



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE B.

Año XXXI

Santiago de Chile, Enero-Marzo 1977

Nº 137

S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
ROBERT STEVENSON. Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900	5
SUSANA SALGADO. Biriotti y sus "Aventuras" sonoras	36
DISCOS, por Samuel Claro	57
INFORME. ¿Qué es la Asociación Nacional de Compositores?, por Juan Ame- nábar	62

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS. Jarah Schmidt, "Jornada Musical en el Jardín Infantil", por Raquel Bustos	68
---	----

CRONICA:

Orquestas sinfónicas chilenas	69
Orquestas sinfónicas extranjeras	71
Sala Isidora Zegers	71
Agrupación Musical Beethoven	75
Opera	76
Conciertos de Conjuntos de Cámara y solistas chilenos	76
Ballet	78
Coros chilenos	78
Noticias	79
In Memoriam: Benjamín Britten, 1913-1976	81
Indice de números publicados en 1976	82
Indice de artículos por orden alfabético de autores (1976)	83
Indice sistemático de artículos (1976)	84
Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1976)	86
Indice sistemático de información de Crónica (1976)	94

Es propiedad.
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 46.146
Derechos reservados para todos los países
Impreso en Alfabetá Impresores Ltda., Lira 140
Santiago - Chile, 1977

Colaboran en este número

SUSANA SALGADO. Licenciada en Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, plantel en el que trabajó con los profesores: Lauro Ayestarán, Héctor Tosar, Carlos Estrada, Hugo Balzo y otros, graduándose con la Tesis "Luis Cluzeau Mortet", en 1965.

Dictó la cátedra de Investigación de la Música Uruguaya en la Facultad de Humanidad y Ciencias desde su creación, en 1967; al fundarse la Casa Municipal de Cultura de Montevideo, pasó a organizar en 1962 el Departamento de Música y la Discoteca, y se hizo cargo del Archivo del Teatro "Solís", de Montevideo, donde realizó trabajos de investigación para escribir la historia del teatro. Trabajo que realizó entre 1969 y 1971. Ha sido presidente de la Asociación de Amigos de la Música y de varias otras asociaciones musicales de su patria.

El Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay la envió en misión oficial a los Estados Unidos y América Central en 1971 para dictar cursos y conferencias sobre música uruguaya. Colaboradora para los músicos uruguayos del *Dictionary of Contemporary Music*, editado por John Vinton e impreso por E. P. Dutton y Co. de Nueva York, y es autora de los artículos sobre música y músicos del Uruguay y de la Argentina, para la sexta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

Actualmente es conferencista en el Departamento de Música de Prince George's College, en Largo, Maryland. Es autora de numerosos libros y de artículos en importantes publicaciones de su patria y de Argentina.

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 Epoca 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 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. 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.

Si bien el espíritu brasileño del vals de Weldon, es bastante relativo, esta obra captó la fantasía del público norteamericano. Richard J. Wolfe registra diez tiradas más en Nueva York, Boston y Filadelfia, todas presumiblemente anteriores a 1825³.

Entre otras obras de este tipo, anteriores a 1825, Carleton Sprague Smith señala una canción y dos marchas en homenaje a Simón Bolívar (1783-1830); un conjunto de cinco valsos dedicados a Bernardo O'Higgins (1778-1842) y dos marchas dedicadas a Jean Pierre Boyer (1776-1850), gobernante de Haití desde 1818 a 1843⁴. La segunda de las marchas, en homenaje al gobernante de Haití de más dilatada trayectoria, es doblemente significativo porque su compositor, Francis Johnson (1792-1844), fue en su época, y a pesar de todo, el músico de descendencia africana más editado. Desde 1823 aproximadamente, el Presidente Boyer para atraer a los negros libres de los Estados Unidos, había comenzado a ofrecer pasajes gratuitos y una pequeña pensión para instalarse en el país. Hacia 1825 habían llegado suficientes negros del Norte a Port-au-Prince como para iniciar allí una iglesia africana Metodista Episcopal⁵. La *Recognition March*, de Johnson, no sólo atrajo la atención sobre la garantizada seguridad de las costas de Haití —una vez que Francia había renunciado a todos sus derechos sobre la que fue su

servaciones sobre el "Brazilian Waltz" de Weldon, en Richard J. Wolfe, *Secular Music in America 1801-1825 A Bibliography* (Nueva York: New York Public Library, 1964), I, xv-xvi.

³ *Secular Music in America*, III, pp. 949-950.

⁴ *Bolívar. A Peruvian Battle Song. As sung by Mr. Howard with unbounded applause at the Chatham Theatre. Written by G. P. Morris, Esqr. Arranged by T.W.H.B.B.* Filadelfia, Editado y vendido por Geo. Willig 171 Chesnut st. Precio 38 ctvs. (Wolfe, item 384); *General Bolívar's Grand March*. Nueva York, Editado por N. Thurston, y *General Bolívar's March Dedicated to the Columbians by the Publishers*. Nueva York, editado por A. & W. Geib, 23 Maiden lane (Wolfe, 2938, 2939; ambas marchas son de George Geib). *Five South American waltzes. Dedicated to Don Bernardo O'Higgins, Supreme Dictator of Chili*. Nueva York, Grabado, impreso y vendido por E. Rirey, 29 Chatham street. Numéricamente los cinco valsos se titulan así: "O'Higgins waltz", "Buenos Ayres waltz", "Constellation waltz", "The Siege of Callao", "Gen. San Martin's waltz" (Vals de O'Higgins, Vals de Buenos Aires, Vals Constelación, El Sitio de Callao, Vals del General San Martín) (Wolfe, 8458). El derecho de autor para estos valsos data del 29 de agosto de 1823.

The President of Hayti's march. Composed for & respectfully dedicated to His Excellency Jean Pierre Boyer by E. C. Riley. Nueva York, grabado impreso y vendido por E. Riley, 29 Chatham street (Wolfe, 7487 [1825]).

Recognition march on the Independence of Hayti. For the piano forte & flute. Composed expressly for the occasion and dedicated to President J. P. Boyer by his humble servant with every sentiment of respect, Francis Johnson. Filadelfia, editado y vendido por G. Willig, N° 171 Chestnut st. (Wolfe, 4662; la independencia de Haití fue reconocida por Francia el 17 de abril de 1825, y condicionada al pago de una indemnización).

⁵ *Mark Baker Bird, The Black Man; or, Haytian Independence* (Nueva York: El Autor, 1869), pp. 152-153. El plan original de Boyer concebido en 1823, contemplaba atraer 20.000 negros libres desde los Estados Unidos a Haití.

más rica colonia en el Nuevo Mundo, a cambio de una prometida indemnización— sino que, también, proyectó esplendor sobre las ofertas de inmigración del Presidente Boyer. El homenaje de Johnson al gobernante de Haití es, sin duda, su publicación más elaborada, con algunos motivos beethovenianos, modulaciones eficaces e inclusive algunos compases en los que la melodía y el acompañamiento se responden en forma imitativa⁶. Boyer, que en su juventud había visitado París y que murió allí, presumiblemente tenía el suficiente gusto por la música como para apreciar semejante gesto.

Entre los años 1824 y 1826, Carl⁷ Meineke (1782-1850) —todavía representado en el himnario Protestante con un Gloria Patri⁸— editó en Baltimore *The Mexican Waltz for the Piano Forte*. Demostramos a continuación las dos líneas contrastantes de este vals rápido en 3/8. La mano izquierda tiene un bajo redundante (Do, Mi, Sol dos veces; Sol₁, Re, Sol cuatro veces; Do, Mi, Sol y Do, do en la primera línea; Do, do, do, cuatro veces; Sol, sol, sol dos veces; Do, Mi, Sol y Do en la segunda línea), y aunque ninguna de las dos suena idiomáticamente mexicana, tampoco hubo nada típicamente morisco que identificara la *Moorish March* que se introduce para dar algo de color local a *The Siege of Tripoli*, editado entre 1804 ó 1805 por Benjamin Carr⁹; o de turco, en la Marcha Turca del *Commodore Decatur*, publicada alrededor de 1817 por Philip Trajetta; o de español, en el *Spanish Waltz*, editado entre 1818 y 1821 por Julius Metz (Wolfe, 1653, 9401, 5849).

Ej. 2 The Mexican Waltz (ca. 1825)

⁶ En 1976, Arthur La Brew terminó su obra, *Selected Works of Francis Johnson A Study in Military and Terpsichorean History* con reproducciones en facsimile del original de *Recognition March* y de una orquestación de 1976 de Joseph Hayes, pp. 189-210. Véanse también sus penetrantes comentarios y el incipiente Panamericanismo de la *Recognition March*, p. 5.

⁷ Su nombre de pila figura alternadamente también como Christopher. John Cole el editor de Baltimore que tuvo negocios allí en 1824, 1825 y 1826, coloca la dirección de 123 Market Street en *The Mexican Waltz*. George Willig editó el mismo vals en Filadelfia.

⁸ Robert G. McCutchan, *Our Hymnody A Manual of the Methodist Hymnal* (Nueva York: Abingdon Press, 1937), pp. 538-539. El Gloria Patri de Meineke data de 1844. Anteriormente había editado la *Railroad March For the Fourth of July* (Baltimore: G. Willig, junr., 1828), ésta también es otra primicia histórica.

⁹ Carr atribuye la *Moorish March* a Storace en *The Siege of Tripoli*. La *Moorish March*, de Samuel Arnold, en *The Mountaineers* (Londres: Preston & Son, 1795, p. 19) también fue editada en Boston en *The Musical Magazine*, 1802-1803, Vol. I, p. 15, (Wolfe, 268).

Para honrar a Bolívar era necesaria una música más profunda que la anterior. Por lo tanto, en 1831 —sólo una semana antes de la muerte de Bolívar— a la traducción poética de Samuel Woodworth de la proclamación bolivariana del 10 de diciembre de 1830, se le adaptó el segundo movimiento de la *Eroica*, de Beethoven¹⁰. Anthony Phillip Heinrich, el “Beethoven de América”, como se le comenzó a llamar en el *Euterpeiad* de Boston, del 13 de abril de 1822, dio a una de sus nueve sinfonías un matiz sudamericano, titulóla: “The Ornithological Combat of Kings; or The Condor of the Andes, and the Eagle of the Cordilleras” (El Combate Ornitológico de los Reyes; o El Cóndor de los Andes y el Aguila de las Cordilleras). Subtituló los cuatro movimientos: “The Conflict of the Condor in the Air” (El Conflicto del Cóndor en el Aire); “The Repose of the Condor” (El Descanso del Cóndor); “The Combat of the Condor on the Land” (El Combate del Cóndor en Tierra) y “Victory of the Condor” (Victoria del Cóndor)¹¹. Fue el primer movimiento de esta sinfonía, la que Anselm von Hütternbrenner —el conservador por largo tiempo de la Sinfonía Inconclusa de Schubert— ensayó con la Styrian Musik-Verein en Graz, el 25 de mayo y 7 de junio de 1836, la que ejecutó el 9 de junio¹². El programa impreso describe el movimiento como “pintura sonora característica de América” por un compositor “de Kentucky”. Ya sea que sus temas fueran característicamente americanos o no, por lo menos Heinrich eligió el año adecuado para una sinfonía de “combate”. El 6 de marzo de 1836, Santa Anna se apoderó del Alamo y mató a los 183 hombres de la fortaleza, siendo él mismo capturado el 22 de abril, después que sus tropas fueron derrotadas en la batalla de San Jacinto, el 21 de abril. Una década después estalló la guerra que se preparaba desde largo tiempo entre los Estados Unidos y México, produciendo simultáneamente un diluvio de piezas de álbum. Entre las primeras publicaciones para aclamar a Zachary Taylor (1784-1850), por haber ocupado una base en el territorio

¹⁰ “I pity and forgive” *The Last Words of Gen.^l Simon Bolivar Sung By Mr. Jones the Poetry by S. Woodworth Esq.^r Music from Beethoven Arranged with an Accompaniment for the Piano Forte by N. C. Bochsa Respectfully Dedicated to Silas E. Barrows Esq.^r* (Nueva York: Firth & Hall, 1831). La primera estrofa dice: “Just Heav’n, from each oppressor / Preserve my country’s wealth; / And if my death can bless her, / Oh then I welcome death”. (Cielos de justicia, de cada opresor / Preserva, la riqueza de mi patria / Y si mi muerte puede bendecirla / Entonces, bienvenida sea la muerte).

¹¹ William Treat Upton, *Anthony Philip Heinrich A Nineteenth-Century Composer in America* (Nueva York: Columbia University Press, 1939), pp. 286-287.

¹² Wilbur Richard Maust, “The Symphonies of Anthony Philip Heinrich based on American Themes”, Indiana University, Disertación para el Doctorado, 1973, pp. 281-321, incluye también un facsímile del manuscrito de la Biblioteca del Congreso, del primer movimiento. Según el programa impreso, el concierto del domingo en la tarde se inició con *Erster Satz der Simfonie, The Combat of the Condor (Der Kampf des Condor), amerikanisch charakteristisches Tongemählde von Anton Philipp Heinrich, of Kentucky*. Véase Upton, p. 141.

de Corpus Christi en disputa, se encuentra *General Taylor's Encampment Quick Step, as performed by The Bands of the United States Army (in Texas)* (Nueva York: Jacques & Brother, 1846 [25 ¢]). La melodía inicial era:



La llegada de Zachary Taylor el 28 de marzo de 1846 a la rivera norte del Río Grande, frente a Matamoras, seguida por su ocupación el 18 de mayo, fue de inmediato conmemorado con *The Matamoras Grand March, As performed by the Brass Bands Arranged & partly Composed for the Piano Forte, And most Respectfully Dedicated to Major Gen.^l Z. Taylor by W. C. Peters* (Louisville: W. C. Peters, 1846 [5 pp. 25¢]). Después, en rápida sucesión, se imprimieron: *The Rio Grande Quick March dedicated to Gen.^l Z. Taylor Commander of the Army of Occupation*, por John C. Andrews (Nueva York: Firth & Hall, 1846) y *The Rio Grande Funeral March Composed and Dedicated to the Philadelphia Greys*, por A. R. Breiter (Filadelfia: A. Fiot, 1846). La Batalla de Palo Alto librada el 8 de mayo de 1846, fue conmemorada de inmediato por *Palo Alto Grand Military Waltz dedicated to General Z. Taylor and his gallant associates by a Lady*, quien demostraba su cultura a través de elegantes motivos en 3/8 y en Do Mayor. (Nueva York: Firth & Hall, 1846). Cada batalla tenía sus héroes. El mártir de Palo Alto fue un mayor de artillería, Samuel Ringgold quien, herido de muerte, se informó que impulsaba a sus compañeros de armas hacia la refriega en los siguientes términos: "Abandonadme a mi suerte, hay una tarea para cada hombre"¹³. Estas últimas palabras fueron usadas por John Hill Hewitt (1801-1890)¹⁴ como texto de su canción ejecutada en el entierro de Ring-

¹³ Véase sobre su biografía *National Cyclopedia of American Biography* (Nueva York: James T. White & Co., 1897), VII, 69. Murió tres días después de la batalla. El Teniente Slover que trató de ayudarlo dio a conocer sus últimas palabras: "No importa, usted tiene una tarea que realizar: adelante con sus hombres; todos son necesarios en el frente".

¹⁴ Sobre Hewitt véase Richard B. Harwell, *Confederate Music* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1950), pp. 28-40 y de Coy E. Huggins, "John Hill Hewitt: Bard of the Confederacy", Florida State University, disertación para el Doctorado, 1964.

gold, con los máximos honores cívicos y militares, el 22 de diciembre de 1846, en Baltimore, titulada *On to the Charge! Inscribed to the memory of Major Ringgold of the U. S. Light Artillery* (Baltimore: F. D. Benteen, 1846). Para ensalzar aún más el nombre de Ringgold, T. H. Chambers compuso la *Palo Alto Triumphant Grand March The Music arranged & inscribed to the Memory of the late Major Ringgold* (Nueva York: J. F. Atwill, 1847).

Después de Palo Alto, Taylor avanzó sobre Monterrey. Con 6.000 hombres cercó la ciudad el 19 de septiembre de 1846, y la capturó cinco días más tarde. Para celebrar esta victoria, Francis Buck, de Richmond, editó antes de fines de año, el *Storming of Monterey September 21st 22^d & 23^d 1846 a Descriptive Military Waltz Composed and dedicated to Gen.^l Z. Taylor and Officers of the American Army in Mexico* (Baltimore: F. D. Benteen, 1846), que tiene melodías cuyos títulos rezan: "General Worth successfully storms the forts by the Saltillo Road" (El General Worth asalta con éxito los fuertes por la ruta de Saltillo); "The gallant Texans cut their way from house to house" (Los texanos valerosos se abren camino de casa en casa); "Attack of the Mexican lancers" (Ataque de los lanceros mexicanos); "An armistice proposed by Gen.^l Ampudia" (Un armisticio propuesto por el Gen. Ampudia) y "Rejoicing of the conquering troops" (Regocijo de las tropas conquistadoras). En 1847, tuvo lugar la edición de Karl W. Petersilie de: *Monterey Co.^l Campbell's March dedicated to the Officers & Members of the 1st Regt. Tennessee Volunteers* (Filadelfia: George Willing; Lexington, Ky.: Bodley & Curd), y Austin Phillips publicó en 1847, *Monterey A National Song The Words by F. W. Watson* (Nueva York: Wm. Vanderbeek). El tañido de dolor por la muerte de los norteamericanos, en cambio, inspiró *The Field of Monterey Ballad Affectionately dedicated to Mrs. Virginia Q.S. (of Virginia)*, por M. Dix Sullivan (Boston: Oliver Ditson, 1846). Este lamento por un hijo muerto en el campo de batalla se inicia con el verso: "The sweet church bells are pealing out / A chorus wild and free" (Los dulces redobles de campana repiquetean / Un coro fogoso y libre).

Ninguna de las publicaciones mencionadas sobre la guerra con México pretenden incluir algo específicamente mexicano. Como para compensar lo patriotero de *On to the Charge!*, John Hill Hewitt volvió al tema de Monterrey en 1848, con una canción totalmente distinta, titulada *The Maid of Monterey from Illustration of the Mexican War* Written and adapted to a Mexican Melody (Baltimore: F. D. Benteen; New Orleans: W. T. Mayo, 1848). Las cuatro estrofas relatan la historia de una Florence Nightingale mexicana que socorrió a los heridos y moribundos norteamericanos.

La supuesta melodía mexicana es la siguiente:

Ej. 4 **The Maid of Monterey (1848)**

1.- The moon was shining brightly Up - on the bat - tle plain; The
4.- For, tho' she lov'd her na - tion And pray'd that it might live; Yet
gen - tle breeze fan'd lightly The features of the slain. The guns had hush'd their
for the dy - ing foe - men She had a tear to give. Then, here's to that bright
thun - der The drum in si - lence lay; When came the Se - ñor - i - ta, The
beau - ty, Who drove death's pangs a - way. The meek eyed Se - ñor - i - ta, The
maid of Mon - te - rrey. Then - i - ta, The maid of Mon - te - rrey.
maid of Mon - te - rrey. Then - i - ta The maid of Mon - te - rrey.

