, como ser la expresividad de las danzas cuando bajan las ninfas con el muchacho, o cuando suben a la superficie al muchacho muerto, y la garra Falabelliana en las percutidas sonoridades y las armonías de la “Danza de la Desesperación” y la “Danza de las Furias” (climax de toda la obra). La orquesta es pequeña, con pocos instrumentos de percusión, e inspirada en gran medida por los grupos orquestales del clasicismo. La orquestación se inspira también en el estilo clásico dieciochesco, caracterizándose por una transparente distribución de los materiales entre las cuerdas y los vientos. Las diferentes líneas de los pasajes polifónicos emergen claramente a través de una adecuada diferenciación tímbrica, sea de instrumentos individuales (como por ejemplo al comienzo de la “Danza de Ofrenda” en el primer acto), o de grupos de instrumentos. Esta diferenciación tímbrica se explota muy bien en otras texturas, como la de la etérea danza que abre el segundo cuadro (Bajada de las Ninfas con el Muchacho), en la que se combinan diferentes instrumentos de viento con el piano, instrumento que, a través del ballet, no sólo amalgama los timbres de los otros instrumentos, sino que también actúa como principal protagonista.

La *Sinfonía* de 1955 es una obra capital de Falabella, donde su pensamiento musical maduro se vierte plenamente en el medio sinfónico, una calidad que se reconoce públicamente en los Festivales de Música Chilena de 1956, donde obtiene el más alto puntaje de la categoría sinfónica. Su lenguaje es dodecafónico, tratado en la manera típica de Falabella. Desusado es, eso sí, el empleo de dos series, serie 1 (Mi-Fa#-Si-Si bemol-Fa-Mi bemol-Sol-La-La bemol-Do-Do#-Re) entre compases 1-96, y serie 2, a partir del compás 99, la que es idéntica a la serie de las sonatas para violín y piano, y de cello y piano, compuestas el año anterior. La obra es en un movimiento, el que se puede dividir en cuatro secciones, siguiendo el excelente análisis hecho por José Vicente Asuar<sup>37</sup>, sección 1 (compases 1-17), sección 2 (compases 18-79), sección 3 (compases 80-101), y sección 4 (compases 101-149). La

casi totalidad del devenir musical en secciones 2 y 4 se gobierna a través de la reiteración de dos esquemas rítmicos diferentes, elaborados predominantemente en densos bloques sonoros verticales, donde la tónica agresiva y descarnada del estilo de Falabella se manifiesta en la distribución de los sonidos de la serie en intervalos tensos, como las segundas menores, novenas menores, y séptimas mayores, y en las agregaciones verticales resultantes de movimientos paralelos disonantes. Es importante destacar que la mayor parte de la *Sinfonía* exhibe esta escritura, pues el largo combinado de estas dos secciones se extiende a 110 de los 149 compases que dura la obra. También importante es el hecho de que este predominio es pronunciadamente más marcado en la *Sinfonía* que en la *Sonata* para violín y piano.

Como es dable suponer, la primera sección obra como una introducción y la segunda como un interludio o más bien como un oasis dentro del clima obsesivo y casi paroxístico de secciones 2 y 4. En secciones 1 y 3 Falabella escribe la música en una textura más polifónica, con una notable disminución de la reiteración rítmica. Su fino sentido arquitectónico se manifiesta en el modo en que concluye la *Sinfonía*, no con una intensificación de las ya violentas sonoridades de sección 4, sino con la elaboración de esquema rítmico 2 por los instrumentos de percusión en un *perdendosi* gradual, el que constituye el climax más efectivo para la obra.

La orquesta de la *Sinfonía* es notablemente más grande que la de *El Peine de Oro*, especialmente en el número y variedad de los instrumentos de percusión. No existe tampoco la variedad timbrística del ballet, sino lo que José Vicente Asuar ha acertadamente descrito como el empleo de "los colores orquestales fuertemente polarizados en familias sin dispersarse ni agruparse buscando sonoridades peculiares"<sup>38</sup>. En la introducción, por ejemplo, comienza Falabella con los bronce por ocho compases, siguiendo entonces con las maderas por cinco, para rematar en un climax con las cuerdas y maderas. En secciones 2 y 4 la orquesta es tratada como un gigantesco instrumento de percusión, en familias, en sección 2, (bronce y percusión especialmente), o en tutti, en sección 4, cumpliendo los instrumentos mismos de percusión un rol pivotal en la elaboración de los esquemas rítmicos básicos.

Los *Dos Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956 es una obra menor, pero de gran frescura y espontaneidad. Como en muchas de las obras discutidas anteriormente, Falabella explota en forma variada los recursos colorísticos de las cuerdas, destacándose a comienzos del segundo divertimento la percusión en la parte posterior de la caja de los celli y contrabassi, un efecto ya observado en las *Cosas* para violín y piano de 1954. El lenguaje se caracteriza en general por el uso no serial del total cromático con infusión, eso sí, de elementos más tradicionales, derivados de los antiguos modos eclesiásticos o del mayor-menor. La estructura contiene la ya acostumbrada yuxtaposición de secciones contrastantes unificada a través de reiteraciones rítmicas o melódicas. Se aprecia en el primer divertimento el contraste entre secciones de un carácter vigoroso, muchas veces de escritura

rítmica reiterativa, con secciones melódico-dramáticas a la manera de un recitativo. En el segundo divertimiento Falabella introduce una melodía que recuerda a la tonada chilena, ya incluida en la *Sonata* para cello y piano de 1954, además de material inspirado en la música popular, lo que redundará en una mayor variedad y contraste en la estructura. Esta obra, como muchas otras de Falabella, debiera figurar en forma más prominente en nuestro repertorio de conciertos.

Los *Estudios Emocionales* de 1957 es otra obra capital de Falabella, en la que alcanza finalmente una síntesis entre el folklore chileno, por un lado, con su tratamiento maduro del ritmo, estructura, orquestación, textura, y del silencio, por el otro.

Se escriben en el año del máximo interés de Falabella por el folklore, cuando compone sus *Adivinanzas* para coro mixto, donde alcanza una síntesis semejante a la de los *Estudios Emocionales*, y el ballet *Andacollo*, donde incorpora con una muy ligera estilización materiales derivados aparentemente de la festividad del mismo nombre, la que ocurre en diciembre de cada año (culminando el 25 y 26) en un pequeño pueblo ubicado al interior de Ovalle en el norte de Chile. Es en 1957, en consecuencia, que llega a su término la búsqueda por la incorporación integral del folklore a su música, observada, entre otras obras, en la *Sonata* para cello y piano de 1954, y los *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956.

Los *Estudios Emocionales* se dividen en siete trozos, los que se extienden entre las siguientes páginas en la versión IEM: I, pp. 1-8; II, pp. 8-12, III, pp. 12-17; IV, pp. 17-19; V, pp. 19-24; VI, pp. 24-29; VII, pp. 29-32. El material folklórico proviene de la Festividad de la Virgen de La Tirana, la que tiene lugar en julio de cada año (culminando el 16) en el pueblo de La Tirana, ubicado aproximadamente a 80 km. al sur-este de Iquique. Falabella toma una de las melodías para la despedida de Los Morenos, un grupo de baile que interviene en la fiesta, melodía que transcribimos a continuación.

**EJEMPLO 16**

The musical score consists of four staves of music. The first staff is labeled "FRASE 1" and contains two sub-phrases: "Subfrase 1" and "Subfrase 2". The second staff is labeled "FRASE 1 Primera parte" and "FRASE 2", containing "Subfrase 3" and "Subfrase 4". The third staff is labeled "FRASE 2" and "Segunda parte". The fourth staff shows a first ending (1) and a second ending (2). The tempo is marked "♩ = 66".

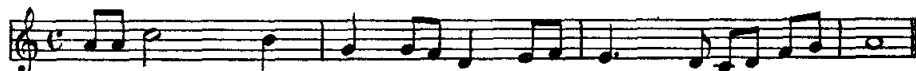


ción en la versión conocida por él, la que se preserva actualmente en el archivo de su viuda. (Ver ejemplo 16).

Existen en la obra dos melodías también entroncadas con el folklore nortino chileno, una que podría ser derivada directamente de este repertorio, y otra que podría ser una recreación personal de Falabella. En el análisis que sigue, nos referiremos a estas melodías, como melodías 2 y 3, respectivamente.

**EJEMPLO 17**

MELODIA 2



MELODIA 3



La melodía de Los Morenos se elabora en los estudios III, VI, y VII sirviendo así para unificar la obra en un todo homogéneo, mientras que las otras dos melodías se confinan a estudios individuales: melodía 2 al segundo es-

**EJEMPLO 18 ESTUDIOS EMOCIONALES, II, compases 1-8**

♩ = 60

Trompetas  
sordina  
frulato

Flautín *p*

Clarón *p*

Oboe I *p*

MOTIVO

Varian.

Tam Tam

Fusta

*p sub.*

TUTTI

Trompetas

Clarinetes *p*

Motivo transformado melódicamente

Cornos 1-2 *p*

Ritmo original

Tuba sord. *p*

gliss

Wood Block

Platillo

Platillo  
Triángulo  
Bombo

tudio, y melodía 3 al séptimo. Nuestro creador puede perfectamente haberse inspirado en el folklore nortino para el repertorio de sonidos de estudio I, el que ordenado gradualmente nos da una escala pentátona incompleta: Mi-Sol-La-Do, la que sirve de base en la elaboración sincrónica de varias células rítmicas. En consecuencia, sólo en estudios IV y V Falabella prescinde de elaboraciones del folklore.

De bastante interés es la manera en que se elaboran las melodías antedichas en estudios II, III, VI, y VII. El devenir sonoro del segundo estudio está impregnado en gran medida por el motivo inicial de la melodía 2, desarrollado por Falabella en variadas transformaciones melódicas y tímbricas, conjuntamente con interesantes acompañamientos armónicos, o a través del

**EJEMPLO 19 ESTUDIOS EMOCIONALES, III, compases 26-35**

The musical score consists of the following parts and markings:

- Tempo:**  $\text{♩} = 80$
- Top Staff:** Main melody line.
- Second Staff:** Cuerdas (Strings).
- Third Staff:** Clarinete y Trompeta Clarinete (Clarinet and Trumpet Clarinet).
- Fourth Staff:** Timbal (Tambourine).
- Fifth Staff:** Percussion, with markings: Triángulo, Wood block, Triángulo, Wood block, Triángulo.
- Sixth Staff:** Flauta (Flute).
- Seventh Staff:** Oboe.
- Eighth Staff:** Celesta.
- Ninth Staff:** Percussion, with markings: Wood block, Triángulo, Wood block, Triángulo, Wood block.

tratamiento independiente de su ritmo, según se observa en el siguiente ejemplo. (Ver ejemplo 18).

Además de su motivo inicial, la nota de reposo (La) de la melodía aparece como eje de reposo en diversos puntos del estudio, culminando todo este desarrollo con la presentación integral de la melodía al final del estudio.

En los estudios III y VI elabora Falabella fragmentos de la melodía de Los Morenos. En el tercer estudio desarrolla el ritmo de la primera frase en forma independiente, pero vertido en ropajes sonoros, que, tal como la melodía original son pentafónicos. (Ver ejemplo 19).

**EJEMPLO 20 ESTUDIOS EMOCIONALES, VI, compases 3-8**

Clarinetes y Trompetas

Cornol sardina

Celesta

Violini

Timpani tr

Triángulo

Bombo

Clarón

Fagotes

Wood block

Pandereta

Triángulo

En el sexto estudio desarrolla sucesivamente (1) la melodía original de esta misma frase simultáneamente en valores originales y en aumentación, (2) motivos de la melodía en un contexto armónico disonante, y (3) la segunda subfrase en una interesante combinación de instrumentos compuesta de flauta, oboe, corno inglés, clarinete, corno, trombón, platillo, y cuerdas sin contrabajos. Falabella reserva para el final del séptimo estudio la segunda parte de la melodía, la que presenta en una brillante y sonora orquestación que sirve como un adecuado climax para toda la obra. (Ver ej. 20).

Si bien la orquesta de los *Estudios Emocionales* es casi idéntica a la de la *Sinfonía*, el manejo de la orquestación difiere considerablemente. Se caracterizan los *Estudios Emocionales* por una gran variedad de efectos tímbricos, los que junto con diferentes texturas, contribuyen poderosamente a individualizar cada uno de los fragmentos. Esto contrasta con el tratamiento de la orquesta en la *Sinfonía*, por familias de instrumentos o como un gigantesco instrumento de percusión, el que resulta en gran medida del predominio de la textura vertical.

El manejo de la orquesta en los *Estudios Emocionales* incluye, entre otras cosas, los siguientes recursos: (1) tratamiento masivo de la orquesta en estudio I, y en las fuertes densidades sonoras de estudios V (pp. 21-24) y VII (pp. 30-33, 34-37); (2) yuxtaposición de diversos timbres en estudio III, y en segmentos de estudios V (pp. 19-20) y VI (pp. 24-26); y (3) rápida yuxtaposición de combinaciones instrumentales pequeñas a la manera de Webern en estudios II y IV. Interpone, además, Falabella, cortos *tutti* orquestales en fortissimo, seguidos de algunas de sus notas resonando en pianissimo especialmente en puntos articulativos, *tutti* que en algunas ocasiones engloban los doce tonos de la octava en gigantescos *tone-clusters*. Este efecto se ha generalizado de tal manera entre nuestros creadores jóvenes, hasta constituir un verdadero manierismo.

La cantata *La Lámpara en la Tierra* también integra material autóctono con el lenguaje maduro de Falabella. El devenir sonoro se organiza, en su gran mayoría, alrededor de escalas pentáfonas empleadas individualmente o en diferentes combinaciones simultáneas. En algunas ocasiones, las sonoridades derivan de escalas por tonos tratadas en forma individual o en combinación con escalas pentáfonas. La organización de lo sonoro a través de estos medios se explica no sólo a partir de los postulados estilísticos de Falabella, sino que también como una expresión en música del contenido americanista del poema homónimo de Pablo Neruda, el que constituye la primera parte de su *Canto General*, un ciclo monumental publicado por primera vez en México en 1950, y originado, en las palabras de Jaime Concha, de "la vida de una América nueva, resucitada en sus dolores y en su alumbramiento"<sup>39</sup>. De esta primera parte, Falabella selecciona fragmentos de los siguientes poemas: *Amor América*, *Algunas Bestias*, *Los Ríos Acuden*, y *Los Hombres*.

A ésto se agrega un imaginativo manejo del ritmo que se trasunta en la acentuación irregular de valores temporales regulares, la gran variedad de

síncopas, y las complejas polirritmias, lo que también contribuye a la sonoridad “americanista” de la obra. Este manejo del ritmo se complementa, a su vez, con un alto grado de complejidad en su estructuración. En el acompañamiento orquestal para “la noche pura y pululante de hocicos saliendo del légamo, y de las ciénagas soñolientas” por ejemplo, Falabella reitera sincrónicamente no menos de siete esquemas. La orquesta es similar a la de la *Sinfonía* y de los *Estudios Emocionales*, si bien reduce considerablemente el instrumentario en las cuerdas y los vientos. La orquestación de la cantata representa en cierta medida una síntesis entre la orquestación de las otras dos obras. Se asemeja a la *Sinfonía* en el rol pivotal de los instrumentos de percusión en la elaboración de los diversos esquemas rítmicos, relacionándose con los *Estudios Emocionales* en la búsqueda de sonoridades peculiares resultantes de las combinaciones de diferentes grupos de instrumentos. El resultado es una orquestación bastante transparente, si bien monócroma por la falta de una adecuada diferenciación tímbrica que sea congruente con el largo de la obra<sup>40</sup>, o que se compense por una suficiente variedad en otros planos.

Además de la correspondencia entre el sentido general del poema y la sonoridad general de la música ya discutida, se nota una equilibrada correlación entre la prosodia del texto y la música. Se destaca también la selección de materiales con miras a expresar musicalmente el cambiante contenido del texto, entre los que se puede mencionar: (1) el contraste entre las suaves y sostenidas sonoridades para “tierno” y los abruptos ritmos para “sangriento”, en la frase “Tierno y sangriento fue”; (2) la contraposición de una línea melódica sola para “el idioma del agua fue enterrado, las claves se perdieron o se inundaron de silencio” con un disonante tutti para “y sangre”; o (3) las sutiles inflecciones cromáticas con que se subraya el adjetivo “erótico” en “Los monos trezaban un hilo interminablemente erótico”.

### *Canciones.*

El número de canciones compuestas por Falabella asciende a siete (entre los que hemos incluido la microópera *Del Diario Morir*), la mayor parte de las cuales fueron escritas en su madurez, más particularmente durante el prolífico año de 1954. Sólo *Angela Adónica*, una hermosa canción para barítono y piano (sobre el poema homónimo de Neruda) que se caracteriza por una armonía fuertemente triádica y tonal, no fue compuesta durante su madurez.

Las canciones maduras se inclinan más bien a un lenguaje tradicional, modal en los *Dos Marinos en la Orilla* (1954) y en las *Dos Canciones* para soprano y violín (1954) (las que Nino Colli compara en sus sonoridades con la música de Guillaume de Machaut)<sup>41</sup>, modal y con trazas de la música popular española en los *Palimpsestos* (1954), y también modal, pero yuxtapuesto con el uso no serial del total cromático en los *Dos Poemas* para viola y barítono (1957). Lenguajes atonales prevalecen sólo en la microópe-

ra *Del Diario Morir* (1954) donde Falabella trata el dodecafonismo en su peculiar manera, y en los *Tres Retratos con Sombra* (1955).

En la última se evidencian el empleo no serial del total cromático como asimismo un procedimiento afín al de los "tropos" que Josef Matthias Hauer inventara en la década del veinte. Consiste este procedimiento en el tratamiento de una serie de doce notas no en la manera del dodecafonismo, sino que dividido en segmentos (o tropos) cuyo contenido, no así su orden de sucesión, permanece constante en sus diversas apariciones<sup>42</sup>. Falabella divide la serie en tres segmentos de cuatro notas cada uno, cuyo tratamiento se muestra en el extracto que sigue.

EJEMPLO 21 TRES RETRATOS CON SOMBRA, primera canción, compases 23-28,  
parte del piano

The image shows a musical score for the piano part of 'Tres Retratos con Sombra', measures 23-28. The score is written on four staves of music. Above the first staff, the segments are labeled: 'SEGMENTO 1', 'SEGMENTO 2', and 'SEGMENTO 3'. The notes are grouped into these segments, and fingerings (1, 2, 3) are indicated above the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of quarter notes and eighth notes.

Gustavo Becerra emplea un procedimiento similar en muchas de sus obras<sup>43</sup>, lo que da pábulo a la suposición de que Falabella aprendiera este sistema de "policordios complementarios" como Becerra los denomina, de las enseñanzas de nuestro Premio Nacional de Arte 1971.

Junto a esta relativa variedad de lenguajes, manifiestan las canciones la mayoría de las características maduras de Falabella: (1) uso de una amplia gama de instrumentos, (2) explotación de los recursos colorísticos de los instrumentos de cuerda, (3) un elaborado tratamiento del ritmo como elemento referencial primario de la estructura, (4) las frecuentes armonías basadas en acordes simétricos, y (5) el cuidado con que se vierte musicalmente el texto poético.

Las canciones para una o dos voces acompañadas de un instrumento se destacan por la correspondencia entre el registro de la línea vocal y aquel del acompañamiento. Así el violín acompaña a la soprano en las *Dos Canciones*, la viola al barítono en los *Dos Poemas*, y el clarinete amalgama tanto al soprano como al bajo en los *Dos Marineros en la Orilla*. Las otras canciones se acompañan con instrumentos diferentes: bombo y címbalo en *Del Diario Morir*, piano en los *Tres Retratos con Sombra*, y un pequeño conjunto instrumental compuesto de fagot, corno, timbales, tambor, y címbalo

suspendido en los *Palimpsestos*. Los *Dos Poemas* presentan una rica y variada explotación de los recursos colorísticos de la viola, particularmente en los hermosísimos efectos de la segunda canción, resultados de una hábil yuxtaposición de armónicos, sordina, pizzicati, y coll legno, los que apropiadamente complementan la línea vocal.