Después de asegurar Monterrey, los ejércitos de Taylor ocuparon Saltillo el 16 de noviembre de 1846, y el 22-23 de febrero de 1847 vencieron a los 20.000 hombres de Santa Anna, en la Batalla de Buena Vista. Charles Grove, el compositor más prolífico y más editado en la historia de los Estados Unidos¹⁵, desde 1846 había irrumpido en el mercado de la Guerra con México con una airosa pieza en 6/8 y Do Mayor, *General Taylor's Grand March arranged for the Piano... Most respectfully dedicated to General Taylor by the Publishers* (Filadelfia: Lee & Walker) y *Old Rough and Ready. Quick Step dedicated to General Zac. Taylor* (Filadelfia: George Willig), esta última es una pieza en Mi bemol, *allegro molto* en 2/4, muy recargada de indicaciones de ejecución y expresión. Su *pièce de résistance* de la guerra, no obstante, sólo apareció en 1847, bajo el título: *Veni, Vidi, Vici. The Battle of Buena Vista A Descriptive Fantasie for the Piano, Composed and most respectfully inscribed to Gen.^l Z. Taylor The Hero who never lost a battle by Ch.^s Grobe, Opus 101. Price 75 cts. net* (Baltimore: G. Willig, J.^r). La Buena Vista de Grobe fue sólo una más dentro de la larga procesión de costosas batallas editadas por Willig, las que hacia 1815 y 1816 incluían *Battle of the memorable 8th January 1815*, de Philippe Laroque, con 15 páginas y que se vendía por 1.50 dólares, presumiblemente porque describía la batalla en francés e inglés, y *The Battle of New Orleans*, de Ricksecker, que incluía una marcha británica en página 4, seguida por

¹⁵ H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, 2ª ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1974), pp. 75-77. Eventualmente Grobe reunió sobre 2.000 opuses editados.

varias marchas dedicadas a generales norteamericanos, en páginas 3 y 9¹⁶. Lo que era incuestionablemente nuevo en la edición de 13 páginas de la Buena Vista, de Grobe, era la marcha mexicana de la página 4. Los incidentes que preceden a la introducción llevan como rótulo (página 3): "El Gen. Taylor evaluando la aproximación de los mexicanos, levanta su campamento de Agua Nueva y asegura una buena posición en Buena Vista". Después dice: "Los mexicanos aparecen de inmediato frente a las fuerzas norteamericanas, sus bandas tocan su marcha favorita 'Perico'". Grobe acompaña la melodía en Do Mayor y en 6/8 del *Perico*, primero con un bajo de Alberti, luego con acordes galopantes marcados *crescendo*, para seguir el avance de la banda mexicana. El resto de los acontecimientos de la batalla¹⁷, todos escritos con la exactitud literal de este tipo de música, ter-



mina con el Entierro de los Muertos (páginas 9 y 10), cuyas melodías se asemejan bastante a la marcha fúnebre de la Eroica de Beethoven. La coda de las dos últimas páginas incluye la apoteosis habitual a los héroes de la batalla. Dos piezas de álbum más, editadas en 1847, pretenden incluir me-

¹⁶ *La Batalla de Baylen y rendición de el General Dupont al exercito Español patriotico al mando de los Generales Castaños y Reding. Pieza histórica y militar para el piano forte Dedicada a la Junta Suprema de Sevilla* (Nueva York, 1809) de 15 páginas, por Peter Weldon, precio \$ 2; *The Battle of Trenton. A favorite historical military sonata* (Filadelfia: G. E. Blake, 1812-1814), de 15 páginas por James Hewitt, precio 1.25. *Battle of New Orleans* (Boston: Para el Autor por G. Graupner, 1816) de 20 páginas, por Denis-Germain Etienne, se vendió por suscripción. Véase Wolf, ítems 973 OA. 3683, y 2718.

¹⁷ Los incidentes siguientes son los que acuñaron la más famosa frase de la guerra. P. 4: Bandera de tregua de Santa Anna, quien exige la rendición total. "El Gen. Taylor nunca se rinde" (un acorde de 6ª aumentada alemana); El ejército Norteamericano irrumpe en una-dos-tres vivas. El enemigo trata de rodear el flanco izquierdo norteamericano. P. 5: Se ordena que las baterías de Sherman y Bragg apunten hacia la izquierda. El Coronel Bissell toma posición entre ellos y los de Kentucky que están al mando del Coronel McKee, más bien desde la derecha hacia el centro. La artillería de ambos ejércitos hace fuego. P. 6: La infantería mexicana abre tremendo fuego sobre toda la línea norteamericana, la que es devuelta con efectos fatales por los de Kentucky bajo el mando de Clay y Fry. En el momento más reñido del combate el Gen. Taylor anima a sus tropas. La lucha arrecia con mayor furia. La batería de Washington abre fuego y rechaza a un cuerpo de lanceros. P. 7: El Coronel [Jefferson] Davis lanza sus tropas como [cuña] enfrentando al enemigo y es reforzado por un cuerpo de caballería bajo el mando del Coronel Lane. El Gen. Taylor recomienda al Capitán Bragg darle al enemigo un "poco de más metralla".

lodías auténticamente mexicanas. El primero era *Santa Anna's March As played by the Bands of the Mexican Army On the field of Buena Vista the night previous to the battle Arranged for the Piano Forte by William Ratel*. NB *This beautiful air was brought on by some Kentucky Volunteers having heard it played by the Mexican Bands at Buena Vista while on sentry duty* (Filadelfia: George Willig; Lexington, Ky.: Bodley & Curd). La anhelante melodía de la marcha Santa Anna en Do Mayor, que trajeron de regreso los hombres de Kentucky, es la siguiente (compárese con *The Maid of Monterey*):

Ej. 6 Santa Anna's March (1847)

En trasposición de Do a Sol Mayor, la misma y optimista melodía Santa Anna reapareció meses después, ese mismo año de 1847, ahora con el siguiente título explicativo: *Santa Anna's March to which is added a Popular Melody composed on the Battle field of Buena Vista by an American Officer Arrang'd for the Piano Forte And Inscribed to Miss [Mary-Ann] Fitzgerald by W. C. Peters* (Louisville: W. C. Peter; Cincinnati: Peters & Field). Con derecho de autor en Ohio, este arreglo se vendía como dueto o solo para piano por 25 ¢. Algunos compases de la sección del trío en Do Mayor "compuesto en el Campo de Batalla de Buena Vista por un Oficial Norteamericano", merecen reproducirse aquí, aunque no fuere sino porque es el primer ejemplo impreso de colaboración musical mexicano-norteamericana.



El éxito de Taylor en Buena Vista inspiró más tributos de piezas de álbum que cualquier otra acción de esta guerra. La mayoría eran piezas instrumentales¹⁸. Inclusive Stephen Collins Foster, al que por lo general no se le considera como compositor instrumental, editó *Santa Anna's Retreat from Buena Vista Quick Step As performed by the Military Bands* (Louisville: W. C. Peters, 1848)¹⁹. Entre las canciones: *A Little More Grape Captain Flagg* (Filadelfia: Lee & Walker; New Orleans: W. T. Mayo, 1847), de William J. Lemon, que se vendía por 50 centavos, sacaba partido de la famosa frase de Taylor. Musicalmente es una fanfarronada que se inspira en la bravata de la canción de entrada de Figaro, en *Il Barbieri di Siviglia*. El aporte de Edward O. Eaton en: *To the boy defender of Kentucky's honor* (Vicksburg, Mississippi: Blackmar & Brother, 1860), relata en seis estrofas cómo “en la Batalla de Buena Vista, el Sargento William F. Goines, entonces un niño de dieciséis años, por dos veces consecutivas salvó de manos de los mexicanos los colores del 2do. Regimiento Kentucky”. El destino de los norteamericanos que cayeron fue plañido en: *The Dying Soldier of Buena Vista The Music Composed and most respectfully dedicated to his Honor Charles J. M. McCurdy Lieutenant Governor of the State of Connecticut by Orramel Whittlesey, of Salem Conn. Words by Col. Henry Petrikin* (con una litografía lacrimosa de William Endicott, de Nueva York, en la carátula, pero sin fecha o nombre de editor).

¹⁸ *General Taylor's Quick March at Buena Vista Dedicated to him By Louis Reimer* (Filadelfia: Lee & Walker, 1847); *Buena Vista Grand Triumphal March Composed in Honor of Major General Taylor's Victory in Mexico February 23d. 1847* [por F. Weiland] (Filadelfia: J. G. Osborn, [1847]); *Buena Vista March Composed for the Piano Forte* (Louisville: Tripp & Cragg [1847]); *Buena Vista Quick Step Composed and Dedicated to Lieu^t John F. Reynolds Comp. y, E, 3rd Artillery U.S.A. by John B. Müller* (Filadelfia: George Willig, 1847); *Buena Vista Grand March Respectfully Dedicated to Major Gen.^l Zachary Taylor. Subject from Mercadante Arranged for the Piano Forte, by E. Nathan* (Nueva York: Pond & C.^o, 1847); *The Buena Vista Poka, Composed & dedicated to Brigadier General Wood, by a Lady of Virginia* (Nueva York: F. F. Riley & C.^o, 1848). Otras piezas instrumentales posiblemente ligadas a Buena Vista incluyen: *General Taylor's Quick Step* (Boston: Oliver Ditson), de A. G. Pickens y *General Taylor's Quick Step* (Filadelfia: Lee & Walker), de Matthias Keller.

¹⁹ Vera Brodsky Lawrence, *Music for Patriots, Politicians, and Presidents* (Nueva York: Macmillan Publishing Co., 1975), en p. 317 incluye la primera página en facsimile de esta efusión galopante de 6/8 en Sol Mayor y *con spirito*.

En comparación con Taylor, Winfield Scott (1786-1866) se rodeó de muchísima menos penumbra musical. La única pieza programática que celebra los acontecimientos de su ascenso hacia la Ciudad de México fue compuesta por el mismo Francis Buck, de Richmond, quien en 1846 había celebrado el asalto de Taylor a Monterrey con *A Descriptive Military Waltz*. La secuela de nueve páginas de Buck, de 1847, en honor de Scott, apareció bajo el título *Fall of Vera Cruz and Surrender of the City & Castle of S.^t Juan D'Ulloa* [San Juan de Ulúa] *To the American Forces under Major Gen.^l Scott (29 March 1847) A Descriptive Piece Composed & respectfully Dedicated to the Officers & Men of the Army & Navy Engaged in that Glorious Achievement* (Baltimore: Frederick D. Benteen, 1847)²⁰. La toma por Scott de Cerro Gordo el 18 de abril, inspiró a T. Bricher, el *Cerro Gordo Quick Step* (Boston: Martin & Beals, 1847). La victoria de Contreras, el 20 de agosto, provocó un homenaje no a Scott sino que a uno de sus generales, *Smith's March Composed and dedicated to Gen. Persifor F. Smith the Hero of Contreras by J. T. Martin* (Baltimore: Miller & Beacham, Successors to F. D. Benteen, 1848)²¹. Contrariamente a lo ocurrido con otra música relacionada con la campaña de Scott, la *Smith's March* o *Smith's Grand March* como se la titula en las reediciones de Oliver Ditson and National Music Company of Chicago, continuó gozando de popularidad hasta fines del siglo. En cambio, *Gen.^l Scott's Mexican Quick Step: Composed for the Piano Forte, and Respectfully dedicated to Gen.^l Scott and Officers and men of the American Army in Commemoration of the Capture of the City of Mexico*, de Ludwig Hagemann (Nueva York: C. Holt, 1847), era una pieza pueril en Do Mayor, de cuatro páginas, que termina con un acorde de segunda inversión. El resto del repertorio dedicado a Scott, desde *Gen.^l Scott's Quick Step arranged for the Piano Forte from the celebrated Sturm March Gallop* (Boston: Oliver Ditson, 1852) y la *Festival March*, de J. Pychowski (Nueva York: William Hall & Son, 1852), con el retrato litografiado de Scott en la carátula, hasta *Lieutenant General Scott's Grand Funeral March*, por E. Mack (Filadelfia: Lee & Walker, 1866), trataban de mantener vivo el re-

²⁰ Una sinopsis de los acontecimientos descritos por Buck: p. 3: Dos de la tarde. El Gen. Scott a las dos de la tarde P. M. dirige una intimación al Gobernador de Vera Cruz & c.; p. 4: Siete morteros en batería disparan sobre la Ciudad. Parte de los escuadrones del Comodoro Perry disparan hacia el Castillo; p. 5: El Galante Capt. John R. Vinton es muerto; p. 6: Funeral del Capt. J. R. Vinton. Tres fusiles hacen descargas sobre su tumba. Se inició entonces una fuerte tormenta del Norte; p. 7: El 24 de marzo se ataca. En página 9 la bandera norteamericana flamea sobre el Castillo.

²¹ Sobre Smith (1798-1858), véase T. F. McNeill, "Smith, Persifor Frazer" en *Dictionary of American Biography*, XVII, pp. 331-332. "Su llegada al campo de Contreras fue aclamado por los soldados con gritos de '¡Aquí está! y 'Ahora los cogemos'. Su sorpresivo ataque, en la madrugada del 20 de agosto de 1847, tuvo por resultado la destrucción del ejército de Valencia".

cuerto de sus proezas mexicanas, pero no incluían nada que remotamente tuviese sabor a música mexicana.

Una vez asegurado el triunfo, todo fervor apostólico por la causa mexicana se estancó y los compositores-cantores norteamericanos podían hacerse los cínicos. El celo tipo cruzada de *'Tis a Nation's Jubilee A Patriotic Song dedicated to General Zach. Taylor by Thomas Power adapted to a favorite melody* (Boston: Oliver Ditson, 1846), cedió el paso, dos años más tarde, a la arrogante *We're the boys from Mexico* "que se cantaba con la melodía de Yankee Doodle", en *The Rough and Ready Songster: Embellished with Twenty-Five Splendid Engravings, illustrative of the American victories in Mexico* (Nueva York: Napis & Cornish, 1848). Las demás melodías detalladas en el mismo cancionero de 1848, con poesías de William Cullen Bryant y William Gilmore Simms, evocan cualquier cosa menos México, y eran: *Boatman's Song, Bruce's Address, Campbells are coming, Dan Tucker, Draw the sword Scotland, Fine old English Gentleman, Gray Goose, Green Mountain Boys, Hail to the Chief, Lucy Neale, Rose of Alabama, Scots wha hae' wi' Wallace bled.*

En 1856 Nicaragua se convirtió en el escenario de otra aventura Latinoamericana, pero que terminó con menos éxito para los invasores. Cuando William Walker (1824-1860) se proclamó presidente, de inmediato apareció la música que realzaba el evento, *Gen.^l Walker's Nicaraguan Grand March composed by E. Haskell* (Baltimore: Miller & Beacham, successor to F. O. Benteen, 1856 [plancha 2994]). Una de las pocas obras sobre "Latinoamérica" del siglo, sin conexión con incursiones militares, fue *The Andes Marche di Bravura. Homage to Church's Picture "The Heart of the Andes"*, por George William Warren (Nueva York: William A. Pond & C.^o, 1863). Este ejercicio a la Thalberg, de 17 páginas, con arpeggios y otras figuras virtuosísticas, rinde homenaje a una tela de Frederick Edwin Church (1826-1900), quien había vivido el año 1853 en América del Sur²².

Después de la Cesión mexicana y el "Gadsden Purchase", la opinión norteamericana mojigatadamente deploró cualquier otra incursión en territorio mexicano. En 1865, la oposición creciente al Emperador Maximiliano, fue típicamente desfogada en una canción que hacía mofa de su acento extranjero: *"Oh! I vants to go home" or Maximilian's Lament Song & Chorus Music by T. M. Brown Words by Bob Barkis* (Saint Louis: Endres & Compton). Cubre la carátula una litografía satirizándolo como un enorme bebé llorón. Se anuncia como "Sung by Harry Pell at Morris & Wilson's Opera

²² Church, *The Falls of Niagara* (1857), se encuentra en la Corcoran Gallery. El primero de sus paisajes y que eventualmente lo "hizo rico y mundialmente famoso" es su *Heart of the Andes* (1855). Warren (1828-1902) es el organista nacido en Norteamérica que escribió la melodía con que se canta *God of Our Fathers*.

House" (Cantado por Harry Pell en la Casa de Opera de Morris & Wilson) y la canción se inicia así: "Oh, I vants to go home' was the doleful cry / That came mournfully over the sea / To the ears of the Emperor of the French / From his Austrian protégé. / 'Oh, I vants to go vare de sauerkraut grows / And de lager bier flows like de streams. / Oh goot leber vurst, mit pretzels and bier, / Are the themps of my midnight dreams'". ("¡Oh!, quiero volver a casa' era el llanto dolido / que tristemente cruzó el mar / Hacia los oídos del Emperador de los franceses / De su protegido austríaco. / '¡Oh!, quiero volver a casa donde crece el sauerkraut / Y la cerveza rubia fluye en torrentes. / ¡Oh! buena leber vurst, mit pretzels y cerveza, / Temas de mis sueños nocturnos'").

Husmeando provecho yankee, pero también para demostrar solidaridad con la primera revuelta a gran escala de la historia de Cuba de 1869, Rosaline V. Murden dedicó *The Cuban Patriots Grand March* (Filadelfia: Lee & Walker) a Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), el jefe de los rebeldes quien, antes de ser derrotado en 1878, controlaba la mitad de la isla. Típico de los muchos incentivos musicales a la revuelta cubana de la década de 1890 fueron, *Belle of Cuba Quickstep*, Opus 284 (Filadelfia: The Current Publishing Co., 1895), de Arthur M. Cohen y la *Cuban March "Viva Cuba Libre"* (Boston: G. W. Stechell, 1896), de George H. Hayes, de cinco páginas dedicada a Gonzalo de Quezada. Con la despreocupación que nace de la distancia del peligro, el texto de Hayes se inicia así: "To combat advance, Bayameses, / Fear not death when the death will be glorious / For to die for the land is to live / And in bondage to live, is to live in disgrace / Hark the trumpet!" ("Avanzad al combate bayameses / no temáis a la muerte cuando la muerte es gloriosa / Porque morir por la patria es vivir / Vivir en la esclavitud es vivir en la desgracia / ¡Escuchad la trompeta!").

Estas piezas "cubanas", no obstante, estaban todas tan desprovistas de algo auténticamente latinoamericano como lo estuvo todo el repertorio de la guerra con México. Para gozar del mordaz sabor mexicano de una publicación de mediados del siglo, el entusiasta de las piezas de álbum puede volverse hacia *La pasadita A Satirical Mexican Song as sung with raptorous applause by Madame Anna Bishop [1814-1884] in the Cities of Mexico* (Filadelfia: J. E. Gould, Sucesor de A. Fiot, 1850). La carátula la denomina "A Mexican National Air", en arreglo de su marido arpista, Nicolás Bochsa (1789-1856), personaje perseguido por el escándalo. El texto de la canción en castellano describe, de modo picante, cómo sólo las damas de México encontraron medios para subyugar a los yankees (la mutilada traducción inglesa dulcifica considerablemente el sentido).

México, de cuyos archivos Hart de Nueva Orleans tomó, con o sin autorización, el repertorio que en sus carátulas atribuye a Leonardo F. Bolado, J. H. Cuevas, J. Dávila, P. M. Fuentes, N. Martínez, F. J. Navarro, J. Olague, G. Ortiz, Miguel Ríos Toledano, R. Susano Robles, y otros. Sin embargo, sólo el nombre de uno de estos compositores, el de Miguel Ríos Toledano²⁴, aparece entre las 391 obras de "piezas de álbum" mexicanas reunidas en 1883 para la celebración del centenario de Bolívar en Caracas. Hart editó con derecho de autor de 1885 una pieza llamada *El Nopal (The Cactus) Mazurka*, por el quinto compositor de su lista, Narciso Martínez. La partitura da la dirección de Hart en: 191 Canal Street, Nueva Orleans. Las banderas de México y la de Norteamérica, en color, adornan la carátula con dedicatoria al pianista D. Delacroix (adentro figura como dedicataria la Sra. Frank C. Hamilton).

La primera edición conocida en el mundo, de la música de *La Golondrina*²⁵, de Narciso Serradell (1843-1910), no fue mexicana sino que se imprimió en Chicago, en septiembre de 1883, grabada por los Hermanos Poole, Impresores y Grabadores del Departamento General de Pasajeros del Ferrocarril Nacional Mexicano, como propaganda para incitar el turismo. La carátula luce las banderas en color de ambas repúblicas y en página 4, un mapa de la red de ferrocarril hecho por "Poole Map Engravers". Como autor de la traducción inglesa, aparece el "Rev. Thos. M. Westrup"²⁶, misionero pionero en Monterrey y todavía ampliamente conocido como traductor de himnos; la obra se titula "An Exile to a Swallow". Una nota adjunta califica *La Golondrina*, "junto al himno nacional, como la canción más popular de México". La melodía de las ediciones de Chicago de 1883 y 1885 difiere del actual *textus receptus* en pequeños detalles y merece, por lo tanto, repetirse aquí.

²⁴ Gerónimo Baqueiro Fóster, "Aportación musical de México para la formación de la Biblioteca Americana de Caracas, 1882-1883", *Revista Musical Mexicana*, II/2 (julio 21, 1942), p. 31. El compositor da la lista completa por orden alfabético, en pp. 28-32. Después de Melesio Morales e Ignacio Tejada, Miguel Ríos Toledano es el compositor representado con mayor número de obras en esta lista firmada por el director del Conservatorio Nacional, Alfredo Bablot, fechada 22 de mayo de 1883.

²⁵ James J. Fuld, *The Book of World-Famous Music*, edición revisada (Nueva York; Crown Publishers, 1971), p. 254. La reedición de enero de 1885 incluye solamente la traducción inglesa de Westrup, pero no el texto castellano de Francisco Martínez de la Rosa con música de Serradell.

²⁶ Aunque nacido en Inglaterra y de religión anglicana, Westrup colaboró en la fundación, el 30 de enero de 1864, de la primera iglesia Bautista de Monterrey. En 1866 se convirtió en agente en México de la American Bible Society. Véase Gonzalo Baez Camargo y Kenneth G. Grubb *Religion in the Republic of Mexico* (Nueva York: World Dominion Press, 1935), pp. 88, 117, 122.

EJ.10

La Golondrina (1885)

Las principales casas de Chicago que se especializaban en música mexicana durante la década de 1890 fueron la National Music Company y McKinley Music Company. En 1892, la National, ubicada en: 215 al 220 Wabash Avenue, editó la *Choice Collection of Mexican Music*, que incluía 15 piezas que se titulaban ya sea schottisches, valeses o mazurcas. Luis de Arango, Julio Ituarte, Tomás León, Francisco J. Navarro, Juventino Rosas e Ignacio Tejada eran los compositores. En 1893, National registró como propiedad, los Valses *Amelia* (50 centavos) y los Valses *Josefina* (60 centavos), de Rosas. Su *Ensueño Seductor*²⁷ fue avisado en las carátulas de la National Music como “lo más próximo en popularidad a *Sobre las olas*”²⁸. Otras ediciones de propiedad de la National, en 1893, el año de la Exposición Mundial Colombina de Chicago, incluyó *La Serenata de la luna*, de José

²⁷ M. D. Swisher de Filadelfia (115 South Tenth Street), en 1892 lo registró en la propiedad intelectual con el título alternado en inglés de “Impassioned Dream Waltz”, y el mismo año editó *Carmela Polka*, Opus 13, de Rosas; *Cantar llorando* y *Rumor de Brisas*, de T. Moreno; *Te volvía a ver* (conjunto de valeses), de Manuel Estrada y *Eterno amor*, de Francisco J. Navarro.

²⁸ *Sobre las olas*, según Fuld, fue registrado en la propiedad intelectual por A. Wagner y Levien “alrededor de agosto de 1888”.

Alvarado (dedicada a Juventino Rosas), tres schottisches *Adora y tenete quedo*, *Casada de perlas* y *México Adiós*, de Alvarado, Ortiz y Tejada, una *Polka de los Toreros*, de Navarro y mucha efímera producción similar proyectada para venta rápida. En 1897 la National editó algo más sustancial, el tributo de 11 páginas de Rosas a la Primera Dama de México, *Carmen Valse pour piano A la digna Señora Carmen Romero Rubio de Díaz*. Los valses cortos de salón continuaron siendo, no obstante, los preferidos de la National. Aproximadamente el mismo año esta firma editó los *Dolores Waltz*, de Damián López Sánchez y *Culto a lo bello Valse*, de Genaro Codina²⁹, dedicado "a las estudiosas señoritas de la orquesta regional Zacatecana dirigida por el profesor Primitivo Calero"³⁰ y *En Medio del Mar* ("Upon the Sea Waltz"), de Casimiro Alvarado.

Como una similar corriente de valses mexicanos y otras piezas danzables no habrían continuado saliendo de las prensas de Chicago a menos que se comprobara que eran comercialmente rentables, su publicación no demostraba gran altruismo. Tampoco puede imputársele a la McKinley Music Company ningún anhelo por "glorificar a México", al editar *Victorioso March*, de Narciso Martínez; tampoco a Armstrong and Bacon, editores de *Zacatecas March*, de Genaro Codina, o a la National por sus numerosas ediciones de títulos regionales similares. Lo que demostró ideales musicales más altos a fines del siglo XIX en Chicago, con respecto a México, fue una obra de tipo totalmente diferente, *Montezuma*, ópera en tres actos, escrita por el mejor compositor de Chicago de la época, Frederic Grant Gleason (1848-1903, que vivió en Chicago desde 1877 hasta su muerte). La obra, iniciada en octubre de 1878, un año después de su llegada a Chicago, y terminada el 30 de agosto de 1884 —con excepción de parte de la orquestación—, es *Montezuma*, Opus 16, y fue su segunda ópera, *Otho Visconti*, Opus 7, fue la primera, terminada en 1877, escrita cuando era organista en New Britain, Connecticut. La *American Opera and its Composers* (Filadelfia: Theodore Presser, 1927), de Edward E. Hipscher —de enfoque limitado y poco confiable—, en páginas 216-217, dice que Gleason dejó instrucciones de que ni *Otho Visconti*

²⁹ Sobre Genaro Codina (1852-1901) véase Jesús C. Romero, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma, 1963), pp. 38-39. Compuso su *Marcha Zacatecas* en 1891 (estrenada en octubre de 1893). La Orquesta Típica Zacatecas integrada por 19 músicos (7 bandalones, 2 violines, 1 viola, 1 flauta, 2 salterios, 2 cellos, 1 arpa, 1 piano, 2 contrabajos) inició su gira por los Estados Unidos el 24 de febrero de 1893. Para mayores detalles, véase Romero, *op. cit.*, p. 144.

³⁰ Dedicado *A las estudiosas Señoritas que forman la Orquesta Típica Zacatecana bajo la dirección del profesor Primitivo Calero*. Este conjunto de cinco valses se inicia con un Andante religioso, como introducción, pero después de haber invocado así a la Santísima Virgen, entra de inmediato en materia.

o *Montezuma*³¹ podían ser ejecutadas o examinadas hasta cincuenta años después de su muerte. La falsedad de esta información la prueba de inmediato *Otho Visconti*, que fue ejecutada completa cuatro veces en el nuevo College Theatre de De Paul University, Chicago, bajo la dirección de Walter Keller, los días 4, 6 y 8 (dos veces) de junio de 1907, con Joseph F. Sheehan (1869-1936), en el papel protagónico. Como resultado del desdén de los musicólogos norteamericanos por la mayoría de los asuntos norteamericanos, el resultado fue que, en el *Opernlexikon* (Tutzing: Hans Schneider, 1975), de Franz Stieger, todo lo relacionado con *Otho Visconti* y *Montezuma*³², se enfocara al revés. Fue el mismo Gleason quien escribió los libretos de ambas óperas. Después de haber sido *Montezuma* tema favorito de las óperas italianas en tres actos de mediados de siglo XVIII, desde Vivaldi en Venecia en el otoño de 1773, a Zingarelli en 1781³³, en el siglo XIX cayó en desuso. Antes de Gleason, nada similar había sido intentado siquiera por un norteamericano. Tampoco había de ser rápidamente sucedido por otro *Montezuma*, de otro norteamericano. En Ciudad de México sólo Aniceto Ortega³⁴ había compuesto un *episodio musical* en nueve secciones, titulado *Guatimotzín* (sobrino de Moctezuma). Estrenada en el Gran Tea-

³¹ Gleason dejó fragmentos de otra ópera en tres actos, *Galahad*, de la que proviene "Processional to the Holy Grail" ejecutado por la Orquesta de la Exposición bajo la dirección de Theodore Thomas, el 7 de julio de 1893. Durante la próxima década, trabajó en *Benedicta*, en un acto, que transcurre en un convento en Alemania y en *Luciferos*, basado en *El Paraíso Perdido*, en tres actos y un prólogo (o en cuatro actos). Esforzándose más allá de sus fuerzas, murió mientras escribía esta última obra. Véase Aileen M. Peters, "Analysis of Frederic Grant Gleason Collections of Music, Songbooks and Diaries", tesis de Magister en Educación, Department of Library Science, Chicago Teachers College South, agosto 1964, p. 45. Con respecto a los materiales de Gleason donados por Mrs. Robert Pérez, de Poughkeepsie, sobrina de Gleason, a la Newberry Library, véase Thomas Willis, "Newberry Library Acquires Manuscripts and Diaries of Tribune Critic of 1880's", *Chicago Tribune*, 8 de septiembre de 1963. (Gleason fue crítico de *Tribune* desde 1884 a 1889).

³² Umberto Manferrari. *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* (Florenca: Sansoni Antiquariato, 1955), niega que haya existido. Solamente Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940* (Ginebra: Societas Bibliographica, 1943; 2ª ed., 1955), I, p. 280, incluye la ópera *Otho Visconti*.

³³ Majo (1765), Paisiello (1772), Galuppi (1772), Sacchini (1775), Anfossi (1776) e Insaguine (1780), compusieron óperas tituladas *Montezuma* o *Motezuma*. El *Montezuma*, de Graun fue presentado en Berlín en 1755 y 1771. También del año 1771 es el *Montezuma* en tres actos de Mysliweczek. La primera ópera en la que aztecas tocan sus propios instrumentos vernáculos ayacachtlis, fue *Fernand Cortez*, de Spontini, en 1809. Las óperas anteriores que usan el nombre de Cortez como protagonista, fueron montadas en 1787, 1789 y 1898. Véase O. G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800* (Washington: Library of Congress, 1914), I, pp. 490-491.

³⁴ Ortega escribió su propio libreto. El tenor Enrico Tamberlick, que cantó el papel de Cuauhtémoc = Guatimotzín, fue el principal responsable del éxito de *Guatimotzín*. No obstante, la ópera de Ortega en un acto nunca volvió a representarse. Véase Armando de María y Campos, *Angela Peralta El Ruiseñor mexicano* (Ciudad de México: Ediciones Xochitl, 1944), pp. 112-114.

tro Nacional por la compañía de Angela Peralta, el 13 de septiembre de 1871³⁵, la partitura de Ortega incluía una *Danza Tlaxcalteca*, con reminiscencias del tercer movimiento de la Sinfonía Op. 92, de Beethoven.

El 19 de abril de 1964, ochenta años después que Gleason le diera los toques finales a su *Montezuma*³⁶, fue finalmente estrenado el *Montezuma*, de Roger Sessions, la única ópera subsiguiente de un norteamericano con ese título. El estreno tuvo lugar en la Deutsche Oper de Berlín. El *Montezuma* en tres actos, de Sessions, requiere un enorme elenco de cantantes: nueve sopranos, una mezzo soprano, diez tenores, ocho barítonos y cuatro bajos, además de cuatro coros, sobre y detrás del escenario. Las escenas se mueven entre el Golfo de la Costa, marzo de 1519, hasta Tenochtitlán (= Ciudad de México) en junio de 1520. Dadas las exigencias del libreto, la ópera de Sessions se desarrolla más bien como espectáculo histórico, enmarcado en la visión retrospectiva del viejo Bernal Díaz del Castillo, que como relato directo de los acontecimientos. El mismo Moctezuma, aunque es el personaje principal, no comienza a cantar hasta la página 201 de esta extremadamente elaborada partitura. Cuando por fin se llega a las páginas 456-458, alaba a Malinche por "ser la creadora de una nueva raza de hombres", disculpa su deserción hacia los españoles y la compara con María Magdalena. En páginas 463-464, prevé el día cuando españoles e indios vivirán armoniosamente "porque esta tierra es grande, de amplio regazo, digna de ser feliz bajo la custodia de todos los dioses". Por todos estos gestos conciliatorios, en páginas 465-466, Cuauhtémoc lo señala como traidor a las deidades ancestrales por haberse convertido al cristianismo. No son los españoles sino que los guerreros aztecas quienes ciegan a Moctezuma con sus dardos y luego lo lapidan hasta que muere.

Entre otros exotismos, la inmensa orquesta de Sessions incluye dos tepalatlis y huehuetls mexicanos de dos tonos. Para enfatizar desemejanzas, esta es la primera ópera en la historia que mezcla trozos en latín con diálogos en Nahuatl, lengua de los aztecas. Todos estos elementos discordes bullen en una caldera armónica en la que cada trozo es una 9ª menor, una 7ª ma-

³⁵ Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México. III. La música en el período independiente* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), pp. 221-231, con análisis temático.

³⁶ A pesar de que no fue ejecutada en su totalidad en la vida de Gleason, extractos de *Montezuma* fueron escuchados. Theodore Thomas programó la Marcha de los Sacerdotes, del Acto I, en su último concierto de verano de 1882; la Introducción al Acto II, el 11 de agosto de 1883; la Introducción, Procesional y Tormenta del Acto III, el 5 de agosto de 1885. Entre los acontecimientos de la National Music Teachers Convention, Gleason dirigió el estreno, en Nueva York, de la Introducción al Acto II, en la Academia de Música, el 2 de julio de 1885.

yor o una 4ª aumentada³⁷ implacablemente aceleradas. Para premiarlo por tantas complejidades, un crítico además lo alabó y otro lo azotó. En lo que estuvieron de acuerdo todos los críticos, fue de que era una ópera de "mensaje" que exaltaba el noble espíritu perdonador de Moctezuma y al mismo tiempo deploraba el fanático partidarismo de su subordinado, Cuauhtémoc.

La ópera de Gleason también está recargada de mensajes. Pero éstos son radicalmente diferentes. Relata el poder redentor del amor de una mujer, un amor intocado por la pasión sexual. Yeteva es una sacerdotiza vestal que ama a Moctezuma con tanta intensidad que, para salvar su reino de los dioses de la guerra que amenazan venganza, ella espontáneamente se ofrece como sacrificio vivo a Huitzilopochtli. En vez de ser Cuauhtémoc un fiero y fanático azteca —o como se llama en esta ópera, Guatimozín— bendice la venida del Dios Blanco, Quetzalcóatl. Es el Dios Blanco el que promete liberar al pueblo mexicano de la repugnante y eterna ronda de sacrificios humanos que exige Huitzilopochtli. Al ser falsamente acusado de traición contra Moctezuma, Guatimozín en la escena ii del Acto I, es desterrado de inmediato. Pero regresa disfrazado de trovador. En la escena iii canta una larga trova que relata cómo por orden divina la nación azteca se desplazó hacia el sur para fundar la capital de Tenochtitlán. Como ejemplo de la musicalidad de Gleason, mostramos a continuación, de páginas 60-63, 36 compases de la partitura para piano:

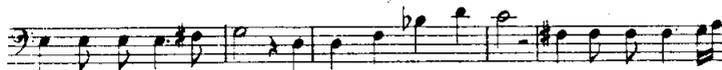
El trovador Guatimozín, en seguida, contrasta la antigua edad de oro con la época actual sangrienta y degenerada de Huitzilopochtli. En el momento en que se le va a sacar el corazón por blasfemia, un mensajero se precipita anunciando la llegada del Dios Blanco. Como su profecía se ha realizado tan repentinamente, el populacho exige que el trovador sea perdonado. Huitzilopochtli, a través de sus sacerdotes acepta, pero con la condición de que alguna otra víctima humana sea encontrada, la que borrará la culpa de blasfemia, tomando voluntariamente el lugar del blasfemador en el altar del sacrificio. Enfrentados a tan imposible exigencia, los fieles reunidos dan rienda suelta a la desesperación y horror en el coro que cierra el Acto I. Al abrirse la cortina en el Acto II, se ve a Tula, hija de Moctezuma, recostada

³⁷ Heinz Joachim, "Montezuma and the Messiah", en *Musical America*, 84 (mayo 1964), p. 20: "El sonido áspero y austero de la partitura sorprendentemente complementa la coloración exótica y la rigidez sacerdotal de la escenografía"; Werner Oehlmann, "Montezumas' Untergang; Roger-Sessions-Uraufführung in der Deutschen Oper", *Neue Zeitschrift für Musik*, 125/6 (1964), p. 266: "El compositor usa muchas notas, para decir poco". H. H. Stuckenschmidt, "Session's 'Montezuma'", *Opera*, 15 (junio 1964), pp. 401-402, observa que Sessions la había iniciado 23 años antes, que el libreto de Giuseppe Antonio Borgese (yerno de Thomas Mann) había sido acordado por el mismo Sessions para que la obra abaricara tres horas, y que el alto nivel intelectual y estético había hasta cierto punto redimido la ópera.

EJ. 11



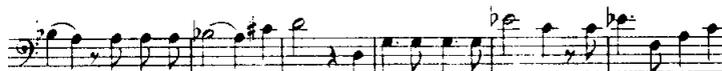
A - zatlan's sons in splen-dor dwell in their northern home.



Now at the god's command, their on-ward march be-gins. South-ward they turn their



faces towards lakes and flow'ry vales. Like mountain torrents rushing



on in their resistless course. The nations fled affrighted or felt their conquering



sword. Over mountains, plains and torrents Naught stayed their swift approach, to



earth's most lovely vale. Here, on this spot the omen; Sent by the gods was



seen. Here, builded they the ci-ty, Here rose a temple fair.

sobre un diván cubierto por pieles de jaguar, mientras su acompañante hace trabajos con plumas. Guatimozín, comprometido con Tula desde antes de su destierro, se introduce secretamente y cantan un dúo de amor. Apenas terminan, Moctezuma entra sin anuncio previo, desarmado y sin escolta. Guatimozín convence a Moctezuma de su lealtad, puesto que lo habría podido matar fácilmente en ese preciso instante si lo hubiese deseado. Al terminar el Acto II se reconcilian y salen juntos a luchar contra los invasores españoles. En el Acto III, Yeteva está sola en el jardín del Gran Templo. Se reúne con ella Moctezuma, cuya suerte ya es desesperada, para escapar a través de las líneas enemigas —con ella a su lado— y poder continuar la lucha en otro lugar. Renuncia ella a este plan y lo convence que su deber es quedarse en la capital junto a su pueblo. El es asesinado tan pronto como la deja, entonces ella sube a la pira, en un último vano esfuerzo por reconquistar el favor de Huitzilopochtli. Pero el dios de la guerra no quiere tener nada que ver con sus hasta entonces amados aztecas. Guatimozín y Tula tratan de disuadirla de lo que ahora consideran una inmolación inútil, pero

ella misma enciende la pira para así reunirse con Moctezuma en el Gran Más Allá.

Con respecto a influencias, Gleason no podía escapar a la de Wagner quien, hacia 1880, ya era una moda en Norteamérica, al punto que estaba considerando establecerse en los Estados Unidos³⁸ por un mero millón de dólares. Gleason, por lo tanto, unificó *Montezuma* a través de 28 motivos que denominó: Festival, Adoración, Destino, Quetzalcóatl, Paz, Huitzilopochtli, Sacrificio Humano, Moctezuma, Guatimozín, Destierro, Valle de México, Emigración, Dolor de Tula, Amor de Tula, Separación de Moctezuma y de Yeteva, Motivo del Fuego del Sacrificio de Yeteva, y otros similares. Los últimos dos motivos (que reproducimos) ilustran el carácter cromático suculento de la armonía de Gleason. Como único medio para dar a conocer su obra tuvo que recurrir al perfecto wagneriano que fue Theodor Thomas, a fin de que se ejecutaran por lo menos algunos fragmentos.