Tal como lo indicáramos anteriormente, la estructuración del ritmo en la manera característica de Falabella, se aplica sólo al acompañamiento instrumental, nunca a la línea vocal. De esto resulta una textura del tipo *Spaltsatz* en la que se contraponen el ritmo libre de la voz con el ritmo estructurado del acompañamiento. Como un índice del alto grado de complejidad alcanzado por Falabella en la estructuración del ritmo se puede citar la primera canción de los *Palimpsestos*. En ésta se desarrollan no menos de ocho células rítmicas, las que se combinan en la estructura a-b-c-a'-c', tal como lo muestra el siguiente diagrama:

#### CELULAS RITMICAS

#### ESTRUCTURA

Sección	Compases	Células Rítmicas
a	1-17	1, 2, 3, 4, 5
b	18-21	2, fragmento de 2, 6
c	22-26	2, 3, 7, 8
a'	27-38	1, 2, 3, 4
c'	39-45	7, fragmento de 2, 3

Para la unificación de la línea vocal, sigue Falabella el proceso inverso, es decir, reitera cortos motivos melódicos en diferentes ropajes rítmicos. Damos una muestra en el ejemplo siguiente, extraído de las *Dos Canciones* para soprano y violín y de los *Tres Retratos con Sombra*. (Ver ej. 22).

De los acordes simétricos se hace bastante uso en los *Tres Retratos con Sombra*. El ejemplo siguiente ilustra esta importante faceta de la armonía de Falabella. (Ver ejemplo 23).

Como se indicó anteriormente, la equilibrada correlación entre el texto y

**EJEMPLO 22 DOS CANCIONES para soprano y violín, segunda canción**

Compas 7-8                      Compas 8-9                      Compas 16-17

pe-ro no e-ra a-sí    La tar-    de    Y la luz en-co - gí - a

Compas 26-27                      Compás 28                      Compas 34-35                      Compases

pe-ro es i-nú - til    Es - - ta    La o - tra no -    ni ves-

79-81

Ur - - - - - la.

**TRES REFRATOS CON SOMBRA, segunda canción**

Compas 2-5                      Compas 14-18

Ver-de ru - mor    in - tac -    to me - tien-do sus bra - zos

Compas 42-43                      Compas 46-47

a - yer                      ma- ne -    groy ver - de

la música existe no sólo al nivel de prosodia sino que también al nivel de contenido en la música vocal de Falabella. En sus canciones, Falabella expresa o destaca musicalmente frases o palabras apropiadas de los poemas mediante (1) la asociación de frases poéticas de contenido similar mediante material melódico similar, como es el caso de “Y la luz encogía sus hombros como una niña” o en “Y la luz como la ven todos jugaba a la estatua con el niño loco” en la segunda de las *Dos Canciones* para soprano y violín; (2) la expresión musical de estados anímicos, como es la duda implícita en “¿No vendrá?” en la misma canción, la que se realza mediante una séptima mayor para “vendrá” (Re bemol-Do); (3) la descripción musical de vocablos poéticos en los que se alude a objetos de la naturaleza, como es el acompañamiento ondulante del clarinete para “mar rizado, cien estrellas y su barco” en la segunda canción de *Dos Marineros en la Orilla*; (4) el destaque de ciertas palabras a través de material musical contrastante, como son las agresivas sonoridades rítmicas para “como una pantera, su sombra” en el segundo de los *Tres Retratos con Sombra*, a las que preceden sonoridades de rit-



## EJEMPLO 23 TRES RETRATOS CON SOMBRA, segundacanción, compases 27-36

mo más reposado, o (5) el uso del silencio en el acompañamiento para enfatizar ciertas expresiones poéticas, como "Sin ojos ni ademán inmóvil sufre un sueño" en la tercera canción del mismo ciclo. A esto se agrega la sensibilidad de Falabella hacia la idea poética central, como es la muerte en la cuarta canción de los *Tres Retratos con Sombra*, la que se expresa a través de una textura muy simple de sólo acordes sostenidos embellecidos por unos pocos desplazamientos lineales, o la expresión en música de los diferentes planos en que un poema transcurre, como es el exclamativo y el reflexivo en la última canción del mismo ciclo, los que se vierten musicalmente en la línea vocal a través de parlato y melodía, respectivamente.

### Música Coral.

Las obras corales se afincan en el lado más tradicional del variado espectro estilístico de la etapa madura de Falabella, observándose aquí rasgos generales similares en muchos aspectos a los de los períodos anteriores: (1) textura más bien homofónica; (2) clara delimitación de secciones; (3) escritura predominantemente modal; (4) lenguaje armónico basado en tríadas con agregaciones de sextas, séptimas; o novenas, y en acordes isointerválicos contruidos generalmente en cuartas o quintas; (5) uso de formas musicales repetitivas, especialmente del tipo rondó en obras cuyos poemas llevan refrán, como ser el *Madrigalillo (Cuatro granados)*, *Desposorio (Ti-*

rad ese anillo al agua), y *Media Luna* de 1954; y (6) la ingeniosa y variada agrupación de las voces en diferentes combinaciones.

Un lenguaje armónico más disonante aparece en parte de las *Canciones y Rondas de Navidad* de 1954 para coro a tres voces (S-C-B) y pequeño conjunto de cámara (trompeta, flauta, y timbal), y a través de su *Marcha Fúnebre* del mismo año. Las disonantes agregaciones sonoras que predominan en esta última no apuntan a un cambio estilístico en lo coral, sino que, junto a otros recursos, obedecen a un propósito humorístico que es el de solemnizar la "Pobre obra de Roberto que murió en esta fecha tan funesta", según el mismo autor lo expresa en el texto de la obra.

Las facetas maduras del lenguaje coral de Falabella incluyen en primer término el aprovechamiento del folklore del área centro y sur de nuestro país. Este proporciona el texto para las *Siete Adivinanzas* de 1957, sirviendo también como fuente de inspiración para la música en piezas 1, 4, y 5. Esta obra, primer premio de los Festivales de Música Chilena de 1958 en la categoría de música de cámara, es también la más difundida de Falabella después de los *Estudios Emocionales* para orquesta, y una de sus obras más importantes. Se destaca por su vivacidad rítmica, sus interesantes y "no siempre fáciles" <sup>44</sup> giros armónicos, las combinaciones de las voces, y el apropiado uso de silencios, especialmente entre el acertijo y su solución.

Previo a las consideraciones de las otras facetas del estilo coral de Falabella debemos detenernos brevemente en tres canciones: dos canciones para contralto, tenor, y bajo de 1954 sobre poemas de García Lorca, *Madrigalillo* (*Cuatro granados tiene tu huerto*) y *Despedida* (*Si muero, dejad el balcón abierto*), y una para coro mixto a cuatro voces sobre un poema de Lope de Vega, *¿Quién tendrá alegría?* De la última no conocemos fecha exacta, pero, partiendo de criterios estilísticos, puede haber sido escrita alrededor de 1954. Sobre estos tres poemas escribió Falabella otras canciones, motivado en gran parte por su gran devoción hacia los poetas españoles, y más en especial hacia Federico García Lorca. Ninguna de estas otras canciones lleva fecha, pero por sus rasgos estilísticos las ubicamos en el período temprano o en el de transición. Para mayor facilidad de referencia incluimos una tabla sinóptica de los diferentes *settings* de cada uno de los poemas:

	Título del Poema	Período Temprano (1950-1951)	Período de Transición (1952-1953)	Período de Madurez (1954-1958)
<i>Madrigalillo</i>	<i>(Cuatro granados tiene tu huerto)</i>	c. 1951: dos tenores y bajo	c. 1953: cuatro voces mixtas	1954: contralto, tenor, y bajo
	<i>¿Quién tendrá alegría?</i>	c. 1950: cuatro voces mixtas		c. 1954: cuatro voces mixtas
<i>Despedida</i>	<i>(Si muero, dejad el balcón abierto)</i>		c. 1953: cuatro voces mixtas	1954: contralto, tenor, y bajo

Procederemos ahora a una comparación, entre las diferentes canciones para cada uno de estos poemas, con el objeto de ilustrar mejor las restantes facetas del estilo coral de Falabella.

*Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto)*: La canción de c. 1951 es de una simple escritura homofónica careciendo de gran interés en su armonía. La canción de c. 1953 se caracteriza por una mayor riqueza armónica y de textura, resultado esta última de la imitación tanto melódica como rítmica. Existe además un mayor realce de ciertas palabras del texto por medio de la interpolación de silencios, en particular dentro de la frase final. La canción de 1954, finalmente, presenta características similares a la anterior, pero con un tratamiento más extenso de la imitación rítmica.

*¿Quién tendrá alegría?*: La canción de c. 1950 es de una armonía de sólo tríadas, a las que no se agregan séptimas o novenas, evidenciándose en las numerosas octavas paralelas entre soprano y bajo una mano inexperta en la conducción de los acordes. La versión de c. 1954 contiene un vocabulario armónico rico y variado, el que incluye tríadas con séptimas y novenas agregadas, acordes simétricos construídos en base a cuartas, y otras formaciones acordales. El tratamiento modal se enriquece bastante gracias a la inflección cromática, la que alcanza por momentos un alto nivel expresivo. La textura también se enriquece a través de la imitación, destacándose la imitación inversa entre soprano y bajo en compases 8-14, procedimiento este último bastante desusado en la música de Falabella.

*Despedida (Si muero, dejad el balcón abierto)*: En la canción de c. 1953, Falabella hábilmente balancea la textura acordal con la textura polifónico-imitativa, recurriendo a la imitación tanto melódica como rítmica. La canción de 1954 muestra en plenitud el profundo sentido dramático del Falabella maduro, puesto aquí al servicio de la idea central del poema: la muerte. Falabella reitera en forma casi obsesiva el "Si muero" del refrán (Si muero, dejad el balcón abierto) en una textura homofónica de ritmo isócrono, lo que contribuye en gran medida al largo considerablemente mayor de esta versión. Además, la armonía es más rica, áspera, y densa que la de la otra versión, y más apropiada, en consecuencia para esta concepción músico-dramática del poema. Finalmente, la canción de 1954 involucra un tratamiento más extenso de la imitación rítmica como asimismo de la reiteración de células rítmicas.

Después de estos análisis podemos anotar otras facetas del estilo coral maduro de Falabella: (1) la mayor riqueza armónica, (2) el rol más importante del ritmo en la estructura, (3) el enriquecimiento de la textura por medio de la imitación, (4) un mayor cuidado por el texto, y (5) el aflorar de un sentido dramático-musical profundo y expresivo. Esto demuestra sin lugar a dudas que, si bien las características generales de su lenguaje coral son básicamente las mismas en sus tres períodos creativos, el tratamiento de los recursos en cada uno de ellos, es muy diferente.

Afirmándonos en estas conclusiones hemos datado aquellas canciones corales sin fecha conocida, las que indicamos una vez más en la siguiente lista:

- c. 1950: *Temblando estaba de frío el mayor fuego* y *A la dana dina* para coro mixto a cuatro voces. Estas forman parte de un ciclo de tres canciones cuyo tercer miembro es *¿Quién tendrá alegría?*
- c. 1951: *Moza fui*, para coro mixto a cuatro voces.
- c. 1953: *Quienquiera que sea la que hoy ha nacido*, para coro mixto a cuatro voces.
- c. 1954: *¿Agua, dónde vas?*, para coro mixto a cuatro voces.

## CONCLUSION

Después de nuestro examen de la vida y obra de Falabella, quisiéramos confrontar los logros de su creación musical con los tres postulados que formulara en su ensayo sobre la música joven latinoamericana, y brevemente considerar su proyección en la cultura chilena y latinoamericana.

Su reacción contra el hermetismo, característico con la posición individualista del artista en nuestra cultura occidental contemporánea, superable para Falabella a través de un lenguaje simple y directo que permita una comunicación fácil y espontánea con el público, alcanza su realización más completa y feliz en su obra coral.

Su anhelo de crear un arte que se nutra y exprese la problemática humana, social, y política, tanto chilena como americana, quedó lamentablemente truncado en su realización. Falabella no concluyó la gran mayoría de sus proyectos en esta línea entre los que contamos su *Ballet de los Trabajadores* y la ópera *La pasión de Sacco y Vanzetti*<sup>45</sup>. Completó solamente *La Lámpara en la Tierra*, basada, como hemos dicho, en una parte del *Canto General* de Pablo Neruda, ciclo magnífico cuyo gran mensaje americanista ha inspirado a muchos de nuestros otros creadores jóvenes, entre los que destacamos a Fernando García y León Schidlowsky<sup>46</sup>. En todo caso, Falabella puede considerarse como uno de los iniciadores más importantes de la música docta comprometida en Chile, la que ha cobrado un fuerte auge durante los últimos diez años, en gran medida como reflejo de los importantes cambios sociales y políticos acaecidos en nuestro país. Fernando García considera a Falabella como "el primer músico [chileno] que tuvo planteamientos políticos claros frente a la creación musical"<sup>47</sup>.

El deseo de Falabella de crear un lenguaje original basado en la fusión de formas y procedimientos de extracción europea con el acervo folklórico y étnico, tanto chileno como latinoamericano, lo realiza en dos de sus obras capitales, los *Estudios Emocionales* para orquesta y las *Adivinanzas* para coro mixto (ambas de 1957), como asimismo en *La Lámpara en la Tierra* (1958). Su interés por nuestro acervo vernáculo es premonitorio del amplio revivir que ha experimentado la música folklórica chilena en los últimos diez años en la obra de muchos de nuestros creadores jóvenes. Podríamos citar, como ejemplos importantes de este revivir, dos obras compuestas dentro de los últimos cuatro años, la *Cantata Popular Santa María de Iquique*,

de Luis Advis (grabada por Discoteca del Cantar Popular [Dicap], disco JJL-08), y *La Fragua* de Sergio Ortega (grabada por Dicap, disco, JJL-17). Ambas obras están escritas para narrador y conjunto instrumental, y en ellas la estilización de folklore chileno y latinoamericano se une a textos (escritos por Advis y Ortega, respectivamente) de contenido social y político: la masacre de trabajadores acaecida en la Escuela de Santa María en Iquique el 21 de diciembre de 1907, en la obra de Advis; y un ciclo de poemas que se refieren a variadas etapas y aspectos de la lucha social en Chile, como conmemoración del cincuentenario del Partido Comunista de Chile, en la obra de Ortega.

La posición de Falabella ante el acervo vernáculo es afín a la posición de Pedro Humberto Allende en Chile<sup>48</sup>, la de Heitor Villa-Lobos en Brasil<sup>49</sup>, Amadeo Roldán en Cuba<sup>50</sup> y Carlos Chávez de la *Sinfonía India* en Méjico<sup>51</sup>. Sería simplista, eso sí, considerar su música sólo como una versión modernizada del nacionalismo folklorista, o indigenista latinoamericano. Falabella no sólo alcanza un alto grado de originalidad en su elaboración del folklore, sino que crea además un vigoroso estilo propio, fruto de su tratamiento característico de la forma, la textura, la orquestación, y en especial el ritmo, el que aflora en otras obras capitales de su madurez, las que guardan poca o ninguna conexión con lo folklórico o lo étnico, como ser su *Sonata* para violín y piano (1954), su *Sinfonía* (1955), sus *Estudios Emocionales* para piano (1957), y su *Cuarteto* (1957). La originalidad de su estilo constituye en sí otro de sus aportes valiosos a la cultura chilena y latinoamericana; aporte que ha sido muy apropiadamente descrito por José Vicente Asuar para la *Sinfonía* en los siguientes términos:<sup>52</sup>

“La Sinfonía tiene un gran valor como obra original, producto del medio musical chileno surgida no como una imitación o prolongación de estilos o técnicas europeos, sino, al margen de contactos externos y de compromiso, su lenguaje es de una auténtica novedad, que *sin necesidad de recurrir a elementos folklóricos, tiene un trascendente significado como una manifestación artística, más que chilena, latinoamericana*” [el subrayado en cursiva es nuestro].

El nivel de su creatividad musical, lo multifacético de su quehacer artístico y vital, su fuerte cultura humanística, y la integridad con que siguió su posición política, tanto en su vida como en su arte, resultan más admirables si recordamos los obstáculos casi insuperables derivados de su condición física que lo acompañaran durante toda su existencia. Nadie ha entonado palabras más sublimes a su lucha y victoria que aquellas con que el gran poeta Pablo Neruda, Premio Nóbel 1971, lo despediera en sus funerales:<sup>53</sup>

“Despedimos a un héroe, a un joven héroe que nunca fue ven-

cido. Despedimos a quien fue la encarnación de la vida, de la creación, de la alegría, de la lucha y de la esperanza, aunque su vida fue un largo tormento. Polvo eres y en polvo te convertirás. No es verdad. El convirtió el polvo y el dolor, en cantos; él transformó las tinieblas, en olores luminosos; él, está aquí, aún con nosotros y no está convertido en polvo oscuro, sino que en clara música.

Persistirá su música, continuará viviente esta delgada voz que la muerte no apagará, pero en Roberto Falabella Correa, yo saludo y despido al militante de la esperanza.

Su milagro, es como el de las tierras desoladas, que nos dan, sin embargo, olores y frutas deslumbrantes; su ejemplo, es el del árbol quemado por el rayo, que nos entrega miel y canto matutino de innumerables pájaros.

Su ejemplo, es el de la voluntad del hombre; la victoria de la belleza y la creación, sobre la angustia.

Represento al Comité Central del Partido Comunista de Chile en esta despedida. Mi Partido enluta sus banderas y hace presente su dolor y su respeto, ante una pérdida tan grande para nuestro partido y la cultura de Chile".

#### N O T A S

<sup>1</sup> Un excelente retrato humano de Falabella se puede encontrar en Gustavo Becerra, "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *RMCH*, xix/91 (enero-marzo, 1965), pp. 28-36. En relación con ésto se pueden consultar también los siguientes reportajes: "Falabella, el inválido que hizo cantar el dolor" en *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958; "Genio y carácter de Roberto Falabella" en *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960); y el artículo de Santiago del Campo, "Entrevista-Concierto a la memoria de Roberto Falabella Correa", *Pomaire*, III/17 (marzo-abril, 1959).

<sup>2</sup> Entre los discípulos destacados de Gustavo Becerra podemos mencionar a Gabriel Brncic, Miguel Letelier, Sergio Ortega y Enrique Rivera.

<sup>3</sup> Gustavo Becerra, *op. cit.*, p. 28.

<sup>4</sup> Dos de estos poemas (*Uno es y se fue*, y *Arena y sonido*) se han editado en *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).

<sup>5</sup> Becerra, *op. cit.*, p. 34.

<sup>6</sup> Los epitafios se titulan *Fué mi hermosura* (de Alfesíbea, Dama); *Enseñé, no me escucharon* (de Erástenes, Médico); y *Hendí, rompí, derribé* (de Filonte, Bravo). Por una edición ver Federico Carlos Salnz de Robles (ed.), *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas* (Madrid: M. Aguilar, 1946), II, pp. 130-131. Además, Falabella compuso (alrededor de 1951) una canción coral sobre otro de estos epitafios de Lope: *Moza fui* (de Falsirena, Vieja) (editado en *ibid.*, p. 130).

<sup>7</sup> *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 80-81.

<sup>8</sup> *RMCH*, XII/57 (enero-febrero, 1958), p. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>10</sup> *RMCH*, XII/58, p. 93. Ver también el ensayo de Falabella, "¿Es pobre nuestro folklore musical?", *Revista Literaria de la S.E.Ch. [Sociedad de Escritores de Chile]*, 1/3 (noviembre, 1957), pp. 226-228.

- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 89.
- <sup>12</sup> Véase su discusión de la poesía joven chilena en *ibid.*, p. 92.
- <sup>13</sup> *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.
- <sup>14</sup> Edgardo Martín, *Panorama Histórico de la Música en Cuba* (La Habana: Cuadernos CEU de la Universidad de La Habana, 1971). Ver capítulo VII ("Revolución y Música") en pp. 185-214.
- <sup>15</sup> Vladimír Štěpánek y Bohumil Karásek, *Pequeña historia de la música checa y eslovaca* (Praga: Orbis, 1964). Ver: "En la patria liberada", pp. 123-152.
- <sup>16</sup> Lyudmila Polyakova, *Soviet Music* (traducción de Xenia Danko, Moscú: Foreign Languages Publishing House, s. f.).
- <sup>17</sup> Carlos Riesco, "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, xvii/83 (enero-marzo, 1963), p. 23 (Ortega) y p. 26 (García).
- <sup>18</sup> Roberto Escobar, *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile* (Santiago: Editorial Pomaire, 1971), pp. 241-242.
- <sup>19</sup> María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, xxii/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52. Schidlowsky dedicó su *Tríptico* para orquesta (1959) a la memoria de Falabella.
- <sup>20</sup> Sin pretender hacer una lista exhaustiva podemos mencionar las siguientes obras: De Fernando García, *Canto a Margarita Naranjo* (1965) (subtitulada Antofagasta, 1948), una cantata para recitante, coro, orquesta, y cinta magnética, sobre un texto de Pablo Neruda; *La Tierra Combatiente* (1965) para tres recitantes y orquesta, escrita como homenaje al XIII Congreso del Partido Comunista de Chile, sobre un texto de Pablo Neruda; *Tres Canciones para una Bandera* (1965) para voz y piano sobre textos de Andrés Sabella; *Sebastián Vásquez* (1966), para recitante, soprano, orquesta, y cinta magnética sobre un texto de Andrés Sabella; y *Los Héroes Caídos Hablan* (1967) cantata para tres recitantes, coro hablado, y orquesta sobre "cartas póstumas de combatientes soviéticos contra los invasores fascistas alemanes (1941-1945)". De Eduardo Maturana el "*Responso*" para el *Guerrillero (Comandante Ché Guevara)* para orquesta (1968). Finalmente, de Sergio Ortega su *Responso para el Guerrillero Muerto* para soprano y percusión (ejecutado en los Festivales de Música Chilena de 1969).
- <sup>21</sup> Véase Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, xix/92 (abril-junio, 1965), p. 76.
- <sup>22</sup> Gustavo Becerra, *op. cit.*, p. 34.
- <sup>23</sup> Véase Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (Nueva York: Philosophical Library, 1950), p. 108, y George Perle, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern* (Londres: Faber and Faber, 1962), p. 109 (lamentablemente no hemos tenido a mano la nueva edición de este libro). Ambos aducen razones diferentes para una tal prohibición.
- <sup>24</sup> *RMCH*, xii/58, p. 91. Véase también Gustavo Becerra, "El aporte técnico de Roberto Falabella", *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960). Fernando García y Sergio Ortega han expresado ante el dodecafonismo una posición similar a la de Falabella. Ver nota 17.
- <sup>25</sup> Para una discusión detallada de esto véase Perle, *op. cit.*, pp. 79-83.
- <sup>26</sup> *RMCH*, xix/91, p. 33.
- <sup>27</sup> Véase el análisis de estas obras en Perle, *op. cit.*, pp. 33-34.
- <sup>28</sup> Miguel Aguilar en su reseña sobre los cuartos Festivales de Música Chilena en *RMCH*, x/48 (enero, 1955), p. 53. En pp. 61-69 de su reseña hace Aguilar un excelente análisis de la *Sonata*.
- <sup>29</sup> Pablo Garrido, *La Nación*, 22 de diciembre de 1954.
- <sup>30</sup> *RMCH*, x/48, p. 61.
- <sup>31</sup> *El Mercurio*, 31 de mayo de 1964.
- <sup>32</sup> Véase la discusión del *Cuarteto* iv de Becerra, por ejemplo, en Merino, *op. cit.*, pp. 55-57.

- <sup>33</sup> Para un análisis véase Inés Grandela, "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *RMCH*, xxv/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 40-41 y 43-44.
- <sup>34</sup> Consúltese la crítica de esta obra por Pablo Garrido en *La Nación*, 22 de julio de 1963.
- <sup>35</sup> Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 17, nota 46.
- <sup>36</sup> Ver también las críticas de esta obra, por Hans Ehrmann-Ewart en *La Nación*, 26 de diciembre de 1954, y por Federico Heinlein en *El Mercurio*, 28 de diciembre de 1954.
- <sup>37</sup> José Vicente Asuar, "La Sinfonía de Roberto Falabella", *RMCH*, xu/61 (septiembre-octubre, 1968), p. 17.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 30.
- <sup>39</sup> Prólogo de Pablo Neruda, *Poemas Inmortales* (Santiago: Quimantú, 1971), p. 3.
- <sup>40</sup> Ver también las críticas de esta obra por Alejandro Gumucio en *El Diario Ilustrado*, 23 de octubre de 1960, y por Juan Orrego Salas en *El Mercurio*, 25 de octubre de 1960.
- <sup>41</sup> *El Siglo*, 21 de agosto de 1955.
- <sup>42</sup> Por una discusión más detallada de este procedimiento véase Perle, *op. cit.*, p. 5.
- <sup>43</sup> Véase Merino, *op. cit.*, pp. 57-59.
- <sup>44</sup> Federico Heinlein, *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1958.
- <sup>45</sup> Gustavo Becerra, *RMCH*, xix/91, p. 34.
- <sup>46</sup> Entre otras obras podemos mencionar (1) *Caupolicán* (1958) para recitante, coro, dos pianos, celesta, y percusiones de León Schidlowsky basada en tres poemas de *Los Libertadores* (cuarta parte del *Canto General*): Toqui Caupolicán, La Guerra Patria, y El Empalado, y en un fragmento de *Los Hombres*, extraído de *La Lámpara en la Tierra* (por una discusión de esta obra ver María Ester Grebe, *op. cit.*, p. 21); y (2) la Cantata *América Insurrecta* (1962) para recitante, coro, y orquesta de Fernando García basada en el poema homónimo (extraído de *Los Libertadores*) y en un fragmento de *A pesar de la Ira* (extraído de la tercera parte: *Los Conquistadores*) (por una discusión de esta obra ver Carlos Riesco, *op. cit.*, pp. 26-29).
- <sup>47</sup> Fernando García, "Chile: Música y compromiso", *Música* [Casa de las Américas, La Habana], xxix (1972), p. 6. Ver también nota 20 de nuestro artículo por obras chilenas que pertenecen a la música docta comprometida.
- <sup>48</sup> Ver Vicente Salas Viu, "Allende y el nacionalismo musical", *RMCH*, i/5 (septiembre, 1945), pp. 15-24; del mismo autor, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.), pp. 115-129; y Robert Stevenson, *op. cit.*, pp. 5-6.
- <sup>49</sup> Ver Juan A. Orrego-Salas, "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, xix/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 33-38 y 57-61.
- <sup>50</sup> Ver Gilbert Chase, "Hacia una conciencia americana en la música", *RMCH*, xii/61 (septiembre-octubre, 1958), p. 51.
- <sup>51</sup> Ver *ibid.*, p. 52. Por una discusión de la *Sinfonía India*, ver Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 144-152.
- <sup>52</sup> José Vicente Asuar, *op. cit.*, p. 31. Gustavo Becerra en la necrología que escribiera para Falabella en *RMCH*, xii/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 59-60, dice en p. 60: "Nos ha dejado [Falabella], además, un principio germinal: 'Se puede hacer arte nacional sin caer en el nacionalismo'".
- <sup>53</sup> *El Siglo*, 15 de diciembre de 1958.



## B I B L I O G R A F I A

La siguiente bibliografía incluye un catálogo de los escritos de Falabella, además de una lista de las publicaciones citadas en el presente trabajo. Hemos subdividido esta lista en tres categorías: (1) críticas de obras de Falabella aparecidas en diarios de la capital, (2) reportajes sobre Falabella, y (3) libros y artículos citados por nosotros.

## (1) ESCRITOS DE FALABELLA:

## ENSAYOS:

"¿Es pobre nuestro folklore musical?", *Revista Literaria de la S.E.Ch.* [*Sociedad de Escritores de Chile*], 1/3 (noviembre, 1957), pp. 226-228.

"Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *RMCH*, xii/57 (enero-febrero, 1958), pp. 41-49; y xii/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93.

## LIBRETOS DE OPERA:

*Epitafios Fúnebres* (1953).

*Del Diario Morir* (1954).

*Interpretación* (s. f.).

*Sin Nombre Todavía* (s. f.).

## POESIA:

*Tres Poemas de Año Nuevo* (s. f.).

## (2) CRITICAS DE LA OBRA DE FALABELLA CITADAS EN EL PRESENTE ARTICULO:

*El Peine de Oro*, ballet para orquesta sinfónica (1954)

Ehrmann-Ewart, Hans. *La Nación*, 26 de diciembre de 1954.

Heinlein, Federico, *El Mercurio*, 28 de diciembre de 1954.

*Dos Canciones* para soprano y violín (1954)

Colli, Nino. *El Siglo*, 21 de agosto de 1955.

*Sonata* para violín y piano (1954)

Garrido, Pablo. *La Nación*, 22 de diciembre de 1954.

*Dúo* para flauta y corno inglés (c. 1956)

Sala Viu, Vicente. *El Mercurio*, 31 de mayo de 1964.

*Siete Adivinanzas* para coro (1957)

Heinlein, Federico. *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1958.

*Estudios Emocionales* para piano (1957)

Garrido, Pablo. *La Nación*, 22 de julio de 1963.

*La Lámpara en la Tierra* para barítono y orquesta (1958)

Gumucio, Alejandro, *El Diario Ilustrado*, 23 de octubre de 1960.

Orrego-Salas, Juan. *El Mercurio*, 25 de octubre de 1960.

## (3) REPORTAJES SOBRE FALABELLA CITADOS EN EL PRESENTE ARTICULO:

- Campo, Santiago del. "Entrevista-Concierto a la memoria de Roberto Falabella Correa", *Pomaire*, III/17 (marzo-abril, 1959).  
 "Falabella, el inválido que hizo cantar el dolor", *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.  
 "Genio y carácter de Roberto Falabella", *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).

## (4) LIBROS Y ARTICULOS CITADOS EN EL PRESENTE TRABAJO:

- Aguilar, Miguel. "Cuartos Festivales de Música Chilena", *RMCH*, x/48 (enero, 1955), pp. 43-70.  
 Asuar, José Vicente. "La Sinfonía de Roberto Falabella", *RMCH*, XII/61 (septiembre-octubre, 1968), pp. 15-32.  
 Becerra, Gustavo. "El aporte técnico de Roberto Falabella", *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).  
 "Necrología: Roberto Falabella Correa (1926-1958)", *RMCH*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 59-60.  
 "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *RMCH*, XIX/91 (enero-marzo, 1965), pp. 28-36.  
 Concha, Jaime (ed.). *Pablo Neruda: Poemas Inmortales*. Santiago: Quimantú, 1971.  
 Chase, Gilbert. "Hacia una conciencia americana en la música", *RMCH*, XII/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 49-56.  
 Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.  
 García, Fernando. "Chile: Música y compromiso", *Música* [Casa de las Américas, La Habana], XXIX (1972), pp. 2-9.  
 Grandela, Inés. "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *RMCH*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 35-59.  
 Grebe, María Ester. "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXXI/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.  
 Hoyo, Arturo del (ed.). *Federico García Lorca: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.  
 Martín, Edgardo. *Panorama Histórico de la Música en Cuba*. La Habana: Cuadernos CEU de la Universidad de La Habana, 1971.  
 Merino, Luis. "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 44-78.  
 Neruda, Pablo. *Canto General*. Segunda edición. México: Ediciones Océano, 1952.  
 Orrego-Salas, Juan A. "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.  
 Perle, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londres: Faber and Faber, 1962.  
 Polyakova, Luydmila. *Soviet Music*. Traducción de Xenia Denko. Moscú: Foreign Publishing House, s. f.  
 Riesco, Carlos. "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 7-36.  
 Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.). *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas*. Volumen II. Madrid: M. Aguilar, 1946.  
 Salas Viu, Vicente. "Allende y el nacionalismo musical", *RMCH*, I/5 (septiembre, 1945), pp. 15-24.  
*La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.  
 Stepanek, Vladimír y Bohumil Karasek. *Pequeña historia de la música checa y eslovaca*. Praga: Orbis, 1964.  
 Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

*Music in Aztec & Inca Territory.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea.* New York: Philosophical Library, 1950.

TRES POEMAS DE AÑO NUEVO

(Roberto Falabella)

I

Uno es y fue.  
El otro es y será.

Como una rueda  
que nunca  
deja  
de girar,  
como un árbol  
que no llega  
al cielo  
y tampoco  
baja  
al seno  
de sus raíces.

Uno es él mismo  
y otro que fue,  
remolino,  
espejo,  
caja  
sin paredes.

El otro será  
y aun es,  
mar,  
blanco,  
sombra sonora.

II

Arena  
y  
sonido.

Estoy  
en el centro  
de algo.

Mis pies  
tocan  
rocas  
y nubes.  
Sobre mi cabeza  
giran

árboles y colores.

A mi alrededor  
pasan  
cosas inmóviles  
y desfilan  
impresiones  
que no siento  
todavía.

Piedra  
y  
luz.

III

Calles.  
Abrazos.

Túneles llenos  
de estacas negras  
con hormigas  
que se apretujan  
como enloquecidas.

Calles.  
Abrazos.

Recortes de madera  
que danzan  
incomprensiblemente  
sobre una inmensa  
lámina incolora.

Calles.  
Abrazos.

Niños  
que preguntan  
por qué nos abrazamos,  
mujeres  
que lloran suavemente,  
Hombres esperanzados  
y yo  
estrechándolos a todos  
con mis ojos.

## CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ROBERTO FALABELLA

## Introducción

(a) Incluimos en este catálogo todas las obras completadas de Falabella que han sido examinadas por quién escribe estas líneas. Pese a que la instrumentación de los *Epitafios Fúnebres* y de *El Viejo, el Amor y la Muerte* de 1952, no fue terminada, hemos incluido estas obras de todas maneras en el catálogo, atendiendo al hecho de que la música misma fue completada. La *Sonata* para cello y piano de 1954 se encuentra también en nuestro catálogo, pese a que aparentemente está incompleta, por la importancia que tiene dentro de la evolución estilística de Falabella.

(b) Este catálogo amplía el número de las obras mencionadas o discutidas por Gustavo Becerra en páginas 30-35 de la *RMCH*, xix/91 (enero-marzo, 1965). Además, debemos formular las siguientes correcciones al artículo de Becerra:

(1) el *Andante Cantabile* para piano (item 8 en el catálogo de p. 33) no es sino el segundo movimiento de la *Sonata* de 1951;

(2) la *Suite Siglo Veinte* (item 10 en *ibid.*) no fue jamás completada por Falabella;

(3) los *Dos Marineros en la Orilla* (1954) los describe Becerra como "Ideas para coro" (p. 33), cuando en realidad se trata de dos canciones para soprano, bajo, y clarinete;

(4) los *Palimpsestos* (1955) no es una composición para "conjunto de cámara" (p. 33) sino que para contralto y conjunto de cámara.

(c) Becerra (p. 34) también menciona la música para el "Buey sobre el Techo" de Cocteau, una "versión mímica que también realizó en colaboración con Jodorovsky". Esta obra, continua Becerra, fue estrenada en el Teatro Municipal de Santiago, y se ha perdido.

(d) Las siguientes obras no han podido ser localizadas:

(1) el ballet sobre la festividad de La Tirana, mencionada por Becerra en su necrología de Falabella (*RMCH*, xii/62 [noviembre-diciembre, 1958], p. 59);

(2) las *Canciones de Año Nuevo* mencionadas en *Pomaire*, iii/17 (marzo-abril, 1959);

(3) la *Cantata Festival* para doble coro y orquesta de cámara, compuesta en 1953, y mencionada en un catálogo del mismo Falabella de fecha 29 de diciembre de 1953;

(4) la ópera de cámara *Pelleas y Melisanda* para coro mixto, solistas, y conjunto instrumental sobre un texto de Pablo Neruda mencionada en ese mismo catálogo y (como cantata para solistas y orquesta eso sí) en *Pomaire* (*loc. cit.*), y en *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.

(e) Las siguientes obras mencionadas como terminadas en ciertos artículos no fueron aparentemente jamás concluídas:

(1) la cantata *El Deseo* mencionada en *Pomaire*, *loc. cit.*

(2) el *Trio* para flauta, clarinete, y fagot, mencionado en *Vistazo*, *loc. cit.*

(f) La ordenación de las obras dentro de sus respectivas fechas anuales se ha hecho cronológicamente cuando ha sido posible. En caso contrario, las obras se han ordenado alfabéticamente por títulos.

(g) Hemos recurrido a las siguientes ediciones de aquellos poemas de Lope de Vega, Federico García Lorca, y Pablo Neruda, que fueron usados por Falabella:

Lope de Vega

Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.). *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas*, vol. II. Madrid: M. Aguilar, 1946.

Federico García Lorca

Arturo del Hoyo (ed.). *Federico García Lorca: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.

Pablo Neruda

*Canto General*. Segunda edición. México: Ediciones Océano, 1952.

Jaime Concha (ed.). *Pablo Neruda: Poemas Inmortales*. Santiago: Quimantú, 1971.

Las referencias a estas ediciones se hacen en la columna correspondiente a "Observaciones".

(h) La indicación "(+)" se aplica a obras cuya fecha nos es conocida solamente a través del catálogo preparado por Becerra (*RMCH*, xix/91, pp. 30-35).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ROBERTO FALABELLA

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1950	<i>Coral con Variaciones</i> , piano, tema (andante), 7 variaciones y coda	C		MS		
(+)	<i>Preludios Enlazados</i> , piano, 1. Allegro tranquilo 2. Moderato quasi andante 3. Allegro moderato 4. Andante 5. Allegretto con motto 6. Allegro moderato 7. Allegretto 8. Andante	C		IEM		
c. 1950	<i>Tres Canciones</i> para coro, S-A-T-B, 1. <i>Temblando estaba de frío el mayor fuego del cielo</i> , Canción Sacra 2. <i>A la dana dina, a la dina dana</i> , Canción Sacra 3. <i>¿Quién tendrá alegría sin la blanca niña?</i> , Villancico religioso	C	Lope de Vega ( <i>Obras escogidas</i> , II, pp. 47 y 39)	MS		
1951	<i>Dos Baladas Amarillas</i> , coro, S-A-T-B, (+) 1. <i>En lo alto de aquel monte</i> 2. <i>La tierra estaba amarilla</i>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 275-276)	IEM	1954 (FMCH)	
(+)	<i>Cortaron Tres Arboles (Eran tres)</i> , coro, S-A-T-B,	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 295)	IEM	1954 (FMCH)	
	<i>Preludio</i> , piano	C		MS		Fecha de término: 3 de septiembre de 1951.