Ej. 12 Motivo de la separacion

Ej. 13 Motivo del fuego del sacrificio de Yeteva

No había llegado todavía la época en que Carlos Chávez, con su *Xochipilli-Macuilxóchitl* (1940)³⁹ y Candelario Huízar con *Oxpaniztli* (1936), lograran imponerle al público internacional sus conceptos sobre “reconstrucciones” aztecas. El *Montezuma*, de Gleason, por lo tanto, no merece una condena mayor que el *Montezuma*, de Sessions, por su falta de autenticidad.

³⁸ Los escritos sobre los planes que culminaron en 1880 para el establecimiento de Wagner en Norteamérica están resumidos (con notas bibliográficas) en Curt von Weterhagen, “Wagner und das Reich”, *Neue Wagner-Forschungen*, Erste Folge (Karlsruhe i.B.: G. Braun, 1943), pp. 70-72.

³⁹ Editado bajo el título *Xochipilli: An Imagined Aztec Music* (Nueva York: Mills Music, 1964). La introducción literaria de dos páginas de Chávez abarca: Instrumentos, Aspectos Técnicos y Aspectos Estilísticos de la música azteca, y la obra misma es para piccolo, flauta, clarinete en Mi bemol, trombón y seis percusionistas.

Mientras lo escribía, Gleason sufría una crisis por el abandono de su primera esposa, la soprano Grace Hiltz, quien en diciembre de 1881 se embarcaba para Europa, ostensiblemente para estudiar con Sbriglia⁴⁰. Aproximadamente por esa misma fecha era coeditor con Mrs. Sara Hershey-Eddy (esposa de Clarence Eddy), del *Musical Bulletin*, que editara The Hershey School of Music and Art, en tres volúmenes (desde diciembre de 1879 hasta noviembre de 1882, inclusive). Con perspicacia considerable, Gleason —a través de las columnas del periódico— daba a conocer su preocupación por el futuro de su ópera, precisamente cuando escribía su *Montezuma*. En “American Opera” (I/2 [enero 1880]), “Native Composers” (II/10 [septiembre 1881]) y en “The Future of Opera in America” (III/5 y 10 [abril y septiembre 1882]), sus presentimientos los expresaba así: “Los norteamericanos son el único pueblo que no se enorgullece de las obras de los compositores nacionales y que no les ofrece simpatía o aliento”; “Mr. [Theodore] Thomas es el único director de orquesta que siempre ha demostrado interés y buena voluntad por dar a conocer al público las obras valiosas de los compositores norteamericanos”; “América no le promete futuro alguno a las óperas con mayores ambiciones que H. M. S. ‘Pinafore’, de Gilbert y Sullivan”.

En el ambiente norteamericano de la década de 1880, aunque parezca extraño, los extractos de *Montezuma* tuvieron cierto éxito. Charles A. Brittan, el arrogante crítico que precedió a Gleason en el *Chicago Tribune*, menospreció los trozos que Thomas presentó en primera audición en sus conciertos de verano de 1882, 1883 y 1885. No obstante, cuando el mismo Gleason dirigió un trozo sinfónico del Acto II, en la New York Academy of Music, el 2 de julio de 1885, William M. Thoms escribió un largo elogio en el *American Art Journal*, XLIV/3 (noviembre 7 de 1885), pp. 33-34. A pesar de su extensión, la crítica de Thoms merece ser destacada.

“Si se juzga por este fragmento, la ópera debe ser de gran valor musical. La armonía es rica, fluida y melodiosa y posee un cierto sabor único que caracterizaríamos como típico de la nación en la que Moctezuma es el representante heroico. Las posibilidades del tema elegido por el dotado compositor son inmensas, y como la habilidad del creador, de rica imaginación, individualismo, conocimientos y entusiasmo musical son indiscutibles, auspiciamos, cuando haya oportunidad, que se presente al público la ópera completa y en forma adecuada. La instrumentación de la introducción es libre y vigorosa, los motivos tienen

⁴⁰ G. L. Howe y W. S. B. Mathews, *A Hundred Years of Music in America* (Chicago: G. L. Howe, 1889), pp. 220-221; *Musical Bulletin* (Chicago), III/8 (julio 1882), p. 116.

frescura, principalmente aquel que es más prominente y que describe con tanta intensidad, de manera original e impresionante, las sombrías profundidades del desaliento nacional. El señor Gleason dirigió su obra con gracia liviana y demostró familiaridad con el cargo. La obra produjo una impresión que provocó tanto el asombro como la admiración [la sorpresa] de que una composición orquestal tan magnífica fuera desconocida por tanto tiempo en Nueva York, [conjuntamente] con la admiración por el gran talento y genialidad exhibido en este tipo de obra por Mr. Gleason. Mr. Thomas ha tocado las siguientes selecciones de *Montezuma*: 'Introducción y Marcha de los Sacerdotes de [Huitzilopochtli]' del Acto I; 'Introducción' del Acto II; 'Introducción', 'Canción de la Muerte', 'Procesional de Yeteva' y 'La Tempestad Final', de la Escena ii, esta última corresponde a cuatro selecciones del Acto III⁴¹.

La crítica continúa en tono encomiástico y Thoms alaba a Gleason por no atesorar sus dotes sino que por impartirlos formando discípulos dignos. John A. West, durante cinco años su alumno en Chicago, había dirigido dos grandes obras corales con orquesta y Eleanor Smith había dirigido una cantata original para solistas y coros.

A pesar del placer que le proporcionara tan cordial elogio, *Montezuma* no sólo no fue montado durante el curso de su vida sino que continúa no siéndolo hasta la fecha. El hecho de que sólo extractos fueran ejecutados en Chicago en la década de 1880, señala el destino de António Carlos Gomes (Campinas, julio 11, 1836; Pará, septiembre 16, 1896), el más grande compositor latinoamericano de óperas del siglo XIX, invitado a Chicago en 1893, tres años antes de su muerte, como la atracción musical estelar de la Exposición Mundial Colombina. La primera experiencia de Gomes en una exposición de envergadura en los Estados Unidos databa de 1876. Coincidiendo con el primer centenario, Dom Pedro II (1825-1891), Emperador del Brasil, realizó una visita oficial a los Estados Unidos que duró desde el 15 de abril al 12 de junio⁴². El 20 de abril, Gomes le contestó a Salvador de

⁴¹ La donación Gleason a la Newberry Library incluye, para todos los extractos tocados por Thomas, partituras y partes corregidas, además de los programas impresos con las notas escritas por G. M. McConnel para los respectivos conciertos de Chicago.

⁴² Dom Pedro II fue el primer monarca reinante que visitara los Estados Unidos. Durante su estadia de tres meses viajó a San Francisco y de regreso, siendo recibido con entusiasmo en todas partes. Sobre detalles de su histórica visita a Norteamérica, véase Heitor Lyra, *Dom Pedro II 1825-1891* (Sao Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938-1940), II (1939), pp. 371-379. En nota 8, página 146, del artículo de Smith, en *Boletín Latino-Americano de Música*, VI (abril 1946), Francisco Curt Lange detalla tres piezas de álbum editadas en los Estados Unidos para darle la bienvenida a Dom Pedro II: *Dom Pedro Grand March In honor of His Imperial Majesty's visit to the United States* (Cen-

Mendonça, libretista de su ópera *Joanna de Flandres* (1863). Esta misma ópera le había obtenido el patrocinio del Emperador para estudiar en Europa, formación que culminó con el triunfo de *Il Guarany* en La Scala, el 19 de marzo de 1870, Mendonça recientemente nombrado Cónsul General del Brasil en Nueva York, había iniciado en 1875 una residencia diplomática de 23 años en los Estados Unidos. A pesar de la gran amistad que los unía, Gomes en carta del 20 de abril, rechazó la invitación de Mendonça para escribir una obra que sería cantada en Filadelfia durante la visita de Dom Pedro. "El año pasado se me invitó a escribir una Cantata para la Exposición de Chile, pero tuve que rechazarla. No obstante, escribiré cualquier obra musical que mi país natal desee, al que amo más que a todos los Chiles y Filadelfias del mundo"⁴³. Tan pronto como había despachado la carta a Mendonça, llegó a su residencia de Milán un telegrama del Ministro del Brasil en Roma, Barão de Javary, informándole que era el Emperador mismo quien deseaba que el Himno fuera ejecutado en Filadelfia el 4 de julio de 1876. ¿Qué tipo de himno? Gomes lo pregunta de inmediato por telegrama. La respuesta fue: para gran orquesta, algo majestuoso, pero sin voces. Gomes se puso a trabajar de inmediato y dentro de una semana lo tenía esbozado. En su carta del 2 de mayo le dice ahora a Mendonça: "Mi más importante mensaje para el Emperador es que la orquesta tiene absolutamente que incluir por lo menos ocho arpas, permítaseme repetir, *ocho arpas*. Confío en la promesa cablegráfica de una ejecución perfecta. Si se ejecuta conforme a mis indicaciones escritas hará buen efecto, de otro modo no". Insiste también de que la orquesta sea lo suficientemente grande como para poder hacer un inmenso crescendo, poco a poco, del pianissimo al fortissimo formidable⁴⁴.

ennial Year, 1876), de P. J. Boris (Boston: John F. Ferry & Co.); *Brazilian Grand March Dedicated to Dom Pedro II Emperor of Brazil*, de H. May Lath (Boston: Oliver Ditson & Co.); *Columbia's Flag is waving a Welcome to All Centennial Song and Chorus A.S.I.M. O Emperador do Brasil com os mais humildes respeitos da autora*, N. York, Junho 29, 1876, de E. de Barry (Nueva York: J. L. Peters). La cuarta pieza que le fue dedicada es, *We mourn our Century's loss* (Nueva York: P. A. Wundermann), de August Buechel. Las copias en la Seção de Música, de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, están catalogadas IV, 103,6,5/4; IV, 103,6,5/5; IV, 103,6,13/4 y IV, 103,6,5/6.

⁴³ Itala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, 2ª ed. (Río de Janeiro: A Noite, 1937), pp. 124-125: "Meu Poeta e Amigo: Estou desolado mas falta-me tempo material para isto; estou abarbadado com o remodelamento da 'Fosca', e com minha nova opera 'Maria Tudor' que, por contracto, devo entregar ao Editor Ricordi no mez de Setembro deste anno, senão... multa (e multa formidavel). O anno passado fui convidado para escrever uma Cantata para a Exposição do Chile. Recusei... mas não recusarei quando fôr convidado para escrever uma peça qualquer de musica para a minha terra, que amo mais que todos os Chiles e as Philadelphias do mundo!"

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 127-128: "Infelizmente não posso ir até lá mas tu vaes me substituir para obter uma orchestra que seja mesmo grande e que saiba fazer os pianissimos, os crescendos pouco a pouco, até o 'calno' e 'fortissimo', que dere ser formidavell O mais impor-

Nueve rollos del himno de Gomes llegaron a la Legación del Brasil en París el 1º de junio, enviados desde Roma, y dos días más tarde fueron despachados desde Le Havre, en un barco que debía llegar a Nueva York el 12 ó 13 de junio. En carta fechada el 4 de junio, el ministro brasileño en Roma alababa a Gomes con extravagancia. "Me gusta muchísimo su introducción ppp con trémolo gradual sobre Mi en los cornos y que se resuelve en La en el momento en que se introduce el motivo en tutti. Su obra merecerá un éxito resonante. Tiene colorido, incluye bellos contrastes de forte y piano, las arpas tocan maravillosos movimientos acordales, y el tema principal posee gran pompa" ⁴⁵. Lo que Javary presumía con razón, lo comprueba la carta del 10 de julio de 1876 del Emperador, desde Nueva York, escrita de su puño y letra, felicitando y agradeciéndole a Gomes calurosamente ⁴⁶.

La contribución de Gomes a la Exposición Musical Colombina en Chicago, 17 años más tarde, es más descollante aún. Figura su nombre en el Volumen I de la primera edición del *Grove's Dictionary* de 1880, y es el mismo Grove quien escribe un artículo sobre Gomes en el que menciona el exitoso estreno de *Il Guarany*, en Covent Garden, el 13 de julio de 1872, y califica su música de "pletórica de espíritu y efectos pintorescos". Después de haber sido admitido en el Grove y en Fétis (*Supplément*, I, p. 399) ⁴⁷, Gomes ingresó a todas las enciclopedias norteamericanas desde John Denison Champlin y William Foster Apthorp (1889), en adelante.

Como fue el descubrimiento de Colón lo que inspiró la exposición de Chicago, era lógico que Latinoamérica estuviese representada copiosamente. No sólo Brasil sino que Argentina, Guatemala, México, y Uruguay fueron, por lo tanto, invitados a enviar obras para su exhibición. Argentina estuvo representada por Hilda Fortunato, con *A Salute to Chicago Symphony for grand orchestra*; Eduardo García Mansilla (1866-1930) envió una *Oración Dominical* para voz solista, piano y cello y un *Chicago Waltz*; Francisco A.

tante, que dirás de minha parte ao Imperador, é que eu faço absoluta questão de ter pelo menos oito harpas na orchestra: torno a dizer, *Oito Harpas*... Eu sou forte da promessa do Imperador que me garante por telegrapho a execução perfeita do meu Hymno. Se a execução fôr conforme às indicações que eu escrevi na partitura, fará bom effeito, do contrario farei má figural".

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 130-131. Un análisis musical semejante de una gran partitura orquestal, realizado de un día para otro, habría excedido las posibilidades de cualquier diplomático norteamericano de la época, con excepción de A. W. Thayer, Cónsul en Trieste desde 1865.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132. Después de haber escuchado el ensayo de las cuerdas, Dom Pedro asistió al estreno el 9 de julio. Para información sobre la demás música del Centenario, véase Abram Loft, "Richard Wagner, Theodore Thomas and the American Centennial", *Musical Quarterly*, XXXVII/2 (abril, 1951), pp. 184-202, y Robert A. Gerson, *Music in Philadelphia* (Filadelfia: Theodore Presser Co., 1940), pp. 134-141.

⁴⁷ Véase *Supplément et complément*, I, ed. de Arthur Pongin (París: Firmin-Didot, 1878-1800), p. 154, quien también incluyó a Teresa Carreño en todas las subsecuentes enciclopedias extranjeras y norteamericanas.

Hargreaves (1849-1900) una *Chicago March*, y Vicente Mazzacco una oda orquestal *Glory to Columbus (Gloria a Colón)*. Argentina envió también un ítem que, en el Catálogo de la Exposición,⁴⁸ es modestamente identificado como "tratado de música moderna", de Saturnino Beron "de Buenos Aires". Además de Gomes, cuyas obras *Cóndor* (1891) y *Colombo* (1892) fueron anunciadas como escritas especialmente para ser ejecutadas en la Exposición Mundial Colombina, Brasil estuvo representado por José Gomes de Araujo (1846-1943, cuartetos); Francisco Braga (1868-1945, obras para piano y orquestales); Henrique Braga (música de danza); F. de Carvalho (obras para piano); Alexandre Levy (1864-1892, obras orquestales y para piano); A. Cardoso de Menezes (obras orquestales y para piano); Carlos de Mesquita (1864-1953, la ópera *Esmeralda*); Henrique Alves de Mesquita (1838-1906, partituras de óperas serias y bufas); Leopold Miguéz (1850-1902, una sinfonía) y Arthur Napoleão (1843-1925). Dos editores de piezas de álbum, Isidoro Bevilacqua y Bushman & Guimaraes,⁴⁹ de Río de Janeiro enviaron muestrarios.

Además de enviar para exhibición una marimba de cinco octavas "hecha totalmente de maderas nacionales", Guatemala mandó la *Missa Solemnis* de Benedicto Sáenz, la única misa enviada desde Latinoamérica y una sinfonía de Yndalecio Castro. Con ambas obras llegaron las partes orquestales completas, lo que comprueba que las autoridades de Chicago habían pedido obras de gran aliento con la idea de una posible ejecución. Otros cinco guatemaltecos enviaron música para bandas: Julián Paniagua (de Quezaltenango), Lucas Paniagua, Manuel Montúfar, Lorenzo Morales y Salvador Yriarte. Entre las obras mexicanas, la música de banda descollaba por su cantidad en la exhibición de Chicago⁵⁰.

Como ejemplo del provincianismo de las biografías de los compositores mexicanos, mencionaremos el *curriculum vitae*⁵¹ enviado por Marciano Morales conjuntamente con su obra: Nacido en Oaxaca, el 2 de noviembre de 1861, a los doce años era el flautista de la Banda del Primer Regimiento de Infantería dirigida por Francisco Zacar, con quien estudió. A los 15 se trasladó al Batallón de Puebla, pero perdió su cargo durante la revolución de

⁴⁸ Frank D. Abbot, ed. *Musical Instruments at the World's Columbian Exposition* (Chicago: Presto Company, 1895), p. 258. Toda la información con respecto a la representación Argentina, dada por Abott, se encuentra en página 256. Los compositores argentinos mencionados sin fecha son aquellos que Vicente Gesualdo no menciona en el segundo volumen de *Historia de la música de la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Beta, S.R.L., 1961). Con respecto a los compositores brasileños sin fecha, se trata de aquellos no incluidos en Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil* (Río de Janeiro: José Olympio, 1956).

⁴⁹ Abbott, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁵¹ *Ibid.*, p. 269

Tuxtepec. Después de varios meses de aprendizaje autodidacta, en 1876 se convirtió en sargento y Primer Músico del Batallón 17. En 1881 abandonó el ejército para residir en Jalapa y convertirse en el director de la Banda de Seguridad Pública de Jalapa (banda policial). Las obras suyas compuestas para Chicago fueron: *Don Carlos*, *Hasta el Cielo* y *La Tempestad*. Otro compositor mexicano de provincia que envió una biografía igualmente larga, fue Francisco Villalpando de Zacatecas. Para dar mayor sabor a su envío, México fue el único país de Latinoamérica que también estuvo representado por mujeres: entre ellas María Galicia de Charro, de Ciudad de México, compositora de una marcha, y Adela Rodríguez, de Durango, responsable de *Por claro de luna*, "pletórico de la gracia y fuego de las tierras del sur", según el catálogo de la Exposición⁵². Bajo el Rubro 158, Clasificación 937, el catálogo enumeraba una "colección de 40 libros & piezas de música para bandas, orquestas, piano, violín y otros instrumentos, representativos de la música nacional de México", pero sin indicar los títulos individuales de las obras. La misma deficiencia en la clasificación, obscurece el contenido de "un libro que incluye varias piezas clásicas de Félix M. Alcerreca, de México".

Uruguay estuvo representado por Antonio Metallo, de Montevideo, con un *Protector Waltz*, y por Damiro Costa, compositor de algunas piezas para piano que obtuvieron un premio "por la dulzura de su melodía", pero que tampoco figuran individualizadas. Las obras de todos estos latinoamericanos sirvieron solamente de base, no obstante, para la pirámide en cuya cúspide se encontraba Gomes. Como dice el catálogo⁵³: "En algunos aspectos fue distinguido por sobre los demás dentro de la multitud de famosos músicos extranjeros". El concierto que incluyó quince números, todas obras suyas, ofrecido el 7 de septiembre de 1893 con el auspicio de la Comisión Brasileña, brilló por su "maravillosa energía y fuerza nerviosa" y no sólo gracias a la genialidad del que escribió la música sino que también por su "firme control de la orquesta de la Exposición"⁵⁴.

Como correspondía a un acontecimiento planificado como trascendental, el concierto de Gomes fue noticia importante al día siguiente. *The Chicago Record*, del viernes 8 de septiembre (XIII/215, 4:5), incluía una larga crítica bajo el título "Todos los Caminos llevan hacia una Feria Mundial". Ilustrada con un diseño del bello Pabellón Brasileño de la Exposición, la crítica decía:

"El maestro Carlos Gomes es el gran señor de la música brasileña. Tiene un rostro bronceado, un par de ojos flameantes, un bigote fino y canoso

⁵² *Ibid.*, p. 258.

⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 270.

y cabellos gris acero que caen hasta sus hombros. Era lógico que como vino directamente del Brasil para dirigir el concierto conmemorativo de la independencia de su patria, se le diera una gran acogida. En el Music Hall hubo varios centenares de invitados. Toda la colonia brasileña estaba allí . . . Cada verdadero brasileño llevaba un lazo con los colores nacionales. Muy poca gente sabe, quizá, que 200 brasileños se encuentran en la Exposición Colombina . . . la Orquesta de la Exposición tocó, el gran maestro brasileño blandió la batuta y todo el programa fue realizado por crecientes aplausos, bravos y ofrendas florales. Cuando el maestro Gomes entró al escenario sus compatriotas se pusieron de pie y lo avivaron con sombreros al aire y agitando sus pañuelos. El primer número orquestal del programa fue la arrolladora sinfonía de la ópera *Il Guarany*. Al final, los felices brasileños, ovacionaron al maestro quien, a su vez, aplaudió a la orquesta. Mr. Al. Boetti, tenor, cantó el romance de la ópera *Salvator Rosa* y la soprano Miss Kate Bensberg, ofreció una balada de la ópera *Il Guarany*. Ambos cantantes fueron aplaudidos estruendosamente y otro despliegue de entusiasmo esperaba a Mr. Orne Darval, el bajo, quien actuó más tarde. Toda la música era selecciones de las óperas *Cóndor*, *Il Guarany*, *Salvator Rosa*, *Fosca* y *Sciavo*. El concierto fue el mayor acontecimiento de la celebración. El 7 de septiembre de 1822, el Brasil obtuvo su independencia, así es que ayer fue el Cuatro de Julio para los Estados Unidos do Brasil. En los programas e invitaciones aparecía otra fecha, 15 de noviembre de 1889, porque fue entonces cuando Brasil se convirtió en república”.

Continúa el relato dando el número de los músicos de la Orquesta del Festival, con un total de 160. Indica que Gomes dirigió a las 3 de la tarde y da el total de las entradas pagadas ese 7 de septiembre a la Feria, en 172.765. Después del concierto, Gomes se fue con sus compatriotas al pabellón del Brasil para tomar café y la música del himno nacional de Francisco Manuel da Silva fue repetida varias veces por la banda de la Feria. Luego Gomes y los solistas se trasladaron a una comida ofrecida en su honor.

The Chicago Herald, al comentar el mismo concierto, se vanagloria de la orquesta enorme (“mucho más grande que la de Wagner de 114”), compara los cabellos ondeados de Gomes con los de Paderewski y afirma que las ovaciones igualaron las mejores de Paderewski, continúa arrobado con otros detalles sobre la recepción que se le brindó y declara que este acontecimiento fue el más clamoroso y prolongado homenaje jamás tributado al Brasil en un país extranjero, terminando por dar el detalle de todo el programa⁵⁵.

⁵⁵ Gomes Vas de Carvalho, *op. cit.*, pp. 249-250.

Al recordar el triunfo de Gomes en Chicago, su hijo agrega, 42 años más tarde, no obstante, algunos detalles menos entusiastas. El programa estuvo compuesto por extractos porque el tacaño gobierno republicano del Brasil rechazó dar los fondos necesarios para el montaje de *Cóndor*, estrenado en La Scala, el 21 de febrero de 1891, de *O Esravo*, escuchado en primera audición en el Theatro Eyrico do Rio, el 27 de septiembre de 1889, e *Il Guarany*⁵⁶. La raíz del problema radicó en un cambio de régimen. Gomes había sido un favorito del emperador exiliado en 1888. Como desquite, los nuevos ministros de estado lo trataron con frialdad y le habrían negado todo tipo de fondos si las autoridades de la Exposición Colombina no le hubiesen hecho tanta publicidad, al punto que su ausencia habría causado escándalo. Pero inclusive así el representante del gobierno del Brasil en Chicago, un tal "ciudadano Maurity" tuvo el descaro de presentarle a Gomes una cuenta por 1.114 dólares después del concierto de extractos del 7 de septiembre,⁵⁷ con el pretexto de que se había sobrepasado en el presupuesto⁵⁸.

Gomes fue el más famoso compositor latinoamericano que visitara los Estados Unidos antes de 1900. La sobresaliente ejecutante, Teresa Carreño, nació en Caracas el 22 de diciembre de 1853. Vivió desde agosto de 1862 hasta abril de 1866 principalmente en Nueva York y Boston, volvió de Europa para pasar el año 1874 hasta octubre de 1885, y desde mayo de 1887 hasta julio de 1889 estuvo nuevamente en los Estados Unidos. El resto de su vida fue la de una artista que recorre el mundo, reconocida en todas partes como la mejor pianista mujer de la época. En 1862, en el mismo barco en que ella viajaba hacia los Estados Unidos con su padre, el depuesto ministro de finanzas de Venezuela, lo hacía también Juan Buitrango, el violinista y pianista colombiano que le dio sus primeras clases⁵⁹ a Edward A. MacDowell, antes de entregarle al joven a Pablo Desvernine⁶⁰, un pianista cubano expatriado que enseñaba en Nueva York después de 1869.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 244. Para detalles sobre su *Via Crucis* para obtener fondos para el viaje, véase pp. 233-244.

⁵⁷ A pesar de no correspondernos discutir los extractos, un estudio del programa, con las partituras de las óperas en la mano, demuestra que Gomes hizo una selección extremadamente juiciosa. Por ejemplo, el Nocturno de *Cóndor* (ítem 4) temáticamente anuncia la Serenata del Acto III de esa ópera (ítem 5).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁹ Véase Marta Milinowski, *Teresa Carreño "by the grace of God"* (New Haven: Yale University Press, 1940), p. 121. Véanse también, pp. 122, 146, 308.

⁶⁰ Pablo Desvernine nacido en La Habana en 1823, realizó una gira por los Estados Unidos en 1848 (Nueva York, Filadelfia, Cincinnati, St. Louis, Nueva Orleans y Mobile), como pianista acompañante de Arditi y Bottesini. Después de veinte años de labor pedagógica en La Habana, se radicó en Nueva York, ciudad natal de su madre, para iniciar allí en 1869 una carrera de pedagogo que abarcó 22 años. Murió en 1910, dos años después de MacDowell. Véase Serafín Ramírez, *La Habana artística*, (La Habana: Imp. del E. M. de la Capitanía General, 1891), pp. 75-79.

El hecho de que la Carreño haya sido el adalid de MacDowell, impulsó y ratificó su reputación internacional. Mientras celebridades europeas tales como Anton Rubinstein, Josef Hofmann, Paderewski, Joseffy, Backhaus, Rosenthal, Godowsky y tantos otros como ellos, no hicieron nada por los músicos norteamericanos de nacimiento, sólo ella entre las celebridades mundiales, en múltiples ocasiones y en sus más brillantes presentaciones tanto en Europa como en los Estados Unidos, ejecutó obras importantes de MacDowell, no miniaturas⁶¹. En su juventud tocó obras de William Mason y especialmente de Gottschalk⁶², quien por breve lapso fue su profesor. Su carrera esplendorosa, estudiada en profundidad por alguien que sepa apreciar la contribución de Latinoamérica a la música de los Estados Unidos, autoriza para que su nombre sea colocado en grandes letras doradas. Puede afirmarse, con propiedad, que nunca antes en la historia, algún ejecutante principalísimo, nacido en el extranjero, haya merecido la deuda de los compositores norteamericanos como la maravillosa y bella Teresa Carreño, de Venezuela.

⁶¹ *Ibid.*, entradas bajo MacDowell, Edward. Hasta 1900 por lo menos, Carreño era "la única gran artista que tuvo la valentía y la voluntad de tocar su música" (p. 308).

⁶² *Ibid.*, p. 52. Ella fue la primera que le tocó a Liszt la música de Gottschalk. Véase pp. 69-70. También tocó para Lincoln, variaciones sobre, *Listen to the Mocking Bird*, de Richard Milburn, p. 62.

Biriotti y sus "Aventuras" sonoras

por *Susana Salgado*

"Permítaseme algunas palabras respecto al "Músico de vanguardia" abarcando con este término las más diversas corrientes de la hora. Este músico que no es futurista, sino que vive intensamente este presente pleno de hallazgos, lleno de posibilidades apenas vislumbradas pocas décadas atrás, opta por aprovechar al máximo todo lo que la ciencia puede ofrecerle: electrónica, computadoras, matemáticas y desde luego nuevas formulaciones estético-estructurales. Este músico inventa y diseña nuevos y viejos sistemas formales y de estructura, usa y desecha a cada instante, en cada nueva obra, nuevos elementos de trabajo. Cada obra en particular es considerada no como una meta a la que finalmente se ha llegado, sino como un nuevo punto de partida para emprender nuevas aventuras de experimentación en un mundo sonoro que día a día nos permite más y más adentrarnos en sus secretos y misterios".

León Biriotti

Un par de ojos oscuros, escrutadores, semisonrientes y en actitud interrogante. Una palabra franca y comunicativa. Una posición de alerta, expectante. Reunamos todo y tendremos la imagen del creador en el ejercicio de una búsqueda constante. Imagen que corresponde exterior e interiormente a León Biriotti.

Compositor, instrumentista, director de orquesta, pedagogo, nos habla de hallazgos de sonoridad en el oboe, en el corno inglés, de nuevos sistemas de composición y de notación musical. Y recordamos muchas de sus partituras-dibujos, más dibujos que partituras si se toma esta última palabra en la acepción tradicional de toda la notación de la música en la cultura occidental durante varios siglos. "Simetrías", "Laberintos", "Espirales", "Permutaciones" son algunas de las obras basadas en el SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES o, simplemente SEP como Biriotti lo llama. De "Espectros" para tres orquestas surgió por primera vez el Sistema en sí mismo, como una necesidad de clarificación para el "armado" de la obra. "Ese primer hallazgo no fue debido a un impulso consciente de mi voluntad, sino el producto de búsqueda que me era imperiosamente exigida por la obra que estaba componiendo" dice el músico. No obstante la primera obra compuesta

Rev. Musical Chilena, 1977, XXXI, Nº 137, pp. 36-56.

sobre el plan derivado de estas estructuras formales fue "Simetrías" para nueve instrumentos.

Es un hecho probado y experimentado que los grandes adelantos técnicos de nuestro tiempo han venido a agregar, al utilizar e inventar nuevos medios de expresión, algo que podría muy bien considerarse como otros tantos y diferentes tipos de especies artísticas. El músico de hoy día ha llegado al máximo en cuanto a la manipulación de las vibraciones sonoras merced a los aparatos electrónicos que tiene a su disposición. Esto no significa, ni por un momento, que toda experiencia electrónica sea música, o pretenda así ser llamada, sino que el creador dispone para su creación de un material hasta entonces inexistente.

Esto es fácilmente comprobable si pensamos que durante varios siglos se usaron, para todo lo que en el mundo fue musicalmente creado, una extensión sonora de aproximadamente nueve octavas —siendo en esto bastante generosos— con un total poco inferior a los noventa y tantos sonidos cromáticos audibles. Cuando decimos audibles hablamos de la generalidad de captación del oído común humano y no de casos excepcionales. Para ser más gráficos, diremos que con la gama cromática que contiene un piano se ha compuesto, hasta hace relativamente muy poco tiempo, la música de veinte siglos.

Debemos recordar, sin embargo, las experiencias microtonales realizadas más de cincuenta años atrás por Alois Haba. Este compositor checo, entusiasta de la música oriental y recopilador luego del folklore de su país —especialmente de su región de Moravia—, realizó una cantidad de experiencias utilizando cuartos y sextos de tono para escribir sus obras. La primera composición sobre este nuevo sistema data de 1920: el "Cuarteto de cuerdas Op. 7" y está escrita con cuartos de tono. Asimismo Haba escribió un Tratado de Armonía desarrollando sus teorías sobre los cuartos, sextos de tono y el sistema de los doce-tonos. Para la utilización práctica de todas sus experiencias microtonales el músico diseñó una serie de instrumentos, entre los que se encontraban tres tipos diferentes de pianos, un armonio, clarinetes y trompetas. Haba murió a los 79 años en 1972 y siguió fiel a sus teorías hasta tal punto que en una de sus últimas obras, compuesta en 1967, hizo nuevas incursiones microtonales. En el "Cuarteto de cuerdas" N° 16 Op. 98 empleó, por primera vez, quintos de tono.

Con los mencionados sistemas microtonales primero y ahora con los medios electrónicos, esos sonidos "para hacer música" se han ampliado de una manera totalmente imprevisible. Si existen aproximadamente 20.000 frecuencias audibles por el oído humano y si se las puede "manipular" en los laboratorios electrónicos, tenemos la clara idea de lo que dispone el músico actual para hacer arte. Pero... ahí está la palabra clave: ARTE. Es ya una inte-

rogación contestada el decir que todo lo compuesto en música electrónicamente no es arte. Como tampoco es arte todo lo compuesto anteriormente con las escasas nueve escalas cromáticas de un piano.

Es que en la actualidad se presenta, opinamos nosotros, un problema más difícil aún que anteriormente para hacer arte. Es el problema de la selección, que no por tener más, es más fácil el hecho de combinar los elementos para que el resultado pueda ser llamado arte con mayúscula. Y es muy posible que todavía no se haya manifestado el gran genio de la música de nuestro tiempo. Simplemente, porque son sistemas aún muy jóvenes y se necesitan cientos de hombres y años de experimentación para encontrar ese arte. En ningún momento —estamos muy lejos de ello— rechazamos nuevos materiales ni nuevos sonidos, ni nuevos sistemas, siempre el aporte es positivo. Solamente somos cautelosos en juzgar cómo se utilizan esos nuevos materiales. Y estamos ansiosos a la espera de ese genio que se puede manifestar en cualquier momento, si por un instante imaginamos cuántos seres, en este mismo momento de escribirlo, están tratando de crear una obra musical en el mundo.

Todo este nuevo y excitante mundo sonoro, casi recién nacido necesita urgentemente de sistemas, formas o como quieran llamársele, que lo organicen y lo presenten estructuralmente listo para ser usado en la creación musical. El que lo haga puede ser compositor o no, artista o simplemente un artesano del sonido, no interesa; nunca el inventor de un sistema o de un estilo ha sido luego quien mejor lo ha puesto en práctica o lo ha desarrollado. Baste un solo ejemplo. La forma "nocturno" fue utilizada por John Field, pero nadie nombraría a éste y no a Chopin como al máximo exponente del empleo de esta forma musical.

Caso realmente excepcional es Arnold Schoenberg y a él queríamos llegar en estos momentos. Cuando allá por 1908 el creador vienés compuso sus primeras obras atonalistas se instauraba el comienzo de un mundo totalmente nuevo en la historia de la música de occidente. Sus únicos nueve trabajos, compuestos por Schoenberg entre este año de 1908 y 1914, pusieron, sin pensarlo su autor, en movimiento una serie todavía inconclusa de grandes interrogaciones e invenciones en el campo del sonido y sus sistemas de ordenación. Y a eso vamos, la creación de un nuevo sistema es, nos atrevemos a afirmar, casi siempre necesario para la aplicación de nuevas concepciones en la utilización del material sonoro. Y volviendo nuevamente a Biriotti, estamos completamente de acuerdo con él cuando asegura, "es incuestionable la inmensa deuda que toda la música de los últimos cincuenta años tiene con el sistema de los doce tonos, cuya creación se debe a un intelecto singular".

Si bien más adelante el rompimiento tonal iba a traer como consecuencia también la evolución de la forma o mejor dicho, el nuevo concepto de la

construcción de la obra, de su arquitectura, de su "armado" —para emplear el vocablo con que Biriotti explicará más adelante su sistema— es interesante y curioso a la vez que justamente Schoenberg empleó las formas más tradicionales del clasicismo para dar a conocer sus obras dodecafónicas. La "Suite para piano" Op. 25, creada entre 1921 y 1923 —su primera composición escrita totalmente en el Sistema de los Doce-tonos— consta de un preludeo, una gavota con una musette, un intermezzo, un minué con su correspondiente trío y una giga. ¡Nada más clásico y puro para mostrar un rompimiento con el tradicionalismo!

Biriotti insiste en la evolución de la estructura formal cuando trata de iniciarnos en su interesante "Sistema de Estructuras por Permutaciones". Mucho más claras y lógicas son sus propias y convincentes palabras que dicen: —"Desde luego la ruptura con el sistema tonal debía modificar el concepto de la forma, surgiendo así, cuando la justificación armónica dejó de existir, obras en que nuevas características tales como el atematismo, o las nuevas distribuciones tímbricas, precursoras de la 'klangfarbenmelodie' tuvieron su lógica ubicación. A partir de estos nuevos conceptos de procedimiento surgieron espontáneamente y como consecuencia, nuevos conceptos de estructura. En efecto, es en la evolución de su estructura que la música ha progresado y evolucionado a través de la historia conocida. La 'klangfarbenmelodie' o melodía de timbres, fue una consecuencia inmediata que, a partir de Webern, invadió y conquistó a la mayor parte de los compositores que hasta hoy continúan en la línea serial. La consecuencia lógica del serialismo, como era de esperarse, fue la concepción del serialismo integral, es decir, la organización a la manera de las series dodecafónicas de todos los parámetros sonoros, factibles de ser organizados, método este que lógicamente debía extenderse a su campo natural, la música electrónica y concreta. Es por lo tanto, a partir de este concepto, que continuaremos nuestra exposición".

Biriotti luego nos introduce en una envolvente "red estructural" que está ligada y que surge en primer término de la forma musical propiamente dicha: —"los materiales empleados para la creación se interrelacionan, se interinfluyen de tal modo que prácticamente imponen la forma que será el sostén para esa misma estructura. Esa imposición formal de la estructura crea, a su vez, funciones que organizan a esa forma y relaciones que influyen directamente en la propia estructura. Es así que cada parte de esa estructura determina cada una de las otras partes y la estructura toda; a la vez que el todo de esa estructura conforma a las partes y sus relaciones, siendo por lo tanto consecuencia final que, FORMA, ESTRUCTURA y FUNCIÓN también se interrelacionan estrechamente confluyendo todas ellas en el proceso creador".

Planteadas así las cosas, Biriotti llega a la conclusión de que las formas tradicionales —en oposición a aquella primera “Suite” de Schoenberg que mencionamos— es imposible aplicarlas a la música actual. Y así completa su pensamiento: —“Evidentemente las formas tradicionales basadas en los principios armónicos-tonales cumplen hartamente con estas premisas, lo que hace incoherente pretender usar esas formas como continentes de los nuevos contenidos, siendo que éstos son el producto de la negación, de la oposición al tonalismo”.

Como consecuencia, hoy día existen tantas formas o sistemas de composición como obras o tal vez como compositores. Y Biriotti defiende esta realidad diciendo: —“Y lo considero lícito, pues la inquietud por el desenvolvimiento técnico, estético, estilístico y conceptual de la música de hoy es (y debe ser) la preocupación de todo compositor consciente de su oficio como motivo fundamental de su vida profesional”. Si indudablemente la forma fue siempre una necesidad como principio de ordenamiento de una obra, tiene también y especialmente en el momento actual —de total evolución y búsqueda— el peligro de transformarse en una simple fórmula. Es necesario servirse de la forma para evitar, justamente, el caos formal; pero no debe nunca trocarse ese servicio en el servilismo que limite el impulso creador y lo subordine a una constante fórmula. Y esa debe ser una de las preocupaciones de los compositores actuales —y lo es en Biriotti— desde el momento que su inquietud es de alerta constante sobre este problema, que renace con cada nueva obra que se inicia. Y así lo entiende cuando aclara y define su posición sobre este tópico: —“No es la forma impuesta ‘a priori’ la que se constituirá en aquel elemento flexible, dócil y estricto a la vez. No, es la forma como consecuencia, como conducto natural de la expresión, el mensaje (por abstracto que éste sea), es la ‘Gestalt’ en su sentido más amplio de FORMA TRASCENDENTAL, lo que traducirá los más altos valores de la creación artística en general y de la creación musical en nuestro caso particular”.