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	Sonata, piano, 1. Andante 2. Allegretto 3. Andante 4. Allegro con brío	C		MS		
c. 1951	Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto), coro, T I -T II -B	C	Federico Garcia Lorca (Obras Completas, p. 337)	MS		
	Moza fui, coro, S-A-T-B,	C	Lope de Vega (Obras escogidas, II, p. 130)	MS	IEM	
1952	Dueto, flauta y violín, 1. Lento 2. Allegro	C		MS	1954	El ms indica también 1953 como fecha de composición.
	El Viejo, el Amor y la Muerte, piano con apuntes de orquestación en el sexto movimiento, 1. Gimnasia 2. Marcha hacia el Lecho 3. Ragtime cuando el Viejo vé al Amor 4. Vals del Viejo con el Amor 5. Tango de la Muerte con el Viejo 6. Marcha Fúnebre	C		MS		Música para una pantomina original de Alejandro Jodorovsky.
	Epitafios Fúnebres, ópera cómica en un acto para títeres, voces de contralto, tenor, y barítono, con acompañamiento de piano, un fragmento del cual está orquestado	C	Roberto Falabella	MS		

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1953	<i>Angela Adónica</i> , barítono y piano	C	Pablo Neruda ( <i>Poemas Inmortales</i> , p. 27)	MS		En el catálogo del 29 de diciembre de 1953, Falabella la describe como una "Cantata para barítono, flauta y piano".
	<p><i>Cuatro Canciones</i> para coro, S-A-T-B,  1. <i>Remansos</i> (<i>Cipreses</i>, [Agua estancada])  2. <i>Remansillo</i> (<i>Me miré en tus ojos</i>)  3. <i>Variación</i> (<i>El remanso del aire</i>)  4. <i>Remanso, Canción Final</i> (<i>Ya viene la noche</i>)</p>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 273-275)	IEM		Fechas de término: 30 de agosto de 1953 (canción 1), y 16 de septiembre de 1953 (canción 4).
	<p><i>Preludios Episódicos</i>, piano,  1. U: 100  2. U: 58-60  3. U: 108  4. Grave, Andante con motto, U: 80  5. Moderato, U: 92  6. Allegro indiferente, semplice, U: 100</p>	C		MS		
c. 1953	<i>Despedida</i> ( <i>Si muero, dejad el balcón abierto</i> ) para coro, S-A-T-B	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 133)	MS		
	<i>Madrigalillo</i> ( <i>Cuatro granados tiene tu huerto</i> ) para coro, S-A-T-B	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 337)	MS		
	<i>Quienquiera que sea la que hoy ha nacido</i> , Canción Sacra para coro, S-A-T-B	C	Lopo de Vega ( <i>Obras escogidas</i> , II, p. 39)	MS		Fragmento de <i>A la dana dina</i> (c. 1950), con diferente música.



Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
1954	<i>El Peine de Oro</i> , Ballet para orquesta sinfónica, 2 cuadros, Orquesta: flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete en Sib, corno en Fa, gran cassa, tambor, címbalo, timbales, piano, cuerdas	S	Libreto de René Zarzosa basado en una leyenda chilena ( <i>Las Cantacabras y su Peine de Oro</i> )	MS	1954	Fecha de término: mayo de 1954.
	<i>Dos Canciones</i> , soprano y violín, 1. <i>El niño Mudo (El niño busca su voz)</i> 2. <i>El niño Loco (Yo decía: "Tarde")</i>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 331-332)	MS	1956	Fechas de término: marzo de 1954 (canción 1), y 22 de julio de 1954 (canción 2).
	<i>Sonata</i> , violín y piano, 1. Allegro, U: 120 2. Andante cantabile, U: 76 3. Allegro súbito, U: 120	C		IEM	1954 (FMCH)	Fecha de término: 27 de julio de 1954.
	<i>Tres Canciones Corales</i> , C-T-B, 1. <i>Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto)</i> 2. <i>Desposorio (Tirad ese anillo al agua)</i> 3. <i>Despedida (Si musro, dejad el balcón abierto)</i>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 337 y 333)	IEM		Fechas de término: 30 de julio de 1954 (canción 2), 31 de julio de 1954 (canción 1), 5 de agosto de 1954 (canción 3).
	<i>Dos Marinos en la Orilla</i> , soprano, bajo, y clarinete en Si bemol, 1. <i>Se trajo en el corazón</i> 2. <i>Tenia la lengua de jabón</i>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 346-347)	MS	1955	Fechas de término: 2 de septiembre de 1954 (canción 1), 7 de septiembre de 1954 (canción 2).
	<i>Sonata</i> , cello y piano, 1. Allegro, U: 100 2. Adagio molto, U: 40	C		MS		Fecha de término: 5 de octubre de 1954.

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	<i>Tango y Vals</i> , piano	C		MS		Fechas de término: 23 de septiembre de 1954 (Tango), 5 de octubre de 1954 (Vals).
	<i>Naranja y Limón</i> , para coro, S-A-T-B	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 320)	MS		Fecha de término: 20 de octubre de 1954.
	<i>Preludio</i> , piano	C		MS		Fecha de término: 22 de octubre de 1954.
	<i>Palimpsestos</i> , contralto, fagot, corno, timbales, tambor, címbalo suspendido, 1. <i>Ciudad (El bosque centenario penetra en la ciudad)</i> 2. <i>Corredor (Por los altos corredores)</i> 3. <i>Primera Parte (Fuente clara)</i>	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , pp. 278-280)	IEM		Dedicados a su hija Florencia. Fecha de término: 11 de noviembre de 1954.
	<i>Media Luna (La luna va por el agua)</i> , coro, C-T-B	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 275)	MS		Fecha de término: 16 de noviembre de 1954.
	<i>Sonata</i> , piano, 1. Allegro, U: 108 2. Adagio, U: 50 3. Fuga, allegro, U: 100	C		MS		Fecha de término: 16 de noviembre de 1954.
	<i>Tres Pequeñas Piezas</i> , cello y piano, 1. Allegro, U: 108 2. Largo, U: 60 3. Allegro vivace, U: 108	C		IEM		Fecha de término: 17 de noviembre de 1954.

Año	Título	Género	Texto		
	<i>Cosas</i> , violín y piano, 1. Final, U: 108 2. Contraste Rítmico, Adagio, U: 54 3. Marcha Fúnebre, U: 54 4. Melodía, U: 120 5. Cualquier Cosa, Andante, U: 60 6. Colón Frustrado, U: 80 7. Dos es a Uno, U: 60 8. Romance, adagio molto, U: 40 9. Comienzan las Cosas, U: 120	C		MS	Fecha de término: 22 de noviembre de 1954.
	<i>Marcha Fúnebre</i> , para coro, S-A-T-B	C	Roberto Falabella	MS	Fecha de término: 29 de noviembre de 1954.
	<i>Del Diario Morir</i> , microópera en tres actos para 2 tenores, bombo, platillo	C	Roberto Falabella		Fecha de término: 20 de diciembre de 1954.
	<i>Por aquí daréis la vuelta</i> , Villancico religioso para coro, S-C-Bar.	C	Lope de Vega ( <i>Obras escogidas</i> , II, pp. 35-36)	MS	
c. 1954	<i>Agua, ¿dónde vás?</i> , para coro, S-A-T-B	C	Federico García Lorca ( <i>Obras Completas</i> , p. 344)	MS	
	<i>¿Quién tendrá alegría?</i> , Villancico religioso para coro, S-A-T-B	C	Lope de Vega ( <i>Obras escogidas</i> , II, p. 39)	MS	
1955	<i>Divertimento</i> , 2 violines, 1. Adagio, U: 60 2. Allegro, U: 120 3. U: 60				

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
4. U: 126 5. U: 40		C		MS		Dedicado a los Taulés. Fecha de término: 25 de noviembre de 1955.
	<i>Canciones y Rondas de Navidad</i> , coro a tres voces (S-C-B), trompeta, flauta, timbal	C		MS		Fecha de término: 23 de diciembre de 1955.
	<i>Impresiones</i> , piano, 1. La casa en la ciudad, U: 80 2. Esto se llama así, U: 80 3. Quien nos oye, U: 80	C		MS		Inspiradas por poemas de Raquel Jodorowsky. Fecha de término: diciembre de 1955.
	<i>Sinfonía Nº 1</i> , orquesta: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarón, 2 fagotes, contrafagot, 3 trompetas en Do, 4 cornos en Fa, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, platillo a 2 y suspendido, tambor, tambor chino, huasca, pandereta, triángulo, maracas, xilófono, piano, cuerdas	S		IEM	1956 (FMGH)	Dedicada a Miguel Aguilar, Gustavo Becerra, y Raúl Rivera Vargas.

*Tres Retratos con Sombra*, contralto y piano,

1. *Verlaine (La canción que nunca diré)*
2. *Baco (Verde rumor intacto)*
3. *Juan Ramón Jiménez (En el blanco infinito)*
4. *Venus (Así te vi)*
5. *Debussy (Mi sombra va silenciosa)*

Federico García  
Lorca (*Obras Com-*

<i>Año</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Texto</i>	<i>Edición o Manuscrito</i>	<i>Año de Estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	6. <i>Narciso (Niño. ¡Que te vas a caer al río!)</i>	C	<i>pletas</i> , pp. 311-314)	IEM		
1956	<i>Dos Divertimenti</i> para orquesta de cuerdas, 1. Allegro, U: 120 2. U: 60	S		MS		Fecha de término: 1º de febrero de 1956.
	<i>Pieza</i> para flautín	C		MS	1956	Fecha de término: 25 de abril de 1956.
	<i>Pieza</i> para flauta	C		MS	1956	
	<i>Pieza</i> para flautón (flauta grave)	C		MS	1956	
c. 1956	<i>Dos Piezas</i> , oboe y fagot, 1. U: 80 2. U: 60	C		IEM (sólo en partes)		
	<i>Dúo</i> , flauta y corno inglés, 1. U: 60 2. U: 120 3. U: 90 4. U: 120	C		MS	1959	
	<i>Partita</i> , violín, 1. U: 100 2. U: 60 3. U: 48	C		MS		
	<i>Pieza</i> para corno inglés	C		MS		

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	<i>Pieza para oboe</i>	C		MS		
1957	<i>Estudios Emocionales</i> , piano, Cuaderno I 1. U: 48 2. U: 80 3. U: 80 4. U: 80 5. U: 80 6. U: 48 Cuaderno II 1. U: 80 2. U: 138 3. U: 80	C		IEM	1963 (Cuaderno II) 1966 (Cuaderno I)	Fecha de término: abril de 1957. Editados en disco (Odeón) por la Asociación Nacional de Compositores de Chile en 1967.
	<i>Dos Poemas</i> , barítono y viola 1. <i>Como aquella nube blanca</i> 2. <i>Que día tan largo</i>	C	León Felipe	IEM		Fecha de término: 6 de junio de 1957.
	<i>Andacollo</i> , ballet para voces, piano, y percusión en tres actos	C		MS		Dice al final del manuscrito: "Aquí murió el ballet el miércoles 26 de junio de 1957, Lyon 3004, a las 20 horas y 35 minutos".
	<i>Cuarteto</i> de cuerdas	C		IEM	1962	Fecha de término: 4 de octubre de 1957.
	<i>Adivinanzas</i> , coro, S-A-T-B 1. <i>Tengo un cerro muy cercado</i> 2. <i>Corre mulita</i> 3. <i>Me elevé tanto en el vuelo</i>			IEM, Compositores de		

Año	Título	Género	Texto	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
	4. <i>Tengo yo una vaca blanca</i> 5. <i>¡Ah!, un enamorado triste</i> 6. <i>Un ciervo llegó a mi casa</i> 7. <i>Mi madre tenía un chamanto</i>	C	Folklore chileno	Chile, Serie c, Obras Corales, c. 18-24, s. f.	1958 (FMCH)	
	<i>Estudios Emocionales</i> , orquesta, orquesta: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 3 clarinetes, clarón, 2 fagotes, contrafagot, 3 trompetas, 4 cornos, 3 trombones, tuba, timbales, platillos suspendidos, tambor chino de madera, triángulo, fusta, bombo, tambor, tam-tam, xilófono, pandereita, chicharra, celesta, piano, cuerdas	S		IEM	1958 (FMCH)	
	c. 1957 <i>Retratos</i> , piano, 1. Toro 2. Oxley 3. Aguilar 4. Poblete 5. Rivera 6. Mesquida 7. Leni 8. Becerra 9. Maturana	C		MS		
1958	<i>La lámpara en la Tierra</i> , barítono y orquesta, orquesta: flautín, corno inglés, clarinete en Si bemol, fagot, 2 trombones con		Pablo Neruda (Falabella usa los siguientes poemas de la primera parte del <i>Canto Ge-</i>			

<i>Año</i>	<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Texto</i>	<i>Edición o Manuscrito</i>	<i>Año de Estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	pistón, claves, campana, tambor, platillo suspendido, fusta, woodblock, bombo, chicharra, marimba, timbal, celi, bassi,	S	<i>neral: Amor América, Algunas Bestias, Los Ríos Acuden y Los Hom-bres)</i>	MS	1960	Fecha de término: 8 de julio de 1958.
	<i>Partita</i> , cello solo, 1. U: 104 2. U: 60 3. U: 120	G		MS		
	<i>Tema con Variaciones</i> , violín solo, tema (U: 80) y 2 variaciones	C		IEM		



## Colaboran en este número

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado gran número de artículos en revistas musicales especializadas tanto de los Estados Unidos como de Europa e Hispanoamérica. Sus numerosos libros incluyen importantes estudios sobre: *Música en México: Estudio Histórico; Ejemplos de la Música Religiosa Protestante; La Música en la Catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio; Música antes de la Era Clásica; Las fronteras religiosas de Shakespeare; Música Hispana en la Época de Colón; Juan Bermudo; Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra; Música Catedralicia en el Perú Colonial; La Música del Perú: Epocas Aborígen y Virreynal; Música Catedralicia Española en El Siglo de Oro*, etc. Es autor también de los artículos sobre Cristóbal Morales, Juan Navarro y Juan de Padilla en los Diccionarios Grove de Música y Músicos (1954) y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos dos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre músicos hispanos y neo-hispanos. Este año aparecerán los siguientes trabajos del Dr. Robert Stevenson: "America's First Black Music Historian" en el *Journal of the American Musicological Society*; "The Toledo Polyphonic Choirbooks: A Catalogue", en *Fontes artes musicae*; "English Written Sources for Indian Music Until 1882", en *Ethnomusicology*; para la Historia de la Música Occidental, de Frederick Sternfeld, en cinco volúmenes, el profesor Stevenson ha entregado dos artículos uno sobre la música Latinoamericana del siglo XVI y otro sobre la música del siglo XX. Para Methuen *Spain: A Handbook* que dirige el profesor P. E. Russell de la Universidad de Oxford, escribió un capítulo sobre la historia de la música en España desde sus albores hasta la actualidad; para el Diccionario *Grove*, está escribiendo 356 artículos y para el Supplement *MGG*, 12 artículos más. En la *Revista Musical Chilena*, el Dr. Robert Stevenson ha editado trabajos de tanta importancia como: "Francisco Correa de Arauxo, New Light on his career"; "La música colonial en Colombia"; "Música en Quito"; "La música en la Catedral de México: 1600-1750"; "Estudio biográfico y estilístico de T. L. de Victoria", y otros.

LUIS MERINO. Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y Director de *Revista Musical Chilena*. Estudios en la Universidad de Chile, plantel en el que obtuvo la Licenciatura en Musicología, (1960-1964). Estudios en la Universidad de California, en Santa Bárbara, donde se graduó como Master of Arts (1966-1968) y en los Angeles, (1968-1972), donde se doctoró en Musicología.

Colaboró en *Revista Musical Chilena* con un trabajo sobre los Cuartetos de Gustavo Becerra.

# Crónica

## XIX TEMPORADA DE LA ORQUESTA FILAMONICA MUNICIPAL

El 5 de abril, en el Teatro Municipal, se inició la XIX Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal, la que constará de 12 conciertos —y sus respectivas repeticiones— y que se prolongará hasta el 21 de junio.

Los tres primeros conciertos fueron dirigidos por el maestro argentino, director titular de la Filarmónica Municipal, Juan Carlos Zorzi. En la primera fecha actuó el violinista búlgaro Emil Kamilarov, quien tocó el Concierto Nº 1 para violín y orquesta de Paganini, completándose el programa con Obertura "El Barbero de Sevilla" de Rossini; "Obertura Trágica", de Brahms y Sinfonía Nº 3, de Schubert. El 12 de abril tocó el pianista chileno Galvarino Mendoza "Noche en los Jardines de España", de Manuel de Falla y el programa consultó, además, Sinfonía Nº 29, de Mozart y Sinfonía Nº 1, de Shostakovich. En el último programa a cargo de Juan Carlos Zorzi, la Filarmónica tocó: Adagio para cuerdas del maestro Zorzi; el Concierto en Si menor Op. 104 para cello y orquesta de Dvorak, con el solista chileno Eduardo Sienkiewicz y la Quinta Sinfonía, de Beethoven.

La directora de orquesta peruana, Carmen Morel, dirigirá la Filarmónica en los conciertos correspondientes al 26 de abril y 3 de mayo. Marta Deianova, pianista búlgara, tocará el Concierto Nº 1 para piano y orquesta, de Rachmaninov. Este programa incluye, además, Obertura "Ruy Blas", de Mendelssohn y Sinfonía Nº 6, de Prokofiev. En la segunda de las fechas ya mencionadas, Carmen Morel dirigirá: Mozart: Obertura "La Flauta Mágica"; Mendelssohn: Concierto Nº 2 para violín y orquesta, con el solista chileno Alberto Dourthé y Brahms: Sinfonía Nº 1.

Agustín Cullell, decano de la Facultad de Música de la Universidad Austral y director de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Valdivia, fue invitado para dirigir los conciertos del 10 y 19 de mayo. El programa del primer concierto incluyó: Schubert: Sinfonía Nº 5; Sibelius: Concierto en Re menor Op. 47 para violín y orquesta, con el solista chileno-norteamericano Elías Friedensohn y Bach: Magnificat, con el Coro Filarmónico y los solistas: Ximena Riveros y Patricia Brockmann, sopranos; Carmen Luisa Letelier, contralto; Ernesto Tourn, tenor y Mariano de la Maza, bajo. En la segunda fecha, la Orquesta

Filarmónica Municipal ejecutó: Frescobaldi: Toccata; Mozart: Concierto Nº 27 en Si bemol KV595 con la solista Flora Guerra y Beethoven: Sinfonía Nº 8 en Fa Mayor Op. 93.

El maestro argentino, Pedro Ignacio Calderón, dirigirá la Filarmónica el 24 y 31 de mayo. Actuará con el maestro Calderón, en el primero de estos programas, el cellista de Alemania Federal, Gerhard Mantel, quien interpretará el Concierto en Re Mayor para cello y orquesta de Haydn. En este programa se ha incluido: "Estancia", Suite de Alberto Ginastera y Dvorak: Sinfonía Nº 8. La pianista peruana Teresa Quesada tocará, el 31 de mayo, el Concierto Nº 2 para piano y orquesta de Prokofiev bajo la dirección del maestro Quesada, quien incluyó, también, en su programa: Beethoven: Obertura "Fidelio" y Dvorak: Sinfonía Nº 7.

El joven director chileno Francisco Rettig, dirigirá la Filarmónica el 7 de junio, con un programa en el que el pianista suizo Nikita Magaloff tocará: Concierto Nº 4 para piano y orquesta, de Beethoven, y que además consulta: Concierto Grosso Nº 1 para cuerdas y piano obligatto de Bloch y "Cuadros de una Exposición", de Mousorgsky.

Los últimos dos conciertos de la XIX Temporada estarán a cargo del maestro checoslovaco Jindric Rohan. El gran cellista italiano Antonio Janigro tocará, el 14 de junio, el Concierto en La menor Op. 129 para cello y orquesta de Schumann, cuyo programa consulta, también: Mendelssohn: "Die Hebriden" y la Sinfonía Nº 9, de Schubert. Con el Coro Filarmónico Municipal, que dirige Waldo Aranguiz, la Filarmónica Municipal interpretará "Cristo en el Monte de los Olivos", de Beethoven.

### *Opera en el Teatro Municipal.*

El 5 de septiembre se inaugurará la temporada de ópera con "Fausto", cantada por el búlgaro Plavist Gerdninor en el papel de Mefistófeles y un elenco chileno. En seguida se pondrá en escena "Rigoletto", ópera que será cantada por los cantantes búlgaros Sabin Markov, Blagovesta Karnobatlova y Nicolai Zdravkov, en los papeles estelares. Posteriormente irá "Madame Butterfly" y "Andrea Chenier" y "Ardid de Amor", ésta última es una ópera en un acto del chileno

Roberto Puelma. Ambas serán cantadas por elencos chilenos.

*"Boris Godunov" se montará en 1974.*

Russlan Raichev, director titular de la Opera de Sofía, se ha ofrecido para venir a Chile en 1974 a fin de montar "Boris Godunov", de Mussorgsky, con cantantes búlgaros.

*Ballet Municipal.*

El maestro soviético Alexander Prokofiev ha preparado una serie de "Divertissement" y "Pas de Deux", en la línea de un Concierto Clásico para esta temporada y se están ultimando las gestiones para montar "Giselle" o en su reemplazo una Cenicienta, con coreografía de un miembro del Ballet Nacional cubano. Se espera contar, además, con la coreógrafa Margaret Dale para montar un ballet con el elenco del Teatro Municipal. En junio la temporada se iniciará con la reposición de "Coppelia" y "Carmen", con coreografía de Paco Mairena.

*"Nikolais Dance Theatre" en el Teatro Municipal.*

Bajo los auspicios de la Embajada de los Estados Unidos y con el patrocinio de la Corporación Cultural de Santiago, el "Teatro de Baile Nikolais" actuó en el Teatro Municipal los días 2, 3 y 4 de mayo.

En 1948 Alwin Nikolais inició en el Teatro de Henry Street, en el sureste de Nueva

York, una escuela de danza que posteriormente revolucionó el ballet contemporáneo. Su posición de vanguardia creó un teatro-danza único en su género, en el que el color, la música y los objetos escénicos tienen tanta importancia como los bailarines a quienes ha transformado más bien en formas móviles, en instrumentos con los que crea esquemas siempre renovados. Es así como creó el Teatro Total o "multimedia", como Nikolais define al espectáculo nacido de la conjunción y síntesis de diversos medios expresivos.

Nikolais, creador de un concepto totalmente nuevo de la danza, es no sólo coreógrafo sino que son suyos también los montajes de música electrónica, concreta e instrumental, unidad con que mueve su espectáculo, en el que la fantasía de escenarios, luz y vestuario también son creaciones suyas.

En este gran teatro de la danza el significado visual es de gran importancia y sus imágenes evocan en el espectador interpretaciones personales asociativas. El cuerpo es usado como escultura e igual relieve adquieren el color y el sonido. En la filosofía de Nikolais, el intelectualismo moldea el drama a través de elementos abstractos sonoros y de tiempo, forma, color, luz y movimiento. Alwin Nikolais es, indudablemente, un filósofo de las artes audio-visuales.

Los programas presentados en el Teatro Municipal, incluyeron: "Divertimento", "Eco", "Tent", "Sanctum", "Escenario", "Foreplay", "Somniloquio", "Grotto" y "Tower".

## INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

En 1972, el Instituto de Música de la Universidad Católica y el Instituto Cultural de Providencia, con la colaboración de los Institutos Culturales de los países de Europa y de Estados Unidos, ofrecieron en el Teatro Oriente la primera temporada internacional de Conciertos. En esta temporada de dieciséis conciertos colaboraron con los grupos extranjeros, conjuntos y solistas chilenos del Instituto de Música de la Católica y ejecutantes nacionales especialmente invitados. En la primera temporada internacional visitaron Chile el Cuarteto Amadeus, los Solistas de Zagreb, New York Pro Música, Conjunto de Pro Música de Colonia, los solistas alemanes Siegfried Palm y Aloys Kontarsky y la Orquesta de Cámara Inglesa que dirige John Pritchard. La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, el Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette, el Quinteto de Vientos "Hinde-

mith", el Grupo de Percusión Chile y el Cuarteto de Cuerdas "Chile" colaboraron también en esta temporada, cuyo éxito permitió afinar y perfeccionar la de 1973, la que detallaremos más adelante.

Entre el 1º y el 12 de octubre de 1972, el Instituto de Música de la Universidad Católica celebró, además, el III Festival de Música Contemporánea, en el Teatro Oriente. En este Festival se realizaron once conciertos. Participaron la cantante Sarah Vaughan acompañada por Carlton Schroeder, piano; Robert Magnussen, contrabajo y Jimmy Cobb, batería. La Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas ofreció un concierto en homenaje al compositor chileno Alfonso Leng en el que, además, se tocaron obras de los compositores chilenos: Federico Heinlein, Alfonso Letelier y Carlos Botto. El pianista alemán Klaus Schilde, ofreció un recital con obras de Johannes Driessler, Paul Hindemith, Gi-

selher Kleber, Rudolf Kelterborn, Klaus Hashagen y Harald Genzmer, todos ellos compositores contemporáneos alemanes cuyas obras se escucharon en primera audición en Chile. El Quinteto Hindemith actuó en el cuarto programa, y tocó: "Quinteto para vientos Op. 25, de Siegfried Borries; Checón 1 de Edgardo Valcárcel fue interpretado por el Quinteto Hindemith con Calvarino Mendoza al piano, dirigidos por el maestro Ernst Huber-Contwig; Tres Piezas para clarinete solo de Strawinsky fueron ejecutadas por el solista Jaime Escobedo; y el programa terminó con Septeto para vientos de Strawinsky, dirigido por Huber-Contwig. En el quinto programa actuó el Cuarteto de Cuerdas "Chile" que tocó el Cuarteto N° 1 para cuerdas de Gunter Schuller; la Orquesta de Cámara de la Católica dirigida por Fernando Rosas interpretó el Cuarteto N° 2, versión de orquesta, de Schoenberg, con Mary Ann Fones como solista y los pianistas Elvira Savi y Oscar Gacitúa, y los percussionistas Ramón Hurtado y Guillermo Rifo tocaron, bajo la dirección de Eduardo Moubarak, la Sonata para dos pianos y percusión de Bela Bartok. El sexto programa estuvo a cargo del jazzista Elvin Ray Jones. La Orquesta de Cámara, dirigida por Juan Pablo Izquierdo, ejecutó en el séptimo programa: Concierto para cello y orquesta de Ligeti, con Arnaldo Fuentes como solista y la Orestíada de Xenakis con la colaboración del Coro de la Universidad Técnica del Estado, preparado por Mario Baeza y el Coro Filarmonico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz. El Amati Ensemble de Berlín actuó en el octavo programa de la temporada, ejecutando obras de Hindemith, Schoenberg y Bartok. Los músicos argentinos Jacobo Romano, Margarita Fernández, Jorge Zulueta y Néstor Tirri presentaron en el noveno programa el espectáculo audiovisual: "Un avión caído en el Baldío", y "Passacaglia" a John Cage. El segundo programa presentado por estos mismos artistas fue el programa denominado "Presencia de Arnold Schoenberg" con: Tres Piezas inéditas y Seis Piezas del Op. 19, Op. 33A para piano y un programa audiovisual sobre la vida del compositor. Se puso fin a este Festival de Música Contemporánea con la actuación de la English Chamber Orchestra, dirigida por John Pritchard, que tocó obras de Britten, Debussy, Musgrave, Fricker y Strawinsky.

La mayoría de los conciertos de la primera Temporada Internacional y del III Festival de Música Contemporánea fueron retransmitidos por las Radios Universitarias y por los canales de Televisión a todo el país, y durante todo el curso del año, los conjuntos del Instituto de Música, grabaron programas para el Canal Nacional, los que salieron al aire todos los días sábados, en un programa llamado "Música Música".

### *Temporada Internacional de Conciertos 1973.*

El 21 de marzo, el Instituto Cultural de Providencia invitó a la prensa para dar a conocer la programación de una temporada Internacional de Conciertos de Cámara organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica en colaboración con esa Municipalidad y con las Embajadas de Alemania, Argentina, Checoslovaquia, Estados Unidos, Francia, India, Gran Bretaña y Suiza. El Alcalde, Sr. Alfredo Alcázar, destacó el aporte que significa para la cultura musical chilena la contribución de los países latinoamericanos y europeos a esta excepcional fiesta de la música que será la Temporada Internacional de Conciertos y agradeció a los Agregados Culturales de los países antes mencionados, que se encontraban presentes, su inquietud por dar a conocer en Chile a los mejores conjuntos y solistas de sus respectivos países. Destacó, además, que junto a los músicos de la Universidad Católica actuará el Coro de la Universidad Técnica del Estado que dirige Mario Baeza; el Coro U. C. de Valparaíso, director Jaime Donoso y el Coro Municipal dirigido por Waldo Aranguiz, creándose así una integración de las agrupaciones nacionales con los artistas extranjeros que nos visitarán.

Fernando Rosas, director del Instituto de Música de la Universidad Católica, dio a conocer el programa mismo. La Temporada constará de veintidós conciertos y tres conciertos extraordinarios de Jazz que se realizarán fuera del abono.

El lunes 30 de abril actuará, iniciando la serie jazzística, el Quinteto de Albert Mangelsdorff de Alemania Federal. Este conjunto dirigido por su fundador, el trombonista Mangelsdorff está integrado por los músicos Heinz Sauer, saxo; Gerd Dudek, saxo; Buschi Niebergall, contrabajo y Peter Giger, batería. El conjunto es considerado como el más destacado de Alemania y en sus giras mundiales ha obtenido un éxito extraordinario.

El Trío de Bill Evans, de Estados Unidos, se presentará el 27 de junio. Está integrado por el excepcional pianista Bill Evans secundado por el no menos famoso Eddie Gómez en contrabajo y Marty Morell en batería. El pianista Evans, cuyo nombre lleva el conjunto, es un artista sin par, improvisador de la más rica inventiva, de innato lirismo impresionista, el genio indiscutible del piano y el más gran sucesor de Art Tatum. El Trío de Bill Evans es conocido en el mundo entero. Tres veces ha obtenido el "Grammy Award", en 1963, 1968 y 1970.

"The Modern Jazz Quartet, de Estados Unidos, se presentará el 1° de septiembre. Este conjunto fundado en 1951 y reorganizado en 1954, actúa hasta la fecha con los

mismos artistas. Obviamente es una agrupación de las más afiatadas del mundo del jazz. John Lewis, pianista, es su director. Su principal solista es el vibrafonista Milt Jackson. En contrabajo está Percy Heath y en batería Connie Kay.

Lewis usa conceptos musicales europeos de los siglos XVII y XVIII y desarrolla sutiles juegos de contrapunto en la exposición de los temas y en interludios entre los solos. Sin embargo, la propulsión básica del jazz está siempre presente y en Milt Jackson, el conjunto tiene a uno de los más brillantes y creativos solistas contemporáneos.

#### *Los conciertos de la Temporada Internacional 1973.*

El 9 de mayo, en el Teatro Oriente, se iniciará este ciclo en el que, conjuntamente con los conjuntos y solistas extranjeros, actuarán la Orquesta de Cámara de la U. C., dirigida por los maestros chilenos Fernando Rosas y Juan Pablo Izquierdo; el Conjunto de Música Antigua, bajo la dirección de Silvia Soublette; el Quinteto Hindemith; el Cuarteto de Cuerdas "Chile" de la U. C.; la Agrupación de Cámara de la U. C. y solistas chilenos, creándose así una integración de las agrupaciones nacionales con los artistas extranjeros.

Tres destacados conjuntos de Alemania Federal actuarán durante la temporada: el Stuttgarter Klaviertrio, creado en 1968 e integrado por Monika Leonhard, Reiner Kusssmaul y Peter Hahn; el Collegium Vocale de Colonia, fundado en 1966 por Wolfgang Fromme, conjunto que en sus comienzos se dedicó a cantar obras del Renacimiento y que desde 1968, al estrenar en París el "Stimmung" de Stockhausen, entró de lleno a interpretar música contemporánea. El conjunto vocal lo integran: Gaby Rodens, soprano; Dagmar von Biel, soprano; Helga Hamm-Albrecht, mezzo-soprano; Wolfgang Fromme, tenor; Karl O. Barkey, tenor y Hans-Alderich Billig, bajo. El tercer conjunto alemán será el Cuarteto de Cuerdas "Endres", fundado en 1950 y que lleva el nombre de su primer violín, Heinz Endres, profesor del Conservatorio de Música del Estado de Würzburg. Sus compañeros son miembros de la Orquesta Sinfónica del Estado de Baviera: Joseph Rottenfusser, concertino; Frits Ruf, primera viola y Adolf Schmidt, primer cello. Este cuarteto es famoso en toda Europa por sus interpretaciones equilibradas, estilísticamente seguras y de gran expresividad musical. fusser, concertino; Frits Ruf, primera viola Disque" por la grabación de los cuartetos y quintetos de Franz Schubert.

Argentina envía el Quinteto de Vientos del Mozarteum de Buenos Aires, el que actuará en un concierto conjuntamente con el Quinteto "Hindemith" de Chile.

Ravi Shankar, el más célebre intérprete

de Sitar, con Alla Rakha en Tabla (membráfono de dos tambores, uno de ellos afinado a la tónica en que va a tocar el solista) y Noder Mullick, intérprete en Tamboura (instrumento de cuerda pulsada cuya misión es dar el pedal permanente, modalidad fundamental de la música hindú) y además "luthier" del Sitar que toca Shankar, representarán a la India. Estos tres artistas revivirán los Raga hindostanos. Sobre el Raga hindú recomendamos ver el artículo de Millapol Gajardo, en *Revista Musical Chilena*, Año XXIV, enero-marzo 1970, Nº 110.

Inglaterra envía el Cuarteto de Cuerdas "Aeolian" de Londres, considerado el más sobresaliente cuarteto de cuerdas que jamás haya existido en Inglaterra. Integran el "Aeolian Quartet" Emanuel Hurwitz, violín y jefe del cuarteto; Raymond Kenlyside, violín; Margaret Major, viola y Derek Simpson, cello. Los miembros del "Aeolian Quartet" son músicos que en sus interpretaciones, escuchándose cuidadosamente, conservan su individualidad y a través de voces diversificadas y contrastantes ofrecen versiones revivificadas del repertorio de cuartetos de cuerda.

Desde Checoslovaquia viene la mundialmente famosa Orquesta de Cámara de Praga, que toca sin director. Esta agrupación, la más antigua de Europa, es sin lugar a dudas el conjunto orquestal de cuerdas de mayor jerarquía artística que existe en la actualidad.

El Trio di Trieste representará a Italia. Lo integra Darío De Rosa, piano; Renato Zanettovich, violín y Amadeo Baldovino, cello. En la historia de la música para tríos, es el primero de carácter estable en Europa y desde hace treinta años ha realizado una labor ininterrumpida. Tiene a su haber más de dos mil conciertos y es conocido en los cinco continentes. Graba para "Decca" y la "Deutsche Grammophon", por sus versiones de los tres Tríos de Beethoven, obtuvo el "Grand Prix du Disque".

El Cuarteto de Cuerdas "Juilliard", de Nueva York, viene enviado por el Departamento de Estado. Lo integran Robert Mann, violín; Earl Carlyss, violín; Samuel Rhoads, viola y Claus Adam, cello. Este famoso cuarteto ejecutará un programa que incluye: Cuarteto en Re Mayor Op. 18, Nº 3 de Beethoven; Cuarteto Nº 2 del norteamericano Charles Ives y Cuarteto en Do menor Op. 51, Nº 1, de Brahms.

Desde Francia vendrá la Orquesta de Cámara Francesa de "Andrée Colson". Los doce músicos que la integran —once instrumentistas de cuerda y clavecín— forman un grupo de músicos que practica el espíritu comunitario. Viven en un castillo aislado, rodeados por la paz campestre y bosques donde, en la dicha y amor por el hacer musical preparan sus programas y grabaciones (son los editores de sus discos).

Desde su fundación en 1955, el conjunto se ha convertido en una de las mejores orquestas de cámara internacionales gracias al talento, energía y dinamismo de su fundadora Andrés Colson, que los dirige desde su artil de primer violín. La Sra. Colson goza de la confianza absoluta de sus músicos y es así como ha logrado de ellos la disciplina indispensable que requiere la vida en común y el trabajo de la música de cámara, pero sin ahogar sus respectivas personalidades.

La Orquesta de Cámara de Andrée Colson mereció el honor de que el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia le otorgara el título de Orquesta de Cámara de Francia y además gozan en sus giras por el extranjero del apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Además de estos conjuntos extranjeros, participarán en la temporada una serie de grandes solistas que actuarán conjuntamente con instrumentistas chilenos. El cellista Leonard Rose, considerado el más gran virtuoso de su instrumento nacido en los Estados Unidos, destacado miembro del Trío Isaac Stern, Eugene Istomin y profesor de la Facultad de "The Tuilliard School" de Nueva York en la que desempeña la cátedra de violoncello, se presentará el 4 de julio. El programa de este concierto consulta un recital en el que con la pianista Elvira Savitocará: *Fantasiestücke Op. 73* de Schumann; *Sonata en Fa Mayor, Op. 99* de Brahms; *Suite Nº 3 en Do Mayor* para cello solo de J. S. Bach y con la Orquesta de Cámara de la U. C., bajo la dirección de Fernando Rosas, el *Concierto para cello y orquesta* de Boccherini, versión de Grutz Macher.

Dentro de la temporada se realizará un Festival J. S. Bach que constará de cuatro conciertos. Con la Orquesta de Cámara de la U. C., dirigida por Juan Pablo Izquierdo, el Coro de la Universidad Técnica del Estado, preparado por Mario Baeza y solistas chilenos, se cantará la "Pasión según San Juan"; el conjunto orquestal de la Católica, siempre bajo la dirección del maestro Izquierdo, ofrecerá una versión de éste de "El Arte de la Fuga". El violinista alemán Leon Spierer, quien ocupa un lugar preponderante dentro de la pléyade de jóvenes violinistas alemanes, ganador de los Concursos Internacionales Carl Fleisch, en Londres, en 1957, e Internacional de Música Contemporánea de Darmstadt, el mismo año, es un destacado intérprete de la música contemporánea. Obtuvo el Primer Premio de la Crítica de la Asociación de Críticos Musicales de Alemania Federal y con el pianista Ernst Groeschel grabó el ciclo completo de Sonatas para Violín y Piano de Beethoven con la Deutsch Gramophon Gesellschaft. En el concierto del 11 de julio, con la Orquesta de Cámara de la U. C., dirigida por Fernando Rosas,

tocará: *Conciertos para Violín y Orquesta en La menor y Mi Mayor*. El programa de este concierto se completará con la ejecución de los *Conciertos Brandemburgueses Nos. 1, 2 y 3*. En el último concierto del Festival Bach actuará el flautista suizo, Aurele Nicolet. La crítica mundial y el público lo consideran el flautista más destacado de la actualidad, junto a sus colegas Rampal, Graf y Marión. En 1947 obtuvo el Primer Premio del Conservatorio de París en la cátedra de flauta y al año siguiente obtuvo similar galardón en el Concurso Internacional de Música de Ginebra. Durante nueve años se desempeñó como primer flauta de la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida entonces por Wilhelm Furtwaengler. Nicolet enseña en la Escuela Superior de Música de Berlín Occidental y en la Academia de Música de Freiburg im Breslau, es considerado uno de los más destacados maestros de su instrumento en Europa. Conjuntamente con el clavecinista argentino Mario A. Videla y el violinista chileno Jaime de la Jara, actuará el 21 de septiembre con la Orquesta de Cámara de la U. C., bajo la dirección de Fernando Rosas, en un programa que consulta la Suite en Si menor y los *Conciertos Brandemburgueses Nos. 4, 5 y 6*.

Los conciertos del Festival Bach se repetirán fuera de abono.

Importantísima y destacada labor le corresponderá a la Orquesta de Cámara de la U. C. en esta Temporada Internacional. Esta agrupación iniciará la temporada con un Festival Vivaldi, el 9 de mayo, en el que actuarán como solistas los chilenos Alberto Harms, flauta; Fernando Ansaldo, violín; Arnaldo Fuentes, cello; Manuel Díaz, viola y Oscar Ohlsen guitarra, todos bajo la dirección del maestro Rosas. Los otros dos conciertos de la Orquesta de Cámara de la U. C., ambos dirigidos por Fernando Rosas y con la colaboración de artistas chilenos, se realizarán el 25 de julio y 5 de septiembre. En el primero de ellos actuará Oscar Gacitúa, piano; Florencia Pierret, clavecín; Roberto González, cello y el Coro Filarmónico preparado por Waldo Aranguiz. El programa consulta la primera audición en Chile de la "Canción del Destino", de Brahms; *Concierto para piano y clave* de K. Ph. E. Bach, primera audición, y obras de Haydn y Couperin. En el último citado actuarán, junto a la Orquesta, los solistas Jaime Escobedo, clarinete; Emilio Donatucci, fagot y Enrique López, viola, con el Coro de la U. C. de Valparaíso, preparado por Jaime Donoso, en un programa que consulta obras de Stamitz, Bach, Telemann y Haydn.