Biriotti considera inseparablemente unidas forma y estructura en la actualidad y lo afirma categóricamente —“así como la forma es *en sí* una estructura, ésta constituye *por sí misma* a aquélla”— al enunciar las bases de su SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES.

En primer lugar el compositor nos hace concientizar algo que es innato en los músicos actuales. Y es la importancia que ha adquirido —después de Schoenberg, acotamos nosotros— el número *doce*, dejando a un lado el siete que nos trae la concepción de los siete sonidos de las escalas que predominaron durante cientos de años, para centrarse ahora en “complejos de doce”. Y él mismo, como activo integrante de la creación actual dice que “ningún compositor piensa actualmente en escalas”.

Vayamos ahora directamente a ver cómo nació y cómo es en sí mismo el

nuevo SISTEMA creado por Biriotti. "Al comienzo de mis trabajos vislumbré intuitivamente y por necesidad impuestas por la obra que tenía entre manos, la posibilidad de lograr la constitución de este sistema. Debo aclarar, de todas maneras, que este primer hallazgo no fue debido a un impulso consciente de mi voluntad, sino el producto de la búsqueda que me era imperiosamente exigida por la obra que estaba componiendo". Esa obra —aclaramos— era "Espectros" para tres orquestas. Biriotti trataba de construir, en primer término, once variedades de la serie de doce sonidos. Y luego "poderse leer la serie total de los doce sonidos tanto horizontal como verticalmente, sin repetición y doce veces en cada sentido". El comienzo fue así: el músico tomó una serie cualquiera de los doce sonidos y los numeró correlativamente del 1 al 12. Inmediatamente fueron colocados en permutaciones numéricas y formando un cuadrado de 144 números, que luego al ser traducidos otra vez a la notación musical, dio un cuadro de las once variaciones buscadas de la primera serie de doce sonidos. Cada una es diferente y sin embargo totalmente relacionada con las demás. "Están utilizados todos los elementos dados y por consecuencia en ninguna existe repetición de elementos". A su vez Biriotti hizo que cada una de las series fuera ejecutada por distinto instrumento, "buscando contrastes bien definidos entre los timbres, aunque con un ritmo idéntico". E inmediatamente se producen una serie muy grande de coincidencias de gran interés, tales como todas las posibles combinaciones que pueden surgir en las coordenadas de 144 números. Que no olvidemos deben siempre transformarse en sonidos de distintos timbres y más adelante de variadas duraciones de tiempo.

Como podrá verse el sistema es apasionante en su desarrollo y evolución y volvemos otra vez a las palabras del compositor para definirlo en sí mismo: —"El sistema de construcción de este cuadro es de gran sencillez, de muy fácil aprendizaje y con posibilidades de manipulación muy amplias. Mas, ubiquémoslo en su terreno. Este cuadro es el resultado *automático* de la puesta en práctica del sistema de autoselección de las permutaciones estrictamente necesarias en el total de las posibles en un factorial dado. Sigamos con el ejemplo del número 12, sabemos que 12 (factorial 12) es igual a 68.428.800 (sesenta y ocho millones cuatrocientos veintiocho mil ochocientas) posibilidades de *permutaciones posibles con doce elementos*. Pues bien, poniendo en práctica el sistema de este cuadro de permutaciones, automáticamente se forman *solamente las doce permutaciones que son requeridas* para que relacionadas entre sí puedan constituirse en una estructura firme y sólida que es capaz de resistir el más estricto de los análisis formales".

En el desarrollo de su extenso trabajo —sumamente interesante y que puede tener realmente las características de un hallazgo— Biriotti hace toda clase de combinaciones imaginables con los números del cuadrado tipo, tanto en

las coordenadas como en las líneas oblicuas y en las diagonales. Además se combinan fragmentos de cuadros entre sí, pequeñas subdivisiones que forman a su vez, otros cuadros. Procedimientos de espejo, de inversión, de retrogradación, de entrecruzamientos, etc.

Toda esta teoría se basa en números pares y Biriotti nos hace sus ejemplos con el número doce, como podría haberse tomado cualquier otro. Y luego de mostrarnos en una veintena de páginas todas esas interesantes combinaciones con sus respectivos ejemplos, nos dice: —“Es este el momento de aclarar que, con el sistema propuesto, no es posible componer el cuadro, cuando el número de elementos dados es impar. Atención, no digo que no puede construirse un cuadro con un total impar, sino que no puede construirse por medio de este sistema, el SISTEMA DE ESTRUCTURAS POR PERMUTACIONES (SEP). La única posibilidad de construir *organizadamente, sistemáticamente* un cuadro de permutaciones con un número de elementos impar (al menos en lo que toca a mi experiencia) es por medio de las permutaciones cíclicas”. Y en seguida, luego de claros ejemplos, llega a la conclusión que llegaríamos todos, luego de comparar cuadros pares con los de las permutaciones cíclicas, que éstos últimos carecen del interés de los primeros. Y esta es la síntesis lógica en que desemboca Biriotti, luego de los ejemplos de las permutaciones cíclicas. —“¿Cuál es la característica más sobresaliente de un cuadro así? La banalidad. Es una sola formación de los elementos, un solo encadenamiento repetido incansablemente, sin posibilidad de mutación en sus relaciones y formalmente de muy poco interés”.

No obstante, el músico agota los ejemplos y las variaciones sobre el sistema cíclico para dejar bien sentada su tesis de la diferencia entre él y su Sistema de Estructuras por Permutaciones. —“Con todo esto quiero demostrar que si bien podemos tomar en cuenta la posibilidad de usar el sistema cíclico, su interés y su importancia son muy menores comparados con los del Sistema de Estructuras por Permutaciones. No pretendo imponer ese sistema como único, nada de eso. Entiendo, eso sí, que presenta una posible e indesdeñable solución a muchos de los problemas formales que hoy nos importan, pues la Estructura por Permutaciones es, en definitiva, una ‘técnica’ que admite la más variada diversidad de lenguajes”.

A través de todos estos conceptos vertidos se deja ver que si bien el músico ha descubierto una técnica que para él le ha sido sumamente útil, en ningún momento dice que es la única y que las otras teorías que él descarta, por su menor interés, no pueden ser desarrolladas por otros con distintos resultados.

En determinada fase de la exposición de su teoría, Biriotti hace mención de los “cuadrados mágicos”, muy apreciados por los alquimistas del Renacimiento y deja bien sentadas las diferencias entre ellos y los cuadrados del

SEP. —“En cuanto a la parte conceptual, mientras que el SEP tiene exclusiva finalidad de carácter artístico, sin ningún tipo de connotaciones, los cuadros mágicos tienen una significación simbólica, que la más de las veces es de carácter místico o mágico”. Y trae al caso uno de ellos, llamado “el de Durero” por aparecer al fondo de su obra “Melancolía”.

Luego de un extenso desarrollo sobre esta teoría, el músico nos lleva tal vez a la parte más sustancial de la misma, o sea la fundamental para la cual fue creada: su aplicación. Y al demostrar que es múltiple, lo subraya diciéndonos que sus aplicaciones son “tan diversas como la imaginación del compositor lo permita”.

El sistema es aplicable a los parámetros de sonido, es decir de alturas como a los de duración o sea de tiempo, e igualmente su uso puede determinarse separado o combinados los dos entre sí.

Igualmente se puede utilizar en obras para varios instrumentos, tal el caso concreto de “Espectros”, de “Simetrías”, de “Permutaciones”, de “Laberintos” para quinteto formado por oboe, violín, acordeón, piano y percusión; del “Trío” para violín, violoncello y piano o para un solo instrumento, como “Espirales” para piano.

En cuanto a la grafía propiamente dicha, es lógico que los números son sustituidos por signos que pueden indicar instrumentos distintos, ya sean cuerdas, vientos o percusión. Cada instrumento puede ser empleado en la forma tradicional y además en todas las que no lo son, sugeridas o indicadas precisamente por el autor. En muchos casos hay signos que suponen sonidos aleatorios. Esto en cuanto al significado de los signos que suponen sonidos, alturas y duraciones. En el caso de matices de volumen, muchas veces el compositor ha usado esos mismos signos de variados colores, como por ejemplo, todos los signos *verdes* deben traducirse como *pp.*, los *marrones* como *p.*, los *azules* como *mp.* o *mf.*, los *rojos* como *f.* y los *negros* como *ff.* En algunas partituras se usan números en lugar de signos y éstos a su vez tienen su correspondiente traducción a los sonidos deseados por el compositor. Es indudable que, teniendo una tabla de explicación y traducción, ya sea de signos o números, muchas de estas “partituras” pueden llegar a ser leídas por quien no sepa la notación tradicional, pero pueda diferenciar sonidos.

Como consideraciones finales a su tesis de las SEP, Biriotti acota algunas conclusiones que nos parece muy acertado citar. —“*No estoy proponiendo un sistema ‘para toda ocasión’, sino un sistema de trabajo que posee determinadas utilidades tanto como limitaciones en su uso, un instrumento de trabajo que el compositor puede —y debe usar— sólo cuando lo juzgue oportuno. El compositor no debe atarse ni a esta ni a ninguna otra forma de trabajo, muy por el contrario debe estar en condiciones de trabajar con co-*

modidad con cualquier técnica —nueva o tradicional— y sentirse en libertad para decidir”.

“Sentirse en libertad para decidir” —he ahí una de las aseveraciones más inteligentes que hemos escuchado a un compositor actual. Biriotti, al contrario de muchos músicos de vanguardia, tiene una maravillosa flexibilidad que redundante positivamente no sólo en sus obras, sino en un equilibrado sentido de juzgar la música, ya sea actual o de varios siglos atrás. Y flexibilidad y equilibrio son dos virtudes muy necesarias —y bastante poco comunes— en esta época en que mucho se encasilla rígidamente.

Y él mismo, otra vez, nos da la razón a nuestros dichos, cuando afirma: —“He expuesto aquí algunas de las muchas posibilidades que este sistema nos puede proporcionar. No pretendo con ello, sin embargo, ni remotamente que ésta sea la ‘gran solución’. ¡Lejos de mí! No creo en la existencia, en la posibilidad de la última solución para cosa alguna que tenga la permanente posibilidad de desarrollo. La música, concretamente, tiene en sí una fuerza que la impele, poderosa y permanentemente por el camino de la evolución”. “Debemos tener claro que el Sistema de Estructuras por Permutaciones es, en definitiva y esencialmente, *una técnica*, una técnica de composición que admite *la más variada diversidad de lenguajes estéticos y/o estilísticos*”.

Lo interesante, volvemos a repetir, es ver, en este caso, a un compositor que nos presenta una técnica nueva, un “descubrimiento” pensamos nosotros y no lo quiere imponer forzosamente, sino en base a una explicación natural del proceso, de un desarrollo hecho por sí mismo anteriormente y concientizado y digerido objetivamente y sin pensar, como en otros casos sucede, que lo propio es siempre lo mejor. Insinuar algo con firmeza, desde el momento en que se cree absolutamente en ello, pero también con suavidad, para que los demás se sientan más alentados a probarlo y experimentarlo por sí mismos. Ahí está la gran inteligencia de Biriotti, ahí se ve el pedagogo innato que hay en él, enseñe o no, en la manera firme, convincente y a la vez suave, de exponer algo de lo cual se está tan convencido, que podría exponerse con otra preponderancia o grandilocuencia. Claro, que ambas sólo engañan a los ignorantes y a los que dudan.

Y para terminar la parte explicatoria sobre sus Estructuras por Permutaciones, permítansenos —sin comentarios previos o posteriores— citar otras de sus frases, por parecernosla relevante: —“Desde luego este sistema no sirve para suplir carencias de talento o lagunas de formación. Nadie mejor que el compositor de buena formación e información, cuyas fantasía e imaginación le son innatas para aprovechar al máximo lo que este o cualquier otro sistema le puede aportar, pues obviamente, los contenidos estéticos son proporcionados por la cuantía de la riqueza espiritual de cada creador como individuo”.

Entre 1969 y 1970 Biriotti permaneció en Buenos Aires, en el Centro La-

tinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Durante esa época estudió composición con Alberto Ginastera y composición electroacústica con Francisco Kröpfl. A partir de entonces, indudablemente, y de muchas de sus obras de este período, se derivan todas sus experiencias posteriores sobre las técnicas actuales de composición y por consiguiente de su Sistema de Estructuras por Permutaciones.

El haber ganado en 1970 y precisamente con "Espectros", el Premio del "II Festival Internacional de Música de Guanabara", en Río de Janeiro, fue decisivo para Biriotti. Eso lo puso en contacto con todas las nuevas corrientes de la música contemporánea en Brasil. En efecto, un año después, se trasladó a la ciudad del Salvador para dictar cursos de composición en la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal del Estado de Bahía. Este fue el comienzo de una intensa labor como pedagogo, como compositor y como oboísta en esta Universidad y en otras de la parte este del Brasil. Y desde 1971 hasta estos momentos, Biriotti alterna sus actividades en el Uruguay y otros países de América y Europa con largas temporadas en el Brasil.

Fue justamente en Bahía, donde esta Universidad ocupa uno de los centros más importantes en la actualidad para la Música Nueva, donde Biriotti comenzó a esbozar esta teoría del Sistema de Estructuras por Permutaciones. Allí también, como Director y docente participó en el "III Festival de Música Nova", integrando al mismo tiempo el "Grupo de compositores de Bahía". Este es un importante y nutrido conglomerado de creadores e intérpretes y Biriotti, en su triple calidad de compositor, oboísta y conferencista tuvo en él muy activa labor.

Todo esto trajo como consecuencia que ocupara luego el atril de primer oboe en la Orquesta Sinfónica de la Universidad, así como que se le designara para ocupar el cargo de Profesor de oboe en la mencionada Escuela de Música.

A partir de 1973 y paralelamente a sus trabajos en Bahía, da cantidad de recitales como solista y cursos anuales y conferencias en el Conservatorio Dramático y Musical "Dr. Carlos de Campos" en Tatuí, Estado de San Pablo. Sus clases siempre versarán sobre los mismos tópicos, la música contemporánea y las actuales técnicas de composición. Coincidiendo con toda esta actividad son varias las orquestas y los conjuntos de cámara brasileños que estrenan sus obras.

Veamos ahora el otro mundo sonoro de Biriotti, logrado a través de años de estudio metódico y de búsqueda de nuevos efectos tímbricos en el oboe y

el corno inglés. Pero antes de llegar a estos actuales descubrimientos recorramos, un poco rápidamente, su trayectoria como instrumentista.

Casi adolescente comienza sus estudios musicales y es el violín el primer instrumento con el cual tiene contacto. Antonio Maiques primero y luego Juan Fabbri —entonces violín concertino de la Orquesta Sinfónica del SODRE— son quienes lo inician. Poco después da principio a estudios sistemáticos al ingresar en la Escuela Municipal de Música. Allí siguió cursos de armonía con el Director de la misma, Maestro Vicente Ascone y de Historia de la Música con el Prof. Lauro Ayestarán. La parte instrumental ya se encamina hacia el oboe y con el excelente instrumentista Wilfredo Cardozo (también de la Sinfónica del SODRE) inicia su aprendizaje del instrumento. Años más tarde, al radicarse en el Uruguay el oboísta francés Jean Louis Le Roux, perfecciona con él los conocimientos adquiridos.

Por dos veces seguidas gana dos becas de perfeccionamiento: en 1954 la de la Asociación de Estudiantes de Música y en 1962, cuando ya une a su condición de instrumentista la de compositor y director de orquesta, obtiene la de la Fundación Karolyi para realizar estudios en Francia.

A partir de esos años y paralelamente a su labor creativa, Biriotti entrará a formar parte de varios organismos orquestales a la vez que actúa como solista y da cantidad de recitales en nuestro país y en el extranjero.

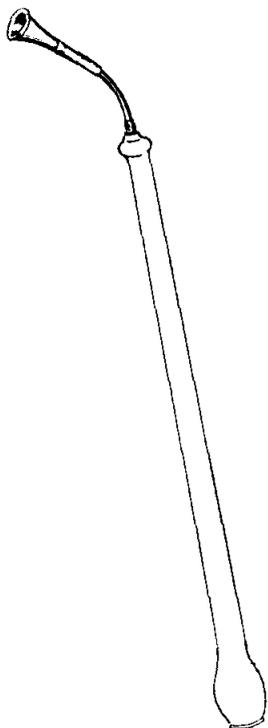
En 1958 y por espacio de dos años ocupa el cargo de Primer Oboe en la Orquesta de Cámara del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo. Cuando se funda el grupo de Cámara Artemus, Biriotti lo integra desde su primer concierto. Este grupo ganará luego el Premio al Mejor Conjunto de Cámara, otorgado por la Casa del Teatro del Uruguay.

Otro nuevo conjunto, al cual todavía pertenece, es el Grupo Pro-Música, dedicado exclusivamente a la música de cámara.

Por varios períodos y durante el tiempo que su actividad se lo permite ha integrado la Orquesta Sinfónica del SODRE, ocupando el cargo en 1957 de Primer Oboe Solista. En el año de 1976 gana, por concurso de oposición y también en esta orquesta, el cargo de Corno Inglés.

Simultáneamente a toda esta actuación como integrante de conjuntos, ya sean sinfónicos o de cámara, el músico se dedica desde 1972 y en forma muy intensiva, a una labor de solista, con una marcada tendencia a la ejecución de la música contemporánea, poniendo en práctica todos los nuevos recursos de sonoridad por él hallados a través de años de experimentar con el oboe y el corno inglés. Recursos que a su vez, los ha introducido en sus propias obras, siendo ellas, por eso mismo, la mejor demostración de todo lo aún inexplorado que pueden todavía ofrecer instrumentos de tradición milenaria. Y a veces, si se quiere, sorpresivamente, a los oídos del oyente común.

EJ. 1:



EJ. 3:



EJ. 2:



1. Boquilla de trompa en posición natural aplicada al corno inglés.
2. Boquilla de trompa colocada invertida sobre el corno inglés. Al tubo de la misma se le ha aplicado una caña de corno inglés.
3. Boquilla de trompa colocada invertida, esta vez se usa en el oboe y también con una caña de corno inglés sobre el tubo.

En otras oportunidades el compositor usa el cuerpo del instrumento solamente, sin caña alguna. No hemos considerado necesario mostrar gráficamente esta modalidad.

Veamos cómo y de qué manera se efectúan esos cambios de timbres y sonoridades. Tomemos en primer término el oboe.

Usando solamente el cuerpo del instrumento, *sin* la caña, su sonido cambia totalmente y su timbre puede hacerse irreconocible, trayendo a la memoria alguna lejana reminiscencia de gaita.

Otro efecto, totalmente distinto del anterior, se logra aplicando al tubo del oboe sin caña una boquilla de trompa colocada *al revés* y sobre ella, es decir sobre su parte inferior, se aplica directamente una caña de corno inglés. Este sonido en sí, es totalmente nuevo y no se parece a ninguno de los instrumentos de viento conocidos; en los agudos y en algunas notas medias si sólo se oye el instrumento, podría muy bien pensarse en un sonido logrado electrónicamente.

Por otra parte esta experiencia, es decir con la boquilla de trompa colocada al revés y luego con la propia caña encima, en este caso del corno inglés, hace que este último instrumento produzca un sonido de un dramatismo y de un color totalmente insólitos, que realmente causan una extraña impresión.

Continuando con el oboe, se pueden obtener variaciones o fluctuaciones de la afinación, o fluctuaciones de altura o volumen siempre sobre una misma nota. Biriotti lo utiliza, en ese caso sobre un *si bemol*, en el comienzo del "Treno por Laura" y consigue una especie de lamento de un color tímbrico grave, en un casi vibrato insistente y obsesivo, despojado, pero de muy hondo sentido dramático.