El Conjunto de Música Antigua está preparando dos programas con obras que se escucharán en primera audición absoluta; la Agrupación de Cámara de la U. C. actuará el 18 de julio en un concierto en el

que tocarán: Fernando Ansaldi, violín; Enrique Lóñez, viola; Roberto González, cello; Adolfo Flores, contrabajo y Frida Conn, piano y clavecín y el Cuarteto de Cuerdas "Chile", de la U. C., integrado por Jaime de la Jara, primer violín; Fernando Ansaldi, segundo violín; Manuel Díaz, viola y

Arnaldo Fuentes, cello, actuará el 8 de agosto.

Tanto los conciertos nacionales, como los extranjeros que no estén sujetos a contratos exclusivos, serán radiodifundidos por las Radios Universitarias y por Televisión Nacional y Canal 13.

## INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA GOETHE INSTITUT

En el programa correspondiente a la Temporada Internacional de Conciertos 1973, organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica y el Instituto Cultural de la Municipalidad de Providencia, informamos ampliamente sobre la contribución del Goethe Institut a esta serie de conciertos. Aquí, por lo tanto, sólo enumeramos los conjuntos y solistas que vienen a Chile desde Alemania Federal y que solamente actuarán en esa temporada.

En el Ciclo de Tres Conciertos de Jazz, que también organiza el Instituto de Música de la Universidad Católica, Alemania Federal estará representada por el *Quinteto de Jazz Albert Mangelsdorff*, el que iniciará esta serie de conciertos el 30 de abril.

Dentro de la Temporada Internacional de Conciertos, el primer conjunto alemán que actuará es el *Stuttgarter Klaviertrio* que se presentará el 23 de mayo; el violinista León Spierer actuará con la Orquesta de Cámara de la U. C., durante el curso del Festival Bach, bajo la dirección de Fernando Rosas; el *Collegium Vocale Köln*, realizará el estreno absoluto en Chile de "Stimmung" de Karlheinz Stockhausen, bajo la dirección de Wolfgang Fromme, el 1º de agosto, y el *Cuarteto Endres* actuará el 31 de agosto.

Al márgen de los conciertos de conjuntos alemanes en la Temporada Internacional de Conciertos 1973, en la Sala del Goethe Institut se ha programado, hasta la fecha, la actuación del Dúo a cuatro manos *Judit Meri-Helmut Hischburger*, el 10 de julio, con un programa que incluye: Mozart: Sonata en Fa Mayor KV 497; Schumann: Bilder aus dem Osten, Op. 66; Satie: Trois Morceaux en forme de poire; Hauer: Zwölftonspiel (1956) Labyrinthischer Tanz y Casella: Pupazzetti.

El *Cuarteto "Endres"* ofrecerá un concierto en el Goethe Institut el 3 de agosto, con el siguiente programa: Beethoven: Cuarteto en Do menor, Op. 18, Nº 4; Reger: Cuarteto en Mi bemol Mayor, Op. 109 y Smetana: Cuarteto en Mi menor "De mi vida".

La soprano Charlotte Lehmann actuará el 6 de septiembre. Cantará "Als Luise die Briefe verbrannte", "Lied der Trennung", "Die Verschweigung"; "Abendempfindung" y "Der Zauberer", de Mozart; "Notre

Amour", "Les Berceaux", "Clair de Lune", "Les Roses d'Ispahan" y "Chanson d'Amour", de Fauré; "Hans un Gretel", "Frühlingsmorgen", "Ich atmet' einen Trompeten blasen" y "Wer hat dies Liedlein erdacht", de Mahler; "Pourquoi?", "Le Sourire", "La Fiancée perdue", "La Maison" y "Prière éxhaustée", de Messiaen; y "Krank zum Sterben", "Schwarz die Erde", "Gott, ach Gott im Himmel", "Wollt ich in die blauen Berge" y "Al das Leid in meinem Herzen", de Bartok.

El pianista Klaus Schilde ofrecerá un recital durante el curso del mes de septiembre y la pianista suiza Nicole Wickihalder, actuará en octubre.

Con la Orquesta Filarmónica Municipal, en el Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección del maestro argentino Pedro Ignacio Calderón, el violoncellista alemán, Gerhard Mantel, tocará el Concierto en Re Mayor para cello y orquesta, de Haydn.

El pianista uruguayo, Edison Quintana, ofrecerá un recital el 16 de mayo, ya sea en el Teatro Municipal o en el Goethe Institut. El programa consulta: Clementi: Sonata Op. 26, Nº 2; Brahms: Variaciones Op. 35 sobre un tema de Paganini; Prokofiev: Sonata Nº 7, Op. 83 y alguna obra de compositor uruguayo.

### Conjuntos y artistas nacionales.

Se inició la temporada de conciertos 1973 del Goethe Institut, el 4 de abril, con la actuación del Coro de la Universidad Técnica del Estado dirigido por Mario Baeza. En este concierto el Coro cantó obras de Dowland, del Encina, Jannequin, Vecchi, Orff, Mozart, Brahms, Schubert, Händel, Scarlatti y Vivaldi.

Entre el 27 de junio y el 28 de noviembre, en la sala de conciertos del Goethe Institut, se celebrará el Cuarto Ciclo de Conciertos Corales del Coro de la Universidad Técnica del Estado. En la primera fecha, el programa incluirá obras de compositores franceses bajo la dirección de Mario Baeza. El 25 de julio, la agrupación cantará composiciones de Schumann, Brahms, y J. S. Bach, bajo la dirección del maestro Wolfgang Gönnerwein. "La Pasión según San Juan", de J. S. Bach, con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el

Coro de la Universidad Técnica y solistas, todos dirigidos por Juan Pablo Izquierdo, se repetirá, en el Goethe Institut, el 29 de agosto, después de su presentación, el 22 de agosto, en el Festival Internacional de Conciertos 1973, del Instituto de Música de la Universidad Católica. El 26 de septiembre, el Coro de la Universidad Técnica ofrecerá un programa completo titulado *El Coro en la Ópera*, bajo la dirección de Mario Baeza. El Coro de la Universidad Técnica del Estado de La Serena, actuará el 31 de octubre, dirigido por Gustavo Morales. Se pondrá fin a este ciclo coral con *"Lope de Vega en la música coral"*, el 28 de noviembre, en el que el Coro de la Universidad Técnica cantará dirigido por Mario Baeza.

#### *Frutillar en Santiago.*

Las "Semanas Musicales de Frutillar" que auspicia la Liga Chileno Alemana, presentó en el Goethe Institut, el 9 de abril, uno de los conciertos anteriormente realizados en la ciudad sureña. Actuó la Orquesta de Cuerdas de las Semanas Musicales 1973, dirigida por Patricio Bravo. El programa incluyó: *Mozart: Divertimento K. V. 136; Weber: Quinteto para Clarinete*, con Gustavo Pérez como solista, con los instrumentistas: Genaro Burgos y Gustavo Guíñez, violines; Pedro Poveda, viola y Jorge Román, cello; *Fauré: Cinque Melodies*, Osvaldo Tourn, tenor y Lya Pintos, piano; *Haydn: Concierto para piano en Fa*, solista Sofía Goren y *Mozart: Sancta Maria V. K. 273*, con el Coro Filarmónico.

En la Capilla del Liceo Alemán, el 11 de abril, tuvo lugar el segundo concierto "Frutillar en Santiago". El organista Hermann Kock tocó: *Bach: Preludio Coral; Sweelinck: Variaciones; Bach: Preludio y Fuga en Si menor*. La Orquesta de Cuerdas de las Semanas Musicales 1973, siempre dirigida por Patricio Bravo, ejecutó: *Sammartini: Concierto para flauta dulce*, solista: Alfredo Ihl, y *Mozart: Missa Brevis K. V. 275*, con el Grupo de Cámara del Coro Filarmónico, preparado por Waldo Aranguiz y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Miriam Matus, contralto; Osvaldo Tourn, tenor y Pablo Castro, barítono.

#### *"Estudio de Nueva Música".*

El 8 de mayo se inició el Ciclo de seis Conciertos del "Estudio de Nueva Música", dirigido por el maestro Ernst Huber-Contwig, con la colaboración del Instituto de Música de la Universidad Católica.

El "Taller de Música" es una labor musical que casi correspondería a un trabajo de ensayo más bien que a un concierto propiamente tal. En la primera fecha "La voz humana en la Nueva Música" incluyó: *Sequenza para una voz (1968)*, de Luciano

*Berio; Aria (1958)*, de John Cage y *Berio: Circles*, (1960), para soprano, arpa y dos percusionistas. Actuaron: Mary Ann Fones, soprano; Virginia Canzonieri, arpa; Guillermo Rifo y Carlos Vera, percusión.

Los restantes cinco conciertos de este ciclo se realizarán: 12 de junio: "El Conjunto en la Nueva Música"; 24 de julio: "El Cuarteto de Cuerdas en la Nueva Música"; 13 de agosto: "El piano en la Nueva Música"; el 23 de octubre: "La percusión en la Nueva Música" y 6 de noviembre: "El instrumento de viento en la Nueva Música".

#### *Recital de Lionel Saavedra.*

El pianista chileno becado por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, Lionel Saavedra, al regresar a Chile en 1971, fue nombrado catedrático de piano en la Universidad Austral de Valdivia.

En el recital ofrecido en el Goethe Institut, el 15 de mayo, tocó: *Bach: Concierto Italiano; Beethoven: Sonata en Mi bemol Mayor, Op. 7; Mendelssohn: Variaciones Serias, Op. 54; Debussy: Tres Preludios y Prokofiev: Toccata, Op. 11.*

#### *Dúo Manter-Frieser.*

En colaboración con la Corporación Cultural de Santiago, el 26 de mayo, en el Teatro Municipal, el Dúo Mantel-Frieser, Erika Frieser, piano y Gerhard Mantel, cello, en su tercera gira latinoamericana auspiciada por el Goethe Institut, ofrecieron un recital con el siguiente programa: *Mendelssohn: Sonata en Re Mayor, Op. 58; Bach: Suite Nº 5 en Do menor, para cello solo; Beethoven: 12 Variaciones en Fa Mayor*, sobre "Una muchacha" de la Flauta Mágica de Mozart, Op. 66 y *Shostakovich: Sonata Op. 40.*

#### *Commemoración del 140 aniversario del natalicio de Johannes Brahms.*

Con un recital de canciones compuesta por Brahms entre 1862 y 1889, se conmemorará el 140 aniversario del natalicio del compositor, el 29 de mayo. El compositor y profesor Federico Heinlein hablará sobre los "Lieder" de Brahms. Actuará como solista la contralto, Carmen Luisa Letelier, con Federico Heinlein al piano y Manuel Díaz, viola.

#### *Ciclo de óperas.*

En colaboración con el Servicio Alemán de Documentación, el Goethe Institut presentará un ciclo de óperas filmadas en colores, en versión de la Ópera del Estado de Hamburgo y con "regie" de Rolf Liebermann.

El 27 de abril se presentó "Las Bodas de



"Figaro", de Mozart, con los cantantes: Arlene Saunders, Edith Mathis, Elisabeth Steiner, Tom Krause, Heins Blankenburg, etc., con dirección musical de Hans Schmidt Isserstedt.

"El Cazador Furtivo", de Weber, el 4 de mayo, contó con el siguiente elenco: Arlene Saunders, Edith Mathis, Tom Krause, Toni Blankenheim, Ernst Kozub, Gottlieb Frick, Hans Sotin y otros, director, Leopold Ludwig.

En dos jornadas, el 10 y 11 de mayo, se presentó "Los Maestros Cantores", de Wagner. Cantaron: Arlene Saunders, Ursula Boese, Giorgio Tozzi, Ernst Wiemann, Willy Martmann, William Workman, Toni Blankenheim, Hans-Otto Kloose, Kurt Marschner, Wilfried Plato, Jürgen Förster, Franz Grundheber, Carl Schultz, Karl Otto, Gerhard Unger y otros, todos bajo la dirección musical de Leopold Ludwig.

"La Flauta Mágica", de Mozart, el 18 de mayo, fue cantada por: Christian Deutekom, Edith Mathis, Leonore Kirschtein, Paula Page, Cveta Ahlin, Carol Maole, Hans Sotin, Nicolai Marschner, Herbert Fliether, William Workman, Franz Grundheber y otros, dirigidos por Horst Stein.

"Zar y Carpintero", de Albert Lortzing, pudo verse el 25 de mayo, cantada por: Lucía Popp, Raymond Wolansky, Peter Haage, Hans Sotin y otros, con dirección musical de Charles Mackerras.

Con el "Wozzeck", de Alban Berg, el 1º de junio, se puso fin a este ciclo de óperas filmadas. Cantaron el "Wozzeck": Sena Jurinac, Elisabeth Steiner, Toni Blankenheim, Richard Cassilly, Peter Haage, Gerhard Unger, Hans Sotin, Kurt Moll, Franz Grundheber, Kurt Marschner, etc. todos bajo la dirección musical de Bruno Maderna.

## ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE

Hace dos años un grupo de jóvenes músicos inició la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, creando una corporación privada de difusión de la música, cuya actividad no sólo ha abarcado la realización de más de cuarenta conciertos gratuitos en la Iglesia de las Agustinas, sede de la Asociación, sino que también impulsa un proyecto de ley en el Congreso que permita la restauración de órganos e instrumentos valiosos que se deterioran a lo largo del país, y ahora inicia una campaña para lograr que se habilite en Santiago una auténtica sala de conciertos.

La ciudad de Santiago no cuenta —fuera del Teatro Municipal— con una sala de conciertos en la que se encuentre un órgano instalado, piano, clavecín, etc. Como en las actuales circunstancias es difícil pensar en la construcción de una sala adecuada para hacer música, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile se encuentra empeñada en obtener el aprovechamiento de la Capilla del Liceo Alemán, templo de dimensiones adecuadas y con una magnífica acústica, que además cuenta con un valioso órgano alemán, marca Walcker, apto con pequeñas reparaciones para la ejecución de toda la literatura organística. Como toda la manzana donde está ubicado el Liceo Alemán está sujeta a expropiación, con motivo de la construcción de una carretera y el metropolitano, los músicos de la Asociación están tratando de obtener de las autoridades respectivas que se deje en pie la Capilla que reúne todas las condiciones para ser habitada como sala de conciertos.

Esperamos que las autoridades de Obras Públicas hagan una realidad la aspiración de este grupo de verdaderos músicos en

busqueda de una sala donde poder hacer música sin zozobras, lo que también agradecerá todo el público que los ha seguido durante los últimos dos años en su peregrinar por los templos santiaguinos. La labor realizada hasta la fecha es prueba de la seriedad de propósitos y de la alta jerarquía de los programas ejecutados. La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile ha estrenado obras que abarcan la literatura musical desde el siglo XVII a la fecha, pero por falta de medios físicos no han logrado poder presentar adecuadamente, por ejemplo, las Pasiones de Bach u otras obras del Barroco para coros e instrumentos.

No obstante estas dificultades, la Asociación inicia su temporada 1973 el 18 de abril, con un gran concierto Barroco de Semana Santa, en la pequeña iglesia de las Agustinas. El programa incluye obras de Couperin, Sweelinck, Buxtehude, Schütz y Schein. Participarán solistas, cuartetos de violas, el Conjunto Vocal de la Asociación dirigido por Guido Minoletti, organista y clavecinistas.

En la Iglesia Alemana de Calle Lota, el 25 de abril, se cantará la Cantata N° 4 de J. S. Bach, con la participación del Conjunto Vocal y el programa se completará con obras para órgano de Bach.

Para el mes de mayo está programado un concierto de música contemporánea. En junio habrá un concierto dedicado a los Conciertos Espirituales de Schütz que está preparando el tenor Hanns Stein. En julio, el clavecinista Gastón Lafourcade ofrecerá un recital con obras de Couperin y de Quarts y en el mes de agosto ofrecerán cuatro conciertos Bach con Preludios y Fugas y Corales para órgano. En estos con-

ciertos actuarán todos los organistas de la Asociación.

#### *Música Barroca en Semana Santa.*

El concierto de Música Barroca de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, inició la temporada 1973 en la Iglesia de las Agustinas. Gastón Lafourcade tocó de Dietrich Buxtehude, Preludio y Fuga en Sol menor y Passacaglia en Re menor. Tres Corales de Melchior Valpuis y Laurentius Erhardi, fueron tocados por cuatro violas da gamba, a cargo de: Guido Minoletti, Claudio Aranguis, Fernando Silva y Guillermo Cerviño. Estos mismos intérpretes, en la segunda parte del programa, ejecutaron Tres Corales de J. H. Schein y Bartholomeus Gesius y se estrenó "La Troisième Leçon de Tenebre" (para el miércoles) de Couperin, cantada por las sopranos Elena Correa y Mariana Ureta, con Gastón Lafourcade en clavecín.

## Entrevista

### JORGE ARRIAGADA, DIRECTOR MUSICAL DEL "AMERICAN CENTER FOR STUDENT AND ARTISTS", DE PARIS

Brevc fue la visita que el compositor chileno de veintinueve años, Jorge Arriagada, acaba de realizar a Chile. Desde 1967 se encuentra radicado en París. Después de realizar estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con los profesores Gustavo Becerra, León Schidlowsky y Carlos Botto, se trasladó a Francia para continuar sus estudios de composición y dirección, hasta 1971, con el maestro Max Deutsch. Simultáneamente trabaja las técnicas de la música electroacústica con el "Groupe de Recherches Musicales" de la Radio y Televisión Francesa, bajo la dirección de Pierre Schaeffer. Participa con este grupo en la realización de dos películas experimentales, relacionando música e imagen, una de las cuales es seleccionada por la Bienal de París en 1969.

Recordamos que Jorge Arriagada partió sin el apoyo de una beca para realizar estudios musicales en Francia, tenemos curiosidad por saber cómo fue el comienzo.

—El Maestro Max Deutsch ofrece cursos gratuitos de análisis y composición en su casa a los estudiantes latinoamericanos, asistí a esos cursos y fue el Maestro mismo quien, posteriormente, presentó mis partituras al Ministerio de Cultura y obtuvo una beca para mí que abarcó desde 1967 a 1971 para que pudiera dedicarme totalmente al estudio de la música bajo su dirección. Como verá he tenido mucha suerte.

Terminó el concierto con el "Oratorio Las Siete Palabras" de Schutz, con la contralto Julia Pecaric, los tenores Hans Stein y José Quilapi, el bajo Olaf Reyes y conjunto instrumental, todos bajo la dirección de Guido Minoletti.

#### *Festival Bach.*

En la Iglesia Evangelista Luterana se realizó el jueves 26 de abril, un concierto dedicado a la música de J. S. Bach.

Se inició el programa con "Shaffe können sicher weiden" a cargo del organista Helmut Arias y, en seguida, se pasó una película sobre la vida de Bach, proporcionada por el Servicio Alemán de Documentación del Goethe Institut. El Preludio Coral "Christ lag in Todesbanden" fue tocado por Helmut Arias, quien acompañó, además, la Cantata N° 4 "Christ lag in Todesbanden", cantada por un magnífico conjunto vocal dirigido por Guido Minoletti.

Y continúa contando:

—En 1969 crée el grupo "Musiques Variables", conjunto instrumental y electroacústico cuya finalidad es la realización de obras colectivas. En 1970 dirigí el primer concierto del nuevo "Music Workshop" del "The American Center for Students and Artist" con la participación de "Musiques Variables" del Théâtre Jacques Baillon, bailarines, películas y "light-projections", fue un éxito rotundo. Ese mismo año me nombraron director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano de París, cargo que ocupó hasta la fecha.

El hecho de que un joven compositor chileno logre un cargo de esa importancia nos sorprende, pero ésta fue mayor aún al escuchar su respuesta.

—En 1973 me nombraron, además, profesor de composición agregado del Ministerio de Asuntos Culturales de Francia para estudiantes becado por el Gobierno y dicto cursos en el Taller de Electro-Acústica que dirijo. Los únicos profesores que en Francia tienen similar categoría son Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, Max Deutsch y el grupo de "Recherche Musicale".

Paralelamente participa como compositor y director de orquesta en numerosos conciertos y festivales tanto en Francia como en el extranjero. En la triple función de compositor, pianista y director de sus obras y del repertorio contemporáneo, actúa en la Cité International des Arts de París, en

el Museo de Arte Moderno, en el Festival de Senart, en 1971 en la Bial de París y ese mismo año organiza y programa el Departamento de Música Contemporánea del Primer Festival de Montparnasse de París.

Es invitado por la Universidad de Mayaguez, en Puerto Rico, para dictar una serie de conferencias sobre las nuevas tendencias de la música y el arte contemporáneo. En colaboración con el pintor-fotógrafo J. M. Chourgnoz y el realizador de películas G. Garapont, realiza una exhibición musical animada en el Museo de Artes Decorativo que titula "Murs et Images".

Entre las sucesivas actividades musicales, de Jorge Arriagada, merece destacarse que fue él quien organizó el Primer Festival de Música Electroacústica realizado en Francia con la participación de los Laboratorios de Italia, Bélgica, Holanda, Austria e Inglaterra.

Como sabíamos que también había sido agraciado con la beca Guggenheim en 1972, le preguntamos cuál fue la labor que realizó en ese período.

—Viajé a Estados Unidos para perfeccionarme en "Computer Music" con Leland Smith, en el Stanford Computer Music Project de la Universidad de Stanford en California. Creo —agrega— que la beca me fue concedida principalmente por el número de obras que ya había estrenado en toda Europa y específicamente por dos de ellas: "Faiseaux", música para un ballet que fue estrenado por el "Ballet Ethérie Pagava", de París, y por "Sonatina" para octeto de cuerdas, de 1970, estrenada en el Festival de Montparnasse en la Cité des Arts, ese mismo año, bajo la dirección del director chileno Luis Felipe Orrego.

Al continuar hablando de su obra como compositor, Arriagada nos informa que con Max Deutsch inició el estudio del serialismo y que fruto de esta formación son dos obras instrumentales de serialismo libre: "A-2", de 1968, para diez instrumentos solistas, quinteto de cuerdas, vientos y dos percusionistas; la "Sonatina" ya mencionada, y "J3" y "A3" para diversos instrumentos, de 1967 y 1968, respectivamente. Dentro del sistema serial aleatorio escribió "A1" para cuarteto de cuerdas y voz de contralto, la que define como estructuralismo post-serial. Posteriormente evolucionó hacia una forma libre estructuralista dentro de la cual coloca "Chile 70", para octeto de cuerdas, solista (quena, charango, guitarra) y cinta magnética, estrenada en el Anfiteatro de la Facultad de Derecho por el Conjunto de los Grandes Conciertos de la Sorbona, con Sergio Arriagada, su hermano, como solista de quena, charango y guitarra, bajo su propia dirección. Dentro del campo de la música electrónica figuran: "A4" para banda magnética, de 1969; Concierto para violín y banda magnética del mismo año; "Cuatro Momentos Musi-

cales", de 1970; Suite a "N" partes, de 1971; "Etude" e "Indio", de 1972.

Al referirnos a la vida musical en Francia, Arriagada comenta:

—París es un centro de reunión de la vanguardia europea y americana, allí se da a conocer lo que se está haciendo en los distintos países, pero no se podría afirmar que es un importante centro de creación musical. Creo que el peso de la cultura francesa es tan grande que la juventud se siente impulsada más bien a especular que a crear. Este es en general un fenómeno europeo, pero principalmente francés.

¿A Ud. como extranjero le afectó esta actitud?

—En un principio sí, mientras estudiaba.

¿Y logró liberarse?

—Sí, porque me refugié en mi cultura de origen y en una evolución personal. Debo aclarar, no obstante, que no quiero decir con esto que haya regresado a lo folklórico, porque esa no es la fórmula. Debemos encontrar el camino entre nuestra cultura europeizada y la sociedad en que nacimos, pero se trata más bien de una intuición que nada tiene que ver con el medio social ni con técnicas determinadas, todas son buenas para expresar lo que se quiere decir. Querría agregar, además, para responder a algunas preguntas que me han formulado compositores chilenos sobre un lenguaje nuevo y propio que corresponda o esté más ligado a nuestra cultura, a los problemas sociales o a las estructuras que se pretende cambiar, que es necesario que sean los compositores mismos quienes busquen y creen ese lenguaje nuevo.

Arriagada agrega:

—Me ha impresionado lo poco que se ha creado en música en los últimos diez años en Chile. Existen 125 radioemisoras en el país, en las que se podría realizar una obra extraordinaria en el campo de la música electrónica, puesto que el material básico existe. Con estos recursos se podría crear laboratorios en los que podrían trabajar los alumnos de composición. En México desde hace mucho tiempo se está trabajando en esta forma. El costo de un laboratorio equivale a una presentación con ensayos de la Orquesta Sinfónica de Chile. Yo podría hacer una obra en una semana con los medios que tiene Radio IEM. La única diferencia que existe entre una radio y un laboratorio electrónico es que la primera no tiene instrumentos de producción sintética de sonidos, pero a partir de cualquier fuente sonora puede grabarse, con la ayuda de un micrófono, una creación original.

Al preguntársele sobre planes futuros, el joven compositor nos responde:

—Como parte fundamental de mi trabajo en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano de París, debo organizar dos Festivales de Música Contem-

poránea. Estos conciertos, además de dar a conocer a los valores jóvenes, tienen por finalidad buscar nuevas fórmulas de difusión para así atraer hacia la música contemporánea a todo tipo de público. Experimentaremos con la difusión callejera de la música a través de altos parlantes —con la debida autorización de las Municipalidades, por supuesto— e integrándola con otras manifestaciones artísticas, danza, tea-

tro, plástica, etc. Pretendemos, también, que el público participe, sin pretensiones creativas artísticas, pero sí didácticas. Es así como el público logrará comprender que la música de vanguardia no es tan distinta de la música culta y que todos pueden tener talento artístico. Deseamos liberar al hombre, abrirle caminos, queremos que el auditor no escuche en forma pasiva sino que participe y se expanda.

## NOTICIAS

*Conciertos con obras de Juan Orrego-Salas en el Chicago Musical College of Roosevelt University.*

Durante la séptima serie de programas dedicados a compositores invitados por el Chicago Musical College de la Universidad de Roosevelt, en el Rudolph Ganz Memorial Hall, el 21 de marzo, se realizó un concierto dedicado exclusivamente a obras del compositor chileno Juan Orrego-Salas. El programa incluyó: *Pastoral y Scherzo*, Op. 42 (1956); *Sonata para piano*, Op. 60 (1967); *Quattro Liriche Brevi*, para saxofón alto y piano, Op. 61 (1967); *Mobili*, para viola y piano, Op. 63 (1967) y *Sonata A Quattro*, "Edgewood Sonata", Op. 55, (1964).

En el Chicago Daily News, el crítico Bernard Jacobsen, al comentar este concierto, dice: "En ésta época de decepcionante y complicada creación musical, con montañas de esforzada labor para sólo transmitir un mensaje bien pobre, es refrescante y también raro encontrarse frente a un compositor que tiene el don de ofrecer obras de deceptiva sencillez. Juan Orrego-Salas, el chileno que vino a Ganz Hall, es ese hombre".

Ese mismo día, el Dr. Orrego-Salas dictó una charla titulada: "Tradición y tendencias de la música Sudamericana", la que ilustró con grabaciones. El crítico Bernard Jacobsen, al comentar esta charla, agrega: "Nos permitió aquilatar sus cualidades al esbozar con inteligencia y mucho encanto el enlace entre la evolución actual y casi cinco siglos de historia cultural". Con respecto a la música escuchada, agrega: "Los ejemplos de notación de "avanzada" comprobaron solamente que los Sud Americanos están tan depresivamente dispuestos como cualquiera a seguir a sus maestros de la vanguardia por el camino de la esterilidad creadora. No se le puede echar la culpa de esto a Orrego-Salas porque, diplomáticamente, dejó que aquellos que escuchaban sacaran sus propias conclusiones. Sus propias obras en el concierto de la tarde demostraron que era una figura creadora substancialmente más dotado que la mayoría de sus colegas que con tanta generosidad nos dio a conocer. Se tocaron cinco

obras suyas que abarcaban, en cuanto a fechas, desde la Pastoral y Scherzo para violín y piano de 1966 hasta el "Mobili" para viola y piano de 1967. Cada una de las cinco obras proporcionó una experiencia artística coherente; de humor, en la obra para violín inteligentemente lisonjera para Aaron Copland, a quien está dedicada, o de poder expresivo, como en el imponente movimiento "Ricorrente" de la obra para viola, o de estructura individualista, en la Sonata para Piano de 1967, que por una vez transforma la técnica de tocar dentro del instrumento, de un clisé, en una inesperada pero inevitable recurso estético..."

*Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en gira Latinoamericana.*

El 27 de marzo, la Orquesta de Cámara de la U. C., dirigida por Fernando Rosas, inició una gira por México, país al que fue invitado por la Universidad Autónoma de México y el Instituto Nacional de las Artes, para enseñada continuar a Caracas, invitada por la Municipalidad de esa ciudad y posteriormente a Colombia y Perú. Hasta la fecha la Orquesta de Cámara de la U. C. ha actuado en Euopra y los países del continente: en 1967 viajó a Argentina, Uruguay y Brasil, en 1970 visitaron países de Europa Occidental y Oriental y en 1971 realizaron una gira de conciertos por los EE. UU.

Durante 19 días, los músicos de la Católica ofrecerán 12 conciertos en los países antes mencionados, ofreciendo un repertorio que incluye obras de: J. S. Bach, Vivaldi, Händel, Alfonso Leng y Celso Garrido-Lecca.

*"Emperador Claudio", titula "The Guardian", el artículo en homenaje a los 70 años de Claudio Arrau.*

El gran pianista chileno, Claudio Arrau, acaba de cumplir 70 años. Sir Neville Cardus, destacado crítico musical británico, le rinde homenaje en el diario "The Guardian", bajo el título "Emperador Claudio", en el que dice: "Claudio Arrau es uno de los intérpretes más profundos de la litera-

tura pianística. Le anlico deliberadamente el término de intérprete para separarle de los pianistas virtuosos cuyo arte empieza y termina, más o menos, en el teclado. La técnica de Arrau es prodigiosa, nero pone toda la pericia de sus dedos al servicio del compositor... , nunca desde Busoni ha sido ejecutado el "Concierto Emperador" con la grandeza de Arrau, que le da las cadencias y caídas de tono que eran el secreto espiritual de Beethoven". Y concluye su artículo Cardus, diciendo: "A los setenta años, Arrau se halla en la cumbre. Su arte sigue siendo tan vibrante como siempre y enriquecido ahora por la experiencia de los años".

#### *Eduardo Moubarak dirigió en Cuba.*

Después de haber visitado Cuba en 1972, ocasión en que dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional, el maestro Moubarak fue nuevamente invitado en febrero de este año, por el Consejo Nacional de Cultura, para dirigir dos conciertos en La Habana. Ambos conciertos se realizaron en el Teatro Roldán. El primero, el 25 de febrero, consultó el siguiente programa: Beethoven: Obertura "Coriolano"; Weber: Concierto Nº 2 para clarinete y orquesta, con el solista Jorge Junco, cubano, primer clarinete de la Orquesta Sinfónica de Cuba y Shostakovich: Sinfonía Nº 5. El segundo concierto se efectuó el 4 de marzo, en el que dirigió: Becerra: Primera Sinfonía, primera audición en Cuba; Prokofieff: Concierto Nº 1, para violín y orquesta, solista: Andrei Korsakov, soviético y Beethoven: Sinfonía Nº 7.

El director Eduardo Moubarak grabó, además, dos videos para la TV cubana.

#### *Creación de dos escuelas de danza para niños.*

Patricio Bunster, Director del Departamento de Danza de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, creó dos escuelas satélites de danza —una en la Ciudad del Niño y otra en la Comuna de La Granja— planteles que corresponden a una labor de extensión y descentralización que realiza ese Departamento. El año pasado se inició el experimento con la creación de una Escuela Comunal para los niños del sector de Quinta Normal. Las clases son dictadas por egresados de la Carrera de Profesores de Danza Infantil.

#### *Condecoración de Alemania Federal para Ernst Uthoff.*

El maestro, coreógrafo y creador del Ballet Nacional, Ernst Uthoff, fue condecorado con la "Orden al Mérito" por el Presidente de Alemania Federal, Dr. Gustav

Heinemann en reconocimiento por su dilatada labor en Chile a favor de la danza.

#### *Desaparecen dos grandes directores: Paul Kletzki y Jasha Horenstein.*

Dos grandes directores de orquesta fallecieron durante el mes de febrero de este año, Jasha Horenstein y Paul Kletzki, a la edad de 74 y 72 años, respectivamente.

Horenstein nació en Kiev, Rusia y realizó sus estudios en Viena y Berlín con los maestros Franz-Scheker y Adolph Busch, debutando en Viena en 1924 como director ayudante de Furtwängler y desde 1927 dirigió la Orquesta Sinfónica de Berlín. En 1940 se trasladó a los Estados Unidos donde dirigió la Filarmónica de Nueva York e importantes conjuntos orquestales de ese país y de América Latina, entre ellas la Sinfónica de Chile, en 1945 y 1970. Se destaca como director por el gran número de primeras audiciones de obras contemporáneas, entre ellas la Suite Lírica en Berlín; las Canciones de Altenberg, en Roma y el "Wozzeck, en París, todas de Alban Berg. Memorables son sus versiones de "Carmen", "Fidelio" y "La flauta mágica".

El maestro Paul Kletzki nació en Lodz, Polonia, pero se formó como compositor y director en Berlín. Wilhelm Furtwängler dio el impulso definitivo al talentoso músico nombrándolo director ayudante de la Filarmónica de Berlín. Con el advenimiento del nacismo abandonó Alemania para radicarse en Lausanne, Suiza, desde donde emprendió extensas giras internacionales. En 1956 y 1957, Kletzki dirigió la Sinfónica de Chile. Nuestro público pudo admirar sus excepcionales condiciones, recios conocimientos, excelente técnica y generoso temperamento. Sus interpretaciones de las Sinfonías de Brahms fueron de gran vuelo expresivo y de una tensión dramática fundamental. La expresividad de su batuta y eficacia artística se hizo notoria en obras de Beethoven, Mahler, Petrassi, Strawinsky, etc.

Paul Kletzki fue director titular de importantes orquestas norteamericanas y, en los últimos años de su vida, —después de la muerte de Ernest Ensermet— se le nombró titular de la Orchestre de la Suisse Romande.

#### *Concierto "Ars Viva" de los estudios de Radio Südwestfunk de Stuttgart.*

En enero de este año, en el Festhaus de Worms, tuvo lugar el concierto del conocido conjunto Música-Nova, cuyos siete integrantes son miembros de la Orquesta Sinfónica de Radio Südfunk, bajo la dirección del maestro Ernst Huber-Contwig, en el que se estrenó *Cinco Anécdotas*, del compositor Alfonso Letelier, especialmente comisionada por Música Nova, y *Scannings*

*Variations*, de Gustavo Becerra, Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Bonn.

"Cinco Anécdotas" de Lotelier —dice el "Wormser Feuilleton" el 9 de enero— es una obra más bien breve, de frases minuciosas y significativas. A pesar de que es dodecafónica no puede negarse su estrecha relación con el folklore sudamericano, tan rico melódica y rítmicamente".

En "Die Rheinpfalz", del 1º de enero, leemos: "Scannings Variations", de Becerra, constituyó una sorpresa para los auditores, primero porque no estaba programada y, además, porque la dirigió el propio compositor. Esta obra, plétórica de ideas y "gags" convenció, principalmente por su dinámica viva y punzante. Becerra describe su obra como canónica, con aspectos aleatorios controlados, dejándose la improvisación de los conceptos formales a la riqueza creadora del director".

Tanto las obras de los dos compositores chilenos como *Spuren*, de Peter Hoch, fueron escuchadas en primera audición. El concierto terminó con la audición de "Historia del Soldado", de Strawinsky.

*Samuel Claro se incorporó a la Academia Chilena de la Historia del Instituto de Chile.*

El musicólogo Samuel Claro Valdés, que se ha destacado por sus investigaciones sobre la música de la época colonial americana, fue recibido como miembro de número de la Academia Chilena de la Historia del Instituto de Chile, el 3 de mayo, en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional, por el académico y presidente de la institución, Eugenio Pereira Salas, quien tuvo a su cargo el discurso de recepción.

El trabajo de incorporación del nuevo académico versó sobre "La historia y la musicología: una perspectiva de colaboración científica".

*Recital de Iván Miró y Ionel Marcel en Rumania.*

El pianista chileno Iván Miró, que se

encuentra becado en el Conservatorio "Ciprian Porumbeseu" de Bucarest, ofreció con motivo del aniversario de la República de Rumania, conjuntamente con el cellista Ionel Marcel, un recital en la Sala Liculiu de Música. El programa consultó: Bach: Preludio, Fuga, Sarabanda y Gavotte de la Suite en Do menor; Ysaye: Sonata en Do, para cello; Schumann: Fantasiestücke; Bonini: Variatuni Romanesti, para cello, primera audición; P. H. Allende: Tonadas VII y VIII; Leng: Doloras I y II; Beethoven: Sonata en La Mayor y Enescu: Sonata en Do Mayor, Op. 26, Nº 2.

*Apertura de la Sección Chilena en la Biblioteca y Archivo de la Ópera de París.*

Claire Robilant, directora fundadora del Archivo de Danza, Ballet y Ópera del Teatro Municipal de Santiago, hizo entrega, el 22 de octubre de 1972, de la primera parte del material sobre la Historia del Ballet y Ópera en Chile, desde 1843, a la Biblioteca y Archivo de la Ópera de París, material con que se inauguró la Sección Chilena. La ceremonia contó con el auspicio de la Embajada de Chile en Francia y muy específicamente con la del entonces Embajador, Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda. A la ceremonia asistió el Agregado Cultural de la Embajada de Chile, señor Luis Bocaz, quien habló a nombre del señor Embajador y el Administrador de la Ópera, señor Daniel Lesuer, el destacado artista, bailarín y coreógrafo, Serge Lifar, que con emoción recordó su visita a Chile en 1962 y la señorita Martine Kahane, Conservadora de la Biblioteca, además del personal de la Biblioteca Nacional.

La Sra. Robilant aprovechó la invitación del Gobierno de Francia para realizar una investigación en la Biblioteca de la Ópera de París y en los Archivos Nacionales, para llevar como donación el valioso material recolectado por ella en Chile a lo largo de varios años.

A su vez, en los Archivos de la Ópera de París, encontró una hermosa fotografía de Madame Elena Poliakova (1885-1972).

## ALFONSO MONTECINO Y LAS SONATAS DE BEETHOVEN

En este mundo plétórico de pianistas, no es común encontrarnos con ejemplos que atestigüen una mayor preocupación por la música, que por las exterioridades que rodean a la vida de conciertos. Cuando nos es dado enfrentarnos con uno podemos comprender la razón del porqué aún existe interés en quienes verdaderamente responden al mensaje artístico con profundidad y auténtica emoción, por sostener una actividad que de no haber sido así habría pasado seguramente a ser parte de torneos audio-

atléticos, a los cuales podrían haberse aplicado puntajes, ventajas y otras marcas similares a las del basketball, football y otros deportes.

El abordar las 32 Sonatas de Beethoven podría fácilmente constituir una maratón sin contenido artístico, mas el hacerlo como lo han hecho figuras como Backhaus, Schnabel, Arrau y otros pocos en la órbita de los grandes, está lejos de serlo.

Alfonso Montecino se ha agregado a este grupo de elegidos desde que presentara este

ciclo integral en Medellín y Bogotá en 1970.

En la actualidad lo está haciendo en Estados Unidos, en el nuevo auditorio de la Universidad de Indiana, ante el que talvez pueda considerársele como uno de los públicos más exigentes del mundo.