También el músico nos hace una serie de variados ejemplos sobre cuartos de tono, ejecutados simultáneamente con la embocadura y la graduación del aire.

Otros nuevos efectos sonoros son los *glissandi*, producidos por la graduación del aire sobre la caña y el deslizamiento de los dedos sobre las llaves. Pueden realizarse sobre una sola nota o sobre un conjunto de notas, ascendentes o descendentes. Biriotti lo emplea, con un resultado muy efectivo, en la "Metamorfosis según Kafka". El sonido así conseguido tiene una característica obsesiva y angustiante, deprimente, envolvente.

En enero de 1976 se realizó en Buenos Aires, en la sede del Instituto Goethe y organizado por éste, el "V Curso Latinoamericano de Música Contemporánea". Allí dio un curso bastante fuera de lo común, dedicado a los compositores, pero él en calidad de oboísta. Y cuando el mismo Biriotti nos lo describe, nos dice: —"Claro que sólo siendo compositor podía encararlo, pues se trataba de mostrar los variadísimos nuevos procedimientos de ejecución oboística y su mejor aplicación en la música de hoy". Para completar este curso, Biriotti ofreció un recital con obras para oboe, de música contemporánea incluyendo composiciones de Juan José Iturrberry, de Alexandru Hrisanide, de Eduardo Kushnir y propias.

A mediados de 1976 y organizado por el Instituto Goethe, realizó una gira de conciertos por Córdoba, San Juan y Mendoza pasando luego a Chile, donde actuó en Santiago y en Viña del Mar. Posteriormente fue invitado en otra gira similar, por Alemania.

La obra de composición de Biriotti se inició muy tempranamente, en 1952, cuando el músico tenía 23 años y era ya un aventajado estudiante de oboe.

Bajo la guía del maestro español Enrique Casal Chapí, radicado por esa época en Montevideo, compone y estrena sus primeras obras. Son, la mayoría de ellas, para uno o dos instrumentos o para reducidos conjuntos y también breves músicas incidentales para producciones cinematográficas. Dos obras para piano solo, un "Preludio, fuga y rondó" y luego una "Sonata" con cuatro movimientos y estrenada recién en 1961, deben sumarse a sus primeras obras de cámara, tales como la "Suite para violín y violoncelo", "Dos invenciones" para oboe y corno inglés, la "Pequeña Suite" para dos clarinetes y la "Pieza para sexteto de cuerdas".

De ahí hacia adelante comienzan a aparecer algunas de sus obras para orquesta, para cuerdas muchas de ellas e impulsadas tal vez por sus primeros estudios violinísticos. Un "Allegro fugatto" para oboe y orquesta, una "Sinfonietta", el "Concertino para cuerdas", la "Suite concertante", son algunas de sus obras intermedias hasta llegar a un período de mayor madurez, logrado por Biriotti, aproximadamente en la década del 60. Antes de la culminación de su primer estilo creador, marcado por la "Sinfonía Ana Frank", nos encontramos con la gestación de otra interesante faceta del autor que nos ocupa: el Biriotti director de orquesta. Prácticamente autodidacto en este campo, recibió solamente consejos de dos directores: Lamberto Baldi y Héctor Tosar. Muy importantes los del primero de ellos, no sólo por ser un maestro de extraordinaria experiencia, sino por ser, también, quien formó nuestra sinfónica oficial. A ello debemos agregar la asistencia de Biriotti a un curso de dirección, dictado en Montevideo por el maestro francés Jean Martinón.

Estos estudios, o por decirlo mejor, esa condición innata encaminada hacia la dirección orquestal, encontró un campo propicio de experimentación al fundarse en 1957 la Orquesta de Cámara de la Asociación de Estudiantes de Música y hacerse cargo de ella. Ese primer y tímido ensayo frente a un conjunto instrumental se iba a ver robustecido al encomendársele, tiempo después, la dirección de otra orquesta estudiantil, la de las Juventudes Musicales del Uruguay. Y luego, cuando funda y dirige, por más de cinco años, su "Orquesta de arcos" ya nos encontramos frente a un director joven, pero que conoce su oficio y día a día trata de superarlo. Con la "Orquesta de arcos" estrenará también muchas de las obras de su primer período.

A partir de esos momentos, su carrera prácticamente se divide entre la

composición, la ejecución del oboe y la dirección de orquesta. Desde esa época y esporádicamente, en momentos que su labor le permite, ha dirigido sucesivamente la Orquesta Sinfónica del SODRE, la Orquesta Sinfónica de AUDEM, en el Uruguay; la Orquesta de la Universidad de Bahía, en el Brasil, y el Grupo de Experimentación Musical en Buenos Aires.

Volvamos al Biriotti compositor de mediados de los años 60. Dentro de una producción que se va haciendo bastante nutrida hay dos obras, especialmente, que merecen la atención. Y las dos, casualmente estrenadas en 1965, aunque compuestas, respectivamente, en el 63 y 64. Se trata, en primer término, del "Concertino para trompeta y cuerdas". Aunque edificado sobre una forma tradicional de tres movimientos, este concertino supone una preocupación por alejarse de lo muy trillado dentro de su género. Es una obra reveladora de una personalidad fuerte y segura y que opone ritmos muy marcados, a instantes de gran lirismo. Pero por encima de todo, es una obra que trasunta un brillante optimismo y jovialidad. La trompeta solista debe pasar a veces por momentos de extrema dificultad instrumental para sortear intrincados ritmos, de sostenido cromatismo y que, en algunos casos, se vuelcan sorpresivamente, en un discurso lírico de corte muy personal y original. Una larga frase melódica, a modo de "cadenza", constituye prácticamente todo el movimiento central, marcado como "Molto moderato". En algunos momentos de la obra Biriotti inserta trozos escritos de acuerdo a escalas arcaicas, y así podemos escuchar algunos pertenecientes a los modos lidio, frigio y eólico. Todo este conglomerado, sabiamente ordenado y distribuido, le da a este concertino un dinamismo poco usual. Esta obra fue estrenada por el autor al frente de la Orquesta de arcos el 1º de junio de 1965, actuando Walter Pintos como trompeta solista en forma muy laudable.

La otra obra de este período de los 60, a que nos referimos, es la "Sinfonía Ana Frank" que es, a nuestro criterio, la mejor obra de su primera época. Fue estrenada en el teatro "Solís", el 10 de junio de 1965, bajo la dirección de su propio autor. Musicalmente un solo clima meditativo y de gran recogimiento envuelve el movimiento único de que se compone la obra. El trabajo artesanal que realizó Biriotti en las cuerdas para conseguir ese efecto, es sumamente interesante, es una mezcla de algo denso, recio y sombrío, con instantes de poesía muy líricos y casi luminosos. Construida sobre un atonalismo muy acentuado, presenta tanto desde el plano armónico como melódico e instrumental, una notoria madurez de creatividad. La obra es, por su carácter y su intención, una oración fúnebre en memoria de la famosa niña mártir. Y ha quedado no solamente como el clásico exponente de su primer período, sino que muy a menudo se la cita hoy día como índice de obra de gran calidad. A pesar de mediar entre ésta y la producción actual de Biriotti una gran diferencia de conceptos y de estilos, existen al-

gunas características inmanentes al compositor que aparecen en las obras de ambos períodos. No obstante, la total disparidad de los lenguajes usados guardan una extraña relación, que se basa en un gran sentido lírico y un fondo de melancolía o a veces de una muy velada tristeza, no sabemos hasta qué punto concientizadas por el autor. La obra actual, estrenada no hace todavía un mes, y que tiene, en ese sentido, una relación muy directa con la "Sinfonía Ana Frank", es el "Treno por Laura". De gran sobriedad, está escrita para oboe y doce instrumentos, y es una elegía, o un "treno" en recuerdo de su joven hija fallecida recientemente. De factura totalmente contemporánea, con un clima sonoro sombrío y cargado de tensión, el compositor utiliza el oboe en cantidad de nuevos efectos y nuevas técnicas, logrando una especie de melopea obsesionante, oscura, densa, que forma el eje expresivo a través del cual se desenvuelve toda la obra. Realmente el nuevo efecto conseguido por Biriotti con el oboe y aplicado al "Treno por Laura" le da una extraña dimensión musical y emocional. Nos parecen de gran interés algunos de los conceptos vertidos por el crítico uruguayo Roberto Lagarmilla, luego de su estreno, realizado el día 19 de junio de 1976, por la Orquesta Sinfónica del SODRE, dirigida por John Carewe y actuando el propio autor como solista. Y veamos cómo también sus palabras coinciden con lo que hemos afirmado recientemente acerca de la "Sinfonía Ana Frank". Así dice —en un fragmento de una larga crónica— Roberto Lagarmilla: "Si en la hermosa Sinfonía Ana Frank para cuerdas, este músico uruguayo había logrado una expresión intensa y recogida del drama evocado por la música, en este 'Treno' (lamento), el dolor conoce una inesperada y densa transubstanciación sonora que posee increíble concentración de medios. La repetición de una sola nota ha sido muchas veces considerada como imagen de la quietud total, de la muerte: en el caso de Biriotti el contraste no procede tanto de los lineamientos melódicos, sino de la insistencia de ciertas notas graves en el oboe (moduladas en vibrato y color en una especie de lamento) frente a tenues y cambiantes atmósferas instrumentales que le sirven de esfumado telón de fondo. Hermoso y dramático es el efecto de los violoncelos lejanos que entonan una melodía pura, dentro de un clima armónico-tímbrico enrarecido".

Tenemos que señalar que tanto con ésta, como había pasado anteriormente con el estreno de "Espectros" y "Permutaciones", sucedió que, sorpresivamente y no obstante su lenguaje de avanzada, fue tomada por el público tradicional con gran entusiasmo. Y debemos tener en cuenta que no es ese, justamente, el público que sigue los estrenos de las obras de avanzada. Por ello es doblemente significativo.

Tanto ésta como otras de sus últimas obras, no están planeadas en el Sistema de Estructuras por Permutaciones. Esto nos da, una vez más, la idea

de la flexibilidad del compositor, demostrando que tal como lo ha enunciado, cada creador debe emplear para cada nueva obra la técnica que le resulte mejor o más acertada. Y es muy posible que el propio Biriotti vuelva, en obras posteriores a ese sistema o tal vez al mismo modificado, o logre aún uno mejor. Esto es, otro ejemplo del creador en la búsqueda constante, en el logro de encontrar el lenguaje que es en el momento preciso, el mejor para expresarse, sea cual fuere.

Retomemos nuevamente otras composiciones de su última producción. Del 70 adelante son alrededor de quince las obras de importancia escritas por Biriotti. Es en realidad "Espectros", con su Premio Internacional de Guanabara, la que encabeza la lista. La "causante" por así llamarla, del Sistema de Permutaciones, está concebida, como anteriormente lo esbozáramos, en secciones encadenadas, con la utilización de todo el espectro sonoro horizontal y verticalmente y el uso de "clusters", sobre la serie de variaciones planteada de acuerdo al esquema mencionado por el propio autor. "Espectros" fue conocida en su estreno en dicho Festival, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, en mayo de 1970, dirigida por Roberto Schnorrenberg; recién se conoció en Montevideo tres años después, en junio de 1973, en el ciclo oficial de conciertos de la OSSODRE y también allí, el gran público aplaudió entusiastamente esta obra de avanzada.

Otras tres obras de Biriotti se estrenaron en países americanos. Primero fue "Simetrías", conocida a través de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Bahía y dirigida por Ernest Widmer, en julio de 1971. Pocos meses después, en el Perú y en la Sala Alzedo, de la ciudad de Lima, son los "Laberintos" para quinteto los que conduce Edgard Valcarcel. Y en 1974, en el Teatro Municipal de San Pablo, se escucha una de sus pocas obras para piano, de esta época: "Espirales", interpretada por Eudoxia de Barros.

Luego de tantas primeras audiciones en el extranjero —y al igual que ahora con el "Treno por Laura"— finalmente se realiza en Montevideo un estreno absoluto de Biriotti. Se trata de "Permutaciones", perteneciente también al SEP, y estructurada en base a 32 instrumentos tratados casi individualmente. Así se logra un panorama sonoro —un "friso" lo han llamado algunos críticos— de textura muy liviana y excelente dosificación tímbrica. Fue estrenada por la OSSODRE con gran éxito y bajo la dirección del maestro Simón Blech, el 27 de abril de 1974. Esta obra fue seleccionada luego por la Biblioteca de la "Sociedad Italiana de Música Contemporánea".

El "Treno por Auschwitz" para coro, orquesta y cinta magnetofónica, también se basa en el mismo Sistema y fue compuesto en 1970.

Nos falta incursionar todavía en otra interesante composición de Biriotti: la "Metamorfosis según Kafka", escrita originariamente para oboe y piano, llevada y luego a una segunda versión para oboe, violín, viola, violoncello y

piano y, finalmente, a una tercera de 1975 —que es la que hemos escuchado— para oboe y cinta magnetofónica. Fue estrenada en junio de ese año y en Montevideo, en el Teatro de la Alianza Francesa, en un programa del ciclo del "Núcleo Nueva Música". La obra, muy de acuerdo a su título, está impregnada de un ambiente angustiante, misterioso, con un dejo de visión pesadillesca, onírica, si se quiere. El oboe logra por medio de glissandi y otros recursos, conseguir un sonido grave y alucinante, muy distinto por cierto, del toque fúnebre y elegíaco del "Treno por Laura".

* * *

Hemos transitado por el mundo sonoro de Biriotti, logrado simultáneamente a través de sus producciones y de sus logros de nuevas técnicas de ejecución en el oboe. Ambas disciplinas se complementan y se impulsan recíprocamente, dándonos como resultado final la imagen actual del músico, nunca definitiva desde el momento que con su temperamento proteico siempre está comenzando una nueva experimentación; o tal vez un nuevo estilo o sistema que le permita expresarse mejor para transmitir al oyente su pensamiento sonoro. No obstante ser Biriotti un músico en continuo desarrollo y en continua búsqueda —y eso se ve claramente a través de su obra—, hay varias constantes en su personalidad y en su producción que equilibran perfectamente la totalidad de su ser como creador musical.

Todas esas virtudes permanentes hacen que su obra, aún desde la más temprana hasta la más avanzada, tengan características comunes que son, precisamente, las encargadas de mantener ese equilibrio tan propio de este compositor y no fácil de encontrar en los músicos de hoy.

Biriotti es un músico serio, honesto y auténtico con sí mismo, que compone por propia necesidad y no para "mostrarse". Un estudioso que siempre nos dará el resultado de algo largamente elaborado y pensado y nunca una improvisación. Las improvisaciones, tan propias de estos momentos, pueden resultar —si resultan— una vez y por casualidad.

Biriotti es un músico sólido, con una extraña condición para un compositor actual, que es un innato don melódico. Más extraño aún si se sabe "dosificar" tal como él lo hace, con una severa austeridad. Aun dentro de lo más recio y duro siempre hay un fondo, casi inadvertido a veces, de lo que podríamos llamar un "sentimiento" melódico. Y este "sentimiento", aunado a las nuevas corrientes de expresión y aún a la electrónica, es casi otro hallazgo expresivo —que no sabemos ciertamente si el autor lo concientiza— tan grande como sus Sistemas de Estructuras y sus logros de ejecución instrumental.

Por otro lado, estamos seguros que su doble calidad de intérprete y compositor —creemos que la dirección orquestal no influye en ello— lo hace

multifacético. Ese mismo interés que pone un día al ser solista en un concierto de Vivaldi y lo usa al siguiente al ejecutar el solo en el "Concertino para oboe" de Brenno Blauth y al otro en sus obras, le da una flexibilidad de captación e interpretación y una elasticidad de conceptos sumamente saludables. Y no dudamos que, al mismo tiempo, beneficien su propia labor de creación.

Porque, he aquí que hemos llegado a lo medular e importante: podemos decir que en Biriotti hay un creador. Y todas esas condiciones que parecería se dan en él casualmente, son solamente las necesarias en su caso particular, para que ese creador pueda producir con honestidad.

LEON BIRIOTTI

Ficha biográfica

- 1929 Nace en Montevideo (Uruguay) el 1º de diciembre.
- 1942 Comienza estudios de violín con Antonio Maiques; los perfecciona luego con Juan Fabbri.
- 1949 Ingresa a la Escuela Municipal de Música. Estudia:
Composición, con Enrique Casal Chapí;
Armonía, con Vicente Áscone;
Cultura Musical, con Lauro Ayestarán;
Oboe, con Wilfredo Cardoso;
Perfecciona el oboe con Jean Louis Le Roux.
- 1952 Su música incidental para el film "El hijo" recibe mención en un concurso organizado por Cine Club del Uruguay.
- 1954 Gana beca de estudios de la Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS).
- 1957 Funda y dirige la Orquesta de Cámara de AEMUS.
- 1957 Su "Suite para violín y violoncelo" gana el Premio de AEMUS.
- 1958 Primer oboe de la Orquesta de Cámara ICAU.
- 1962 Gana la beca de la Fundación Karolyi para realizar estudios en Francia.
- 1965 Funda y dirige la "Orquesta de arcos".
- 1965 Integra el grupo de cámara "Artemus" (Premio al mejor conjunto de cámara del año).
- 1965 Comienza sus actuaciones como director frente a orquestas profesionales: OSSODRE, AUDEM, etc.
- 1966 Funda y dirige la Orquesta de Cámara de las Juventudes Musicales del Uruguay.
- 1966 Su "Sinfonía Ana Frank" es proclamada como el Mejor Estreno Sinfónico Nacional del Año.
- 1969 Ingresa en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Estudia con: Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Gabriel Brncic.
- 1970 "Espectros" gana el Premio en el II Festival de Música de Guanabara (Brasil).
- 1971 Comienza sus actividades didácticas (en composición y en oboe) y sus conferencias en la Escuela de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Brasil).
- 1973 Comienza su actividad docente en el Instituto Superior de Educación Musical Joao Pessoa y en el Conservatorio Dramático y Musical "Dr. Carlos de Campos", en Tatuí (Brasil).
- 1974 Dicta curso de Complementación Artística en Itabuna (Brasil).

- 1974 "Permutaciones" es seleccionada por la Biblioteca de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea.
- 1976 Gana, por concurso de oposición, el cargo de Corno Inglés en la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (OSSODRE), Montevideo, Uruguay.
- Desde 1971 Dicta cursos y conferencias en varias universidades e institutos culturales. Asiste a festivales internacionales en su doble calidad de compositor y oboísta. Inicia giras de conciertos como solista por América y Europa, especializándose en la interpretación de la música contemporánea.

Catálogo de obras

Índice cronológico por fechas de composición

- 1952 SUITE, para violín y violoncello.
LOS ÉXTASIS DE LA MONTAÑA, para voz e instrumentos.
DOS INVENCIONES, para oboe y corno inglés.
PEQUEÑA SUITE, para dos clarinetes.
Música incidental para el film "El hijo".
- 1953 SUITE CONCERTANTE, para violín y orquesta.
PRELUDIO, FUGA Y RONDÓ, para piano.
ALLEGRO FUGATTO, para oboe y cuerdas.
- 1955 EL PASEO DE BUSTER KEATON, cantata de cámara.
SONATA, para piano.
- 1957 SINFONIETTA.
PIEZA BREVE, para sexteto de cuerdas.
MIKROS, ensayo tímbrico para ocho instrumentos.
- 1960 CONCERTINO PARA CUERDAS.
Música incidental para el film "El caballo que hablaba".
- 1962 Música incidental para el film "Remolcadores".
- 1963 CONCERTINO PARA TROMPETA Y CUERDAS.
TRÍO, para oboe, clarinete y fagot.
- 1964 ANA FRANK, sinfonía en un movimiento para cuerdas.
ROMANZA SEFARADI, para violín y piano.
"DE DÍA ERA, DE DÍA...", para voz y violoncello.
- 1965 SEGUNDA SINFONÍA, para cuerdas.
CUARTETO DE CUERDAS.
ROMANZA SEFARADI, versión para guitarra.
- 1967 SONATA, para violín y piano.
- 1968 TERCERA SINFONÍA.
- 1969 CUARTA SINFONÍA.
MONTAIRES, para piano, celesta y cuatro percussionistas.
- 1970 ESPECTROS, para tres orquestas.
CRISTALES, para cuerdas.
PERMUTACIONES, para orquesta.
- 1970 TRENO POR AUSCHWITZ, para coro mixto, recitante, cinta magnetofónica y orquesta.
SIMETRÍAS, para nueve instrumentos.
LABERINTOS, para cinco instrumentos.
TRÍO, para violín, violoncello y piano.
"DE LA MELANCOLÍA Y EL SUICIDIO...", para doble coro masculino y recitante femenina.
ESPIRALES, para piano.
EN LA MORADA DE LA MUERTE, electrónica.
- 1971 VIOLA OBLIGATO, para viola y doce instrumentos.
- 1973 PARÁNGO, para oboe y doce instrumentos de cuerda.
- 1974 SOLES, para orquesta.
METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, para oboe y piano.

- METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, segunda versión, para oboe, violín, viola, violoncello y piano.
1975 METAMORFOSIS SEGÚN KAFKA, tercera versión, para oboe y cinta magnetofónica.
TRENO POR LAURA, para oboe y doce instrumentos.

BIBLIOGRAFIA

- *Compositores de América*, vol. 13 (1967), editado por la OEA.
Salgado, Susana, *Compositores musicales uruguayos*. Edit. Bibl. Poder Legislativo, Montevideo, 1969.
———, *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Edit. Bibl. Poder Legislativo, Montevideo, 1971.

DISCOS

Archivo Colonial de América Latina. Sello "Qualiton", Buenos Aires.

Entre 1973 y 1975 el sello "Qualiton", de Buenos Aires, ha editado cuatro discos con música ligada a nuestro continente. Estos constituyen una excelente contribución a la escasa discografía disponible sobre este aspecto de nuestra cultura musical. Sobresale en todos ellos la calidad técnica de la grabación y la calidad artística de la interpretación, lo que les confiere un alto grado de profesionalismo.

Los discos reseñados son los siguientes:

1. *Música Colonial Latinoamericana*, Qualiton SQI-4038, Buenos Aires: Fonema, 1973.

El contenido de este disco, que pretende ser el primero "de una serie prevista con la intención de ofrecer un panorama de la música colonial latinoamericana entre los siglos XVI al XIX", incluye las obras interpretadas en el Primer Concierto de la 26ª Temporada de *Amigos de la Música*, que tuvo lugar en la Catedral de Buenos Aires, el 7 de junio de 1973. El evento contó, además, con la colaboración del Fondo Nacional de las Artes. Participaron en el registro el Coro de la Fundación Ars Musicalis y la Orquesta de Cámara que dirige el Pbro. Jesús Gabriel Segade. En el director y el coro, como en los restantes discos de la serie, radican las mayores bondades de excelencia desde el punto de vista interpretativo. Los solistas fueron Cristina Carlin, soprano; Nani Landau, soprano; Lucía Boero, mezzosoprano, y Jorge Giabbanelli, tenor. El continuo, en general bien realizado, estuvo a cargo de Mario Videla, clave; Graciela Svidky, violoncello y Ramón Bignon, contrabajo. La producción y dirección artística de este disco y los siguientes, a cargo de Iván René Cosentino y de Mario Videla; las notas complementarias fueron preparadas por Waldemar Axel Roldán

Se inicia la selección de obras de este primer disco del sello "Qualiton", con *Credo* para coro y orquesta, del compositor piamontés Ignacio Celoniat, en transcripción del musicólogo germano-uruguayo Francisco Curt Lange. Este *Credo*, que sirvió de pieza final para el concierto de la Catedral de Buenos Aires, representa un claro ejemplo estilístico del repertorio de misas con solistas, coro y orquesta que se encuentran en nuestro continente, especialmente en el "Et Resurrexit", escrito en alegre tempo de vals. Le siguen un *Villancico al Santísimo Sacramento* ["Si Dios se contiene en el Sacramento"], a tres voces, de Juan de Araujo, extraído del rico repositorio chuquisaqueño, en transcripción de Waldemar Axel Roldán; *Ad Matutinum "Invitatorium et Hymnus"*, para solistas, coro y orquesta, del compositor mineiro Francisco Gomes da Rocha, en transcripción de F. C. Lange; la primera composición polifónica publicada en el Nuevo Mundo, *Hanacpachap*, para coro solo, in-

cluida en el *Ritual Formulario, e Institución de curas* de Juan Pérez Bocanegra (Lima, 1631), en transcripción de Waldemar Axel Roldán, y el villancico a cuatro voces y continuo *Quatro Plumajes Ayrosos*, de Tomás de Torrejón y Velasco, transcrito por Carmen García Muñoz. Esta bella obra, que también integra mi *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago, 1974, Nº 11), es uno de los ejemplos que mejor reflejan el genio creador de Torrejón.

América del Norte está representada en este disco por dos obras mexicanas para coro y cappella, transcritas por Jesús Bal y Gay en su *Tesoro de la Música Polifónica en México* (México, 1952): *Peccantem me Quotidie*, de Hernando Franco —donde el coro alcanza su mayor nivel— y *Coenantibus autem illis*, de Juan de Lienas, que representan a los siglos XVI y XVII, respectivamente.

Finaliza el disco con *Salve Regina*, de José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita, compuesta en Arraial do Tejuco (Minas Gerais) en 1787, en transcripción de F. C. Lange, quien diera a conocer el movimiento musical mineiro y la personalidad artística relevante de este mulato brasileño.

2. *Domenico Zipoli. La Obra Completa para Organo*, Qualiton SQI-4033, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1973.

En este disco se presentan las *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo* (1716) de este célebre compositor jesuita italiano, fallecido en Córdoba, Argentina, en 1726, escritas y publicadas en Italia, antes de que Zipoli decidiera embarcarse para América. Los 11 números incluidos son: 1. Toccata, en Re menor; 2. Cuatro versos y Canzona, en Re menor; 3. Cuatro versos y Canzona, en Mi menor; 4. All'Elevazione (II); 5. Cuatro versos y Canzona, en Sol mayor; 6. Cuatro versos y Canzona, en Do mayor; 7. All'Offertorio; 8. All'Elevazione (I); 9. Al Post Communio; 10. Cuatro versos y Canzona, en Fa mayor, y 11. Pastorale, en Do mayor: Largo-Allegro-Largo. Esta última constituye una de las obras más populares de Zipoli.

La interpretación en órgano está a cargo de Mario Videla, hecha con pulcritud y gran seriedad, en el Organo Histórico de la Catedral de Buenos Aires (Nºs 1 al 5) y en el Organo Colonial del Museo Sobremonte de Córdoba (Nºs 6 al 11). De sólo 8 registros y un teclado el primero de estos instrumentos, su sonoridad es casi la de un positivo; el Organo Colonial, a su vez, posee un teclado manual y uno pedal, pero sólo 4 registros, y si bien ofrece mayor cantidad de agudos, es pobre en bajos. A este respecto nos asalta la duda sobre la validez de interpretar estas obras, que fueron concebidas para los ricos órganos romanos de que disponía Zipoli, en estos pequeños órganos hispanoamericanos, incluso sin constancia de que Zipoli haya traído consigo copias de sus obras editadas en Italia.

El folleto explicativo, con notas de Francisco Curt Lange, realza el interés de esta grabación.

3. *Domenico Zipoli (1688-1726)*, Qualiton SQI-4059, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1975.

Este segundo disco dedicado a la obra de Domenico Zipoli completa un panorama enriquecedor de la personalidad artística del malogrado jesuita italiano, a la vez que ofrece la única obra completa —o casi completa— que se conserva de él en América: su *Misa en Fa Mayor*. Las notas del folleto explicativo, firmadas por F. C. Lange en Bremen, en mayo de 1975, que repiten lo expuesto en el folleto anterior, puntualizan las últimas investigaciones que este prestigioso musicólogo ha realizado en torno a la figura de Zipoli, donde queda de manifiesto que Zipoli ingresó a la Compañía de Jesús en Sevilla, en 1716, que embarcó en abril de 1717 rumbo al Río de La Plata, que fue a Córdoba, donde inició sus estudios eclesiásticos que terminó hacia 1725, y que la *Misa* "fue dedicada a un determinado Pueblo de Misiones". Como es sabido, Zipoli falleció sin haber sido consagrado sacerdote, por faltar el obispo que habría de hacerlo.

Se inicia este disco con obras de Zipoli con su *Misa en Fa Mayor*, a cuatro voces, que fuera copiada en Potosí en 1784 y descubierta en 1959 en el Archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia, por Robert Stevenson. La *Misa* consta de Kyrie, Gloria, Credo y Sanctus y participan en ella Nani Landau, soprano; Angeles Abad, contralto; Roberto Britos, tenor; Mario Videla, órgano; el Coro de la Fundación Ars Musicalis y el Qualiton Ensemble, bajo la dirección del Pbro. Jesús Gabriel Segade.

Completan esta entrega dos obras europeas de Zipoli, en transcripción y realización de Francisco Curt Lange: *Sonata en La Mayor*, para violín y bajo continuo, con Haydée Francia en violín y Mario Videla en el Órgano Histórico de la Catedral de Buenos Aires, y *Cantata de Cámara*, para solista y continuo: "Dell'offese a vendicarmi" (Para vengar la ofensa), que consta de tres arias separadas por dos recitativos, con Margarita Zimmermann, contralto; Claudio Baraviera, violoncello y Mario Videla, clave.

Destaca entre los solistas vocales la soprano Nani Landau por su afinación y musicalidad. También destaca la cubierta del disco, que ofrece un multicolor fragmento de una casulla bordada, que se conserva en la Catedral de Buenos Aires.

4. *Música de la Catedral de Lima*, Qualiton SQI-4068, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema S. A., 1974-1975.

Con grabaciones hechas en la Basílica de Nuestra Señora del Socorro, en Buenos Aires, entre diciembre de 1974 y abril de 1975, el último disco que

comentamos incluye siete obras provenientes del Archivo Arzobispal de Lima, de las cuales sólo una de ellas pertenece a un autor hispanoamericano. Participan el Coro de la Fundación Ars Musicalis, el Qualiton Ensemble, la soprano María González, el tenor Roberto Britos, Leo Viola en violoncello y Mario Videla en clave y órgano, bajo la dirección general del Pbro. Jesús Gabriel Segade.

El contenido del disco incluye el *Himno a 8 "Pangue Lingua"*, para las vísperas de Corpus Christi, del compositor español del siglo XVIII Pedro Durán, escrito para doble coro, cuerdas, trompetas y bajo continuo, en transcripción de Waldemar Axel Roldán. Le sigue la *Cantata a solo al Nacimiento "Niño mio ya se ve"*, 1760, del maestro de capilla español Manuel Gaytán y Arteaga, que actuó en las ciudades de Córdoba y Segovia durante el siglo XVIII. Escrita para tenor, cuerdas y continuo, se presenta en transcripción de W. A. Roldán en una correcta interpretación.

El *Contrapunto a 4 sobre el Ut re mi fa sol la. A la Concepción de Nuestra Señora*, para coro y continuo, de José de Orejón y Aparicio, es la única obra hispanoamericana de esta selección, transcrita por Carmen García Muñoz. Este genial compositor sudamericano, conocido como el "huachano Nebra"—en virtud de haber nacido en Huacho, Perú, hacia 1705, y de merecer el honor de ser comparado con el más importante compositor español de la época, José de Nebra— está representado en el Archivo Arzobispal de Lima por obras más significativas que la que aquí se presenta, si bien su estructura armónica muestra las características más sobresalientes y típicas de la generalidad de las composiciones hispanoamericanas, lo que la hace contrastar con las obras españolas que la acompañan.

En transcripción de Santiago Kastner y en una excelente interpretación, se presenta el *Tiento de 6º tono*, para órgano, de Estacio de la Serna, o Estacio Lacerna, quien fue maestro de capilla de la Catedral de Lima entre 1612 y 1616, después de haber servido en Sevilla y Lisboa. De Fabián García Pacheco, maestro de capilla de la Iglesia de la Soledad, de Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII, se incluye su *Cuatro al Santísimo "Céfiros alegres"*, para coro, cuerdas y continuo, en transcripción de W. A. Roldán, una de las obras más interesantes de este disco, por su ritmo ágil y construcción sólida.

Las dos últimas obras seleccionadas fueron transcritas por Carmen García Muñoz. De Joseph de Torres, organista de la Capilla Real de Madrid y autor de importantes tratados teóricos, se presenta su *Cantata Humana "Por el Tenaro Monte"*, de 1738, consistente en una sucesión de recitativos y arias para soprano y bajo continuo y, finalmente, la misma transcritora ofrece el *Alabado a 4*, de Martín Francisco de Cruzelaegui, para coro, cuerdas y continuo.

Los manuscritos existentes en el Archivo Arzobispal de Lima no reflejan, paradójicamente, lo que fue la actividad musical de la Ciudad de los Reyes, capital del Virreinato del Perú durante la Colonia; sin embargo, la selección de obras para este disco tampoco refleja lo que es el Archivo, donde abundan obras hispanoamericanas de calidad salidas de la pluma de un Roque Ceruti, un Melchor Tapia, un Zapata o un Toribio José del Campo y Pando, para citar sólo algunos.

La iniciativa del sello "Qualiton" de editar esta serie de discos del *Archivo Colonial de América Latina* es de tanta importancia, a nuestro juicio, como el organizar un museo donde se muestre el arte hispanoamericano de esa época y el público tenga acceso a él. En el caso específico de la música, si no se materializa ya sea en la audición pública o en la grabación, ella no existe, y consecuentemente, deja de estar presente como patrimonio artístico de América. El aporte de "Qualiton" es, por lo tanto, muy significativo, además de estar bien presentado.

Samuel Claro Valdés

INFORME

¿Qué es la Asociación Nacional de Compositores? *

por Juan Amenábar

Fundación

“En Santiago, a ocho de agosto de mil novecientos treinta y seis se reunieron los señores Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Samuel Negrete, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Armando Urzúa, René Amengual y Héctor Melo, con el objeto de constituir la Asociación Nacional de Compositores - Chile...”. En esta forma comienza el Acta de Fundación de la ANC, en cuyo texto leemos más adelante:

“... se acordó nombrar un comité compuesto por los compositores Allende, Isamitt y Urrutia, el que quedó encargado de elaborar un proyecto de estatutos de la institución para presentarlo a la consideración de los socios el viernes catorce, en la Posada del Corregidor Zañartu, con ocasión de la primera comida de la Asociación”.

Estatutos y Primer Directorio

El 5 de octubre del mismo año 1936, la Asociación se reunió para considerar el proyecto de estatutos ya elaborado por los compositores antes mencionados. El proyecto fue aprobado en su totalidad por la asamblea, la que procedió, además, a designar al personal directivo de la Asociación. Por unanimidad se eligió para presidente a Pedro Humberto Allende, secretario a Domingo Santa Cruz y tesorero a Samuel Negrete, quedando así constituido el primer Directorio de la ANC.

En el artículo primero de los estatutos se establecen las finalidades de la corporación. Dicho artículo expresa textualmente que la ANC deberá “procurar el acercamiento de los compositores chilenos, estimular su producción artística por medio del mejor conocimiento y divulgación de sus obras y contribuir al desarrollo del intercambio musical internacional, de preferencia con los países americanos”.

Personalidad Jurídica

Un año después, el 28 de septiembre de 1937, la Asociación obtuvo su Personalidad Jurídica, y la aprobación de sus Estatutos, concebida por el De-

* Al cumplirse 40 años de la creación, en 1936, de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), la Asociación realizó entre el 2 y el 10 de septiembre de 1976, una Muestra Iconográfica y de Documentación, que se exhibió en la Casa de la Cultura, bajo el auspicio de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación. Reproducimos aquí el discurso pronunciado por su presidente, compositor Juan Amenábar, al inaugurarse esta exposición.

creto Supremo N° 4.247 del Ministerio de Justicia, y pasó por lo tanto a tener existencia legal.

Preocupaciones iniciales . . . que aún hoy día siguen vigentes

En ese mismo año, y a pocos meses de su fundación, los socios de la ANC se reunían periódicamente “para escuchar en la intimidad sus nuevas obras, sometiéndolas así al análisis estudioso de una crítica desinteresada y franca”, según lo señala la Revista de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en el N° 15, correspondiente a diciembre de 1937. En esta publicación se dice, además, que “los compositores han acordado editar una antología de obras de compositores chilenos, una recopilación de nuestra canción popular, organizar conciertos, etc.”. Estas preocupaciones iniciales, como puede observarse, no difieren gran cosa de las que han inquietado a los sucesivos directorios de la ANC a través de los años, incluyendo el actual; aunque la experiencia adquirida y las diferentes circunstancias han aconsejado modificaciones en los procedimientos y en las prioridades. Así, por ejemplo, ha sido preferible orientar esfuerzos, en un momento dado, hacia fines más factibles, dentro de los muy limitados medios de la institución, y dejar de lado proyectos demasiado ambiciosos que no pasaban de ser una quimera. Más adelante volveremos sobre este asunto.

Algunas realizaciones

La ANC ha estado impulsando, como tal y por medio de sus socios, la impresión y la grabación de la música chilena. La cosecha no ha sido todo lo abundante que cada uno de nosotros habría esperado . . . pero es algo, y no habría impedimentos para suponer que esta situación debiera mejorar sustancialmente en el futuro.

A lo largo de los cuarenta años transcurridos, numerosos conciertos y audiciones han sido realizados por la Asociación en forma directa, patrocinados por ella o en colaboración con otras instituciones culturales. Por ejemplo, los Institutos de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Chileno-Alemán de Cultura, Cultural de Providencia, de Música de la Universidad Católica, Cultural de Ñuñoa, etc. En estos conciertos se han dado a conocer más de 700 obras. Ahora bien, como la Asociación de acuerdo a sus fines ha mantenido una preocupación preferente, y diríamos casi exclusiva, por la obra contemporánea, puede ella exhibir una alta cuota de estrenos, más de 300 obras, entre las cuales por lo menos 100 han sido de carácter absoluto (lo que se llama también “estreno mundial”), en su mayoría de composiciones de autores nacionales.

Unidad en los propósitos comunes, variedad en los individuales

Alguien podría pensar que la ANC impone a sus socios una suerte de adhesión estilística como requisito ineludible para pertenecer a ella. Si así fuera, ese alguien estaría equivocado, pues en nuestra Asociación ha sido corriente ver a compositores de las más diversas tendencias o escuelas colaborando amigablemente en pro de la obtención de los objetivos culturales comunes de la institución.

Los Premios Nacionales de Arte. Los Presidentes de la ANC

Para ilustrar lo dicho anteriormente véase la nómina de los Premios Nacionales de Arte en Música, todos ellos sin excepción socios de la ANC, cuyos estilos o maneras de hacer son diferentes y a veces diametralmente opuestos. Esta nómina es la siguiente: Pedro Humberto Allende (1945), Enrique Soro (1948), Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954), Alfonso Leng (1957), Acario Cotapos (1960), Carlos Isamitt (1965), Alfonso Letelier (1968), Gustavo Becerra (1971), Jorge Urrutia (1976).

También podría servir de ejemplo a lo dicho, la nómina de los Presidentes que ha tenido la Asociación, muchos de ellos por varios períodos, separados o consecutivos. Aparte del que esto escribe, mencionaremos a Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier, Carlos Riesco, Pablo Garrido, Juan Lemann y otros, a quienes su propia e independiente manera de pensar y hacer en música no les impidió velar por el cumplimiento de los altos propósitos