Cada recital de los efectuados en el total de ocho que presentará el pianista chileno, ha constituido una experiencia difícil de igualar, por el acopio de sensibilidad, inteligencia y cultura puesta al servicio de cada una de sus interpretaciones. La capacidad de Montecino de penetrar en la esencia misma de las obras que aborda es lo que confiere variedad, riqueza y calor a estas, las que de otra manera podrían ser muy cansadoras de escuchar en sucesión, puesto que no fueron concebidas para presentarse de esta manera. Principalmente por esto es que son pocos los que se atreven a abordar el ciclo total, y tengamos en cuenta, que la mayor parte de quienes lo han hecho, ha sido al final de sus carreras, después de una larga vida de experiencias y exposición ante el público.

Montecino a los cuarenta y cinco, ha

acometido con similar autoridad esta tarea, y la ha cumplido, como lo ha dicho un crítico, "sin dejar de decir lo necesario y expresándolo con claridad y fuerza". Otro crítico ha celebrado su técnica como "impecable y consistente", sus interpretaciones como productos de "una profunda veneración por la música que aborda".

Son estas las características que hacen de Montecino un pianista que ofrece más que lo común de lo que sus colegas nos brindan. Es un artista de profunda intuición y además un pensador. Y esto es lo que requiere una obra de las dimensiones del ciclo beethoveniano, para que trascienda la variedad de su dramatismo, humanidad, ternura y divinidad que le son propias.

Sólo así puede abordarse con la necesaria poesía el género pequeño en este, representado por ejemplos como las Sonatas Op. 49, N° 1 y N° 2, o con la introspección requerida por el vasto y profundo escenario de las opus 110 o 106.

JUAN ORREGO-SALAS

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1972

Nº 117, Enero-Marzo 1972

	Pág.		Pág.
SAMUEL CLARO: La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical . . .	3	MARÍA ESTER GREBE: Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística . . . . .	36
FLORENCIA PIERRET: Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina . . . . .	24	MIGUEL CASTILLO: El Organo: el gran instrumento olvidado en Chile . . . . .	44

Nº 118, Abril-Junio 1972

MANUEL DANNEMANN: Atlas del Folklore Chileno . . . . .	3	cretó importantes intercambios culturales con la República Democrática Alemana y Hungría . . . . .	81
ENTREVISTA: Se interroga a Pierre Boulez . . . . .	22	IN MEMORIAM: Elisa Gayán Contador Alfonso Unanue . . . . .	96
JOSÉ VICENTE ASUAR: Música con Computadores: ¿cómo hacerlo? . . .	36	Vanett Lawler, por Domingo Santa Cruz . . . . .	97
FLORENCIA PIERRET: Importancia del Silencio en la Educación de las Facultades Auditivas . . . . .	83	Dr. Alberto Spikin Howard, por Ida Vivado . . . . .	99
ENTREVISTA: Eduardo Moubarak con-		Luis Mutschler Betbeze . . . . .	100

Nos. 119-120, Julio-Diciembre 1972

Dedicado al Premio Nacional de Arte en Música 1971  
Gustavo Becerra Schmidt

BIOGRAFÍA: Gustavo Becerra . . . . .	3	obra de Gustavo Becerra . . . . .	36
DOMINGO SANTA CRUZ: Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo . . . . .	4	MELIKOF KARAIAN y JORGE VERGARA: Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra . . . . .	49
GUSTAVO BECERRA: Becerra 1972 . . .	8	DR. HERNÁN RAMÍREZ: Introducción a la grafía de Gustavo Becerra . . .	60
MARÍA ESTER GREBE: Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico . . .	18	CATÁLOGO CRONOLÓGICO CLASIFICADO DE LA OBRA DE GUSTAVO BECERRA . . . . .	82
TOMÁS LEFEVER: Lo Neoclásico en la	26		

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ASUAR, JOSÉ VICENTE: Música con Computadores: ¿cómo hacerlo? . . . . .	36	na en la Educación Musical y en la Creación Artística. Nº 117 . . .	36
BECERRA, GUSTAVO: Becerra 1972. Nos. 119-120 . . . . .	8	Gustavo Becerra: Ensayista. Polemista y Teórico. Nos. 119-120 . . .	26
CASTILLO, MIGUEL: El Organo: el gran instrumento olvidado en Chile. Nº 117 . . . . .	44	KARAIAN, MELIKOF y VERGARA, JORGE: Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra. Nos. 119-120 . . . . .	49
CLARO, SAMUEL: La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical. Nº 117 . . . . .	3	LEFEVER, TOMÁS: Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra. Nos. 119-120 . . . . .	36
DANNEMANN, MANUEL: Atlas del Folklore Chileno. Nº 118 . . . . .	3	PIERRET, FLORENCIA: Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina. Nº 117 . . . . .	24
GREBE, MARÍA ESTER: Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana		Importancia del Silencio en la Educación de las Facultades Auditivas. Nº 118 . . . . .	83



	Pág.		Pág.
RAMÍREZ, HERNÁN: Introducción a la grafía de Gustavo Becerra. Nos. 119-120 . . . . .	60	Contador. Nº 118 . . . . .	96
SANTA CRUZ, DOMINGO: Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo. Nos. 119-120 . . . . .	4	Alfonso Unanue. Nº 118 . . . . .	97
Vanett Lawler. Nº 118 . . . . .	97	Dr. Alberto Spikin Howard. Nº 118 . . . . .	98
VICUÑA, MAGDALENA: Elisa Gayán		Luis Mutschler Betze. Nº 118 . . . . .	100
		Entrevista: Eduardo Moubarak. Nº 118 . . . . .	81
		VIVADO, IDA: Alberto Spikin. Nº 118 . . . . .	99

ARTICULOS POR MATERIA

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

DANNEMANN, MANUEL: Atlas del Folklore Chileno. Nº 118 . . . . .	3	la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística. Nº 117 . . . . .	36
GREBE, MARÍA ESTER: Proyecciones de			

EDUCACION MUSICAL

PIERRET, FLORENCIA: Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina. Nº 117 . . . . .	24	Importancia del Silencio en la Educación de las Facultades Auditivas. Nº 118 . . . . .	83
---	----	--	----

ENTREVISTAS

SE INTERROGA A PIERRE BOULEZ. Nº 118 . . . . .	22	cambios culturales con la República Democrática Alemana y Hungría. Nº 118 . . . . .	81
VICUÑA, MAGDALENA: Eduardo Moubarak concretó importantes inter-			

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

CLARO, SAMUEL: La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas característi-		cas de su estilo y notación musical. Nº 117 . . . . .	7
--	--	---	---

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

BECERRA, GUSTAVO: Becerra 1972. Nos. 119-120 . . . . .	8	Nos. 119-120 . . . . .	49
GREBE, MARÍA ESTER: Gustavo Becerra: Ensayista, Polemista y Teórico. Nos. 119-120 . . . . .	26	SANTA CRUZ, DOMINGO: Prólogo para Gustavo Becerra, Músico de su tiempo. Nos. 119-120 . . . . .	4
KARAIAN, MELIKOF y VERGARA, JORGE: Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra.		CATÁLOGO CRONOLÓGICO CLASIFICADO DE LA OBRA DE GUSTAVO BECERRA. Nos. 119-120 . . . . .	82

MUSICOLOGIA

BECERRA, GUSTAVO: Tercera Sonata para violín y piano. Nos. 119-120	18	119-120 . . . . .	36
LEFEVER, TOMÁS: Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra. Nos.		RAMÍREZ, HERNÁN: Introducción a la grafía de Gustavo Becerra. Nos. 119-120 . . . . .	60

MUSICA CON COMPUTADORES

ASUAR, JOSÉ VICENTE: Música con Computadores: ¿cómo hacerlo?		Nº 118 . . . . .	36
--	--	------------------	----

ORGANOGRAFIA

	Pág.	Pág.
CASTILLO, MIGUEL: El órgano: el gran instrumento olvidado de Chile. Nº	117 . . . . .	44

NECROLOGIAS

SANTA CRUZ, DOMINGO: Vanett Lawler. Nº 118 . . . . .	97	Alfonso Unanue. Nº 118 . . . . .	97
VICUÑA, MAGDALENA: Elisa Gayán		Dr. Alberto Spikin Howard. Nº 118	98
Contador. Nº 118 . . . . .	96	Luis Mutschler Betze. Nº 118 . . .	100
		VIVADO, IDA: Alberto Spikin. Nº 118.	99

INDICES DE CRONICA

Vol. xxvi, Nº 117, Enero-Marzo de 1972

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Instituto de Extensión Musical.</i> Informe sobre la actividad del Coro de Cámara y Coro de la Universidad de Chile durante 1971. Reseña de la temporada al aire libre, realizada en conjunto con la I. Municipalidad de Santiago, Arte para Todos y Plan de Divulgación Artística, durante el mes de enero de 1972 . . . . .		83
<i>Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas.</i> Informe sobre los conciertos-exámenes realizados a fines de 1971 en la Sala de La Reforma. Breve reseña de la Programación especial artística de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas a realizarse para visitantes y participantes de UNCTAD III . . . . .		84
<i>Extensión Artística Educacional - Juventudes Musicales.</i> Resumen de las actividades realizadas por estas entidades durante 1971 . . . . .		85
<i>Festival de Música Contemporánea en la Universidad Católica de Chile.</i> Informe sobre la realización de este Festival que contó con la participación entre otros, del Director Juan Pablo Izquierdo, de Astor Piazzolla y el Conjunto 9 de Buenos Aires, del director y compositor norteamericano Günther Schuller y de Duke Ellington y su orquesta. Entrega del grado académico "Doctor Honoris Causa" al compositor chileno Dr. Juan Orrego-Salas, Director del Latin American Center en Bloomington, Indiana . . . . .		86
<i>Conciertos.</i> Informe sobre dos conciertos del compositor y organista Miguel Letelier Valdés. Reseña de un concierto realizado por alumnos del Prof. Rodolfo Lehmann de obras francesas a cuatro manos. Recitales de Música de Cámara de un grupo de alumnos del Prof. Tapia-Caballero. Recital del joven cellista Francisco Pino acompañado al piano por Oscar Gacitúa. Recital de Liliana Pérez Corey a beneficio de la Liga Chilena contra el cáncer. Recital de Melodías Francesas por Carmen Luisa Letelier. Ciclo de Cuatro Lunes Corales de Verano organizados por la Universidad Técnica del Estado. Concierto de Música coral alemana, realizado en el Goethe Institut por el Coro Filarmónico Municipal. Informe sobre los Conciertos de Navidad de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica realizados en el Monasterio Benedictino y en la Catedral de Santiago. Concierto de Navidad de la Orquesta Filarmónica y del Coro Filarmónico realizado en el Templo de San Francisco . . . . .		88
<i>Noticiero Nacional.</i> Decano Elisa Gayán designada Profesor Emérito de la Universidad al acogerse a jubilación. La Asociación Nacional de Compositores elige nueva directiva. Gobierno de la URSS becó por tres años al violinista chileno Alvaro Gómez Aguilera. Conmemoración de 30 años de Danza profesional en Chile e inauguración del Archivo Municipal e Internacional de Danza y Ballet "Elena Poliakova". Programa de los conciertos que ofrecerá el Instituto de Música de la Universidad Católica durante UNCTAD III. Informe sobre las Jornadas Musicales realizadas por las Universidades Católicas de Santiago y Valparaíso entre el 15 y 30 de enero de 1972. Regresó a su patria el maestro soviético Eugenio Valukin. Celebración en Santiago y Valparaíso del Festival Nacional de Orquestas de niños. Informe sobre la gira realizada por el Ballet Municipal durante el mes de enero de 1972. Premios otorgados por el Círculo de Críticos de Arte a los artistas más destacados de 1971. Premio Nacional de Arte en Música 1971, otorgado a Gustavo Becerra. Informe sobre actividades del director Juan Pablo		

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

Izquierdo en Europa. Informe sobre los trabajos de investigación en el campo de la música de computadores realizados por José Vicente Asuar en EE. UU. Reseña del xxiv Festival Coral de la Asociación de Educación Musical. Informe sobre el Cuarto Festival de Música de Frutillar. Programa de la Orquesta Nacional de la Radio Televisión Francesa que visitará Chile en Mayo de 1972. El Ballet Nacional de Cuba incluye en su repertorio "Calauacán" de Patricio Bunster. Informe sobre las actividades de dos jóvenes músicos suecos: Folke Rabe y Jan Bark, durante su visita a Chile. El Consejo Cultural de Providencia otorgó una medalla de oro a Jimmy Brown . . . . . 90

*Notas del Extranjero.* Informe sobre el estreno de "Volte", Op. 67, de Juan Orregosalas en el 50 Aniversario de la Eastman School of Music. Reseña sobre el estreno de la nueva obra de Krzysztof Penderecki: "Utrenja" - "Sepultura y Resurrección de Cristo". Olivier Messiaen obtiene el Premio Internacional Sibelius y el Premio Erasmo. Reseña de las nuevas obras de Isang Yun: "Dimensiones" y Penderecki: "Cosmogonía", estrenadas en Nuremberg durante las celebraciones del Año Durerero. Contribución musical latinoamericana a EE. UU. en 1971. Hamburgo compra manuscrito del Requiem Alemán de Brahms . . . . . 95

Vol. xxvi, Nº 118, Abril-Junio de 1972

*Orquesta Sinfónica de Chile.* Informe sobre los Conciertos Educativos realizados por la Orquesta Sinfónica bajo la dirección del maestro Moubarak. Programación UNCTAD III, realizada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile en honor de los delegados a este evento. Reseña de la xxxi Temporada de Invierno de la Sinfónica de Chile. Informe sobre el reestreno de "Carmina Burana" con motivo de UNCTAD III. Informe sobre lo realizado por Arte para Todos. Estreno de "Suor Angélica" por la Opera Nacional Chilena. Actividades de Extensión Artística Educativa y Juventudes Musicales Chilenas. Informe sobre conciertos realizados por el Quinteto de Bronces Chile . . . . . 74

*Conciertos en el Teatro Municipal.* Reseña sobre la xviii Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal durante la cual se realizaron 15 conciertos con sus respectivas repeticiones. Dentro de la temporada se presentó también la Orquesta Nacional de la Radiodifusión y Televisión Francesa . . . . . 76

*Instituto de Música de la Universidad Católica.* Reseña de las actividades realizadas por el Instituto de Música con ocasión de UNCTAD III. Información sobre lo realizado dentro del programa de difusión musical en provincias . . . . . 78

*Coro de la Universidad Técnica del Estado.* Informe sobre los conciertos ofrecidos por el Coro de la UTE, bajo la dirección de Mario Baeza, en honor de los delegados a UNCTAD III . . . . . 79

*Instituto Chileno-Alemán de Cultura.* Reseña del ciclo de Conciertos de Cámara, realizados por el Goethe Institut en colaboración con el Instituto de Música de la Universidad Católica, con motivo de UNCTAD III. Colaboración del Goethe Institut en el Ciclo Internacional de Conciertos que se realizará en el Teatro Oriente, con la participación de conjuntos nacionales y extranjeros . . . . . 79

*Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.* Informe sobre las actividades realizadas por este Instituto, en las que se incluyen conciertos didácticos programados para los alumnos de enseñanza media; un Ciclo de Música Contemporánea Norteamericana; conciertos del Coro de Cámara de la Universidad de Chile,

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

del conjunto de Música Antigua que dirige el profesor Luis López, el recital de órgano de Miguel Letelier . . . . . 80

*Conciertos en la Biblioteca Nacional.* Recital de la pianista Ana Eugenia González Gallo; Concierto del ocellista Roberto González y la pianista Lucía Gacitúa. Concierto de Fernando Ansaldi, violín y Frida Conn, piano. Ciclo de cuatro conciertos realizado por el Coro de la Universidad Técnica del Estado, dentro del Programa Oficial de espectáculos artísticos programados para UNCTAD III . . . . . 80

*Noticuario Nacional.* El Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Piga asistió a la Segunda Conferencia de la Unión de Universidades de América Latina, UDUAL, en Ciudad de México y visitó Ecuador en calidad de huésped de la Casa de la Cultura de Quito. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas recibió una donación de partituras y discos de música inglesa de parte del British Council. Maestro Waldo Aránguiz, director del Coro Filarmónico Municipal y del Coro de San Antonio, fue invitado como representante de Latinoamérica al Tercer Festival Internacional de Coros Universitarios, celebrado en el Lincoln Center. Soprano Mary Ann Fones, becada por el British Council para realizar estudios superiores de canto en el "London Opera Center". En la sala "Ramón Vinay" de las Termas de Panimávida, se montó "La Traviata". El Festival Interamericano de Música se realizó en Santo Domingo bajo el auspicio de la Organización de Estados Americanos, el Festival Casals de Puerto Rico, y la Dirección General de Bellas Artes de la República Dominicana. Informe sobre la gira a Europa del Coro de Cámara de la Universidad de Chile. El profesor Samuel Claro dictó un ciclo de charlas sobre "La música y su lenguaje". El sello "Astral" editó un disco titulado "Dos siglos de música en la Catedral de Santiago". Bajo los auspicios del Instituto Cultural de Providencia, el Instituto de Música de la Universidad Católica, el British Council y el Goethe Institut se ha realizado en el Teatro Oriente una Temporada Internacional de Conciertos. Inauguración del Museo y Archivo del Teatro Municipal y entrega de la Medalla de Oro de la Municipalidad de Santiago a Alfonso Cahan. Hungría beca a cuatro artistas de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales: María Teresa Uribe, Patricio Méndez, Héctor Cortés y Jorge Cruz. El Director chileno Francisco Rettig dirigió la Orquesta Filarmónica Municipal. El Ballet folklórico Aucamán ha sido invitado a participar en los Programas Culturales de las Olimpiadas de Munich. Las Municipalidades de Providencia, Ñuñoa, La Reina, y Las Condes acordaron realizar un ciclo de difusión cultural en diversos sectores de la capital. El Ballet y Coro Vasco Etorki se presentó en el Teatro Astor de Santiago. Informe sobre conciertos ofrecidos por la Asociación de Organistas y Clavecínistas de Chile. El Dr. Luis Merino regresó a Chile, después de obtener su título de Doctor en Musicología en la Universidad de California. La profesora María Ester Grebe ha sido nombrada miembro del Comité Internacional de Programación del xxii Congreso Internacional de Música Folklórica. La Profesora Grebe firmó contrato con el Grove's Dictionary, para colaborar en él . . . . . 84

*Notas del Extranjero.* Dos mil cartas inéditas de Mozart acaban de ser descubiertas en el Archivo del Estado de Lipsia. Shostakovich está trabajando en su Décimo-cuarta Sinfonía, inspirada en poemas de García Lorca. Informes sobre el Concurso Internacional de Órgano, organizado por la Asociación de los Grandes Organos de Chartres. Informe sobre el Festival Estival de París. El Kennedy Center iniciará Festivales anuales dedicados a la obra de un sólo compositor, comenzando con Gershwin. Los directivos de la Opera de Hamburgo y la Opera de París pro-

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

	Pág.
yectan una labor en conjunto. Primer año jubilar del Festival Bach de Ansbach. Se ha instalado un Estudio de música experimental que ofrece la posibilidad de la transformación electrónica del sonido, en la Radiodifusora del Sudoeste de Alemania. Marcia Haydée, bailarina argentina, ha sido agraciada con el premio alemán de la danza. En el programa "Música Moderna Latinoamericana" de la Radiodifusora de Hesse, se incluyeron obras de los compositores chilenos Schidlowsky y Allende-Blin. Inauguración de los órganos restaurados en La Madeleine. Informe sobre el Cuarto Concurso Internacional de Piano Van Cliburn. En el Music Division of the New York Public Library en el Lincoln Center se ha establecido un Indice de la Nueva Notación Musical. Reproducción de la crítica del "Frankfurter Allgemeine Zeitung" sobre "Volte" de Orrego-Salas. El Dr. Mantle Hood, director del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California en Los Angeles, editará en 1973 un Anuario, dedicado a la Etnomusicología en Latinoamérica. "Opus musicum", nueva revista musical checoslovaca . . . . .	89
Cartas de los profesores Luis Margaño y Florencia Pierret y respuesta del Director de R.M.CH don Cirilo Vila en relación con el artículo "Educación Musical en la Educación Básica" por Hermann Kock . . . . .	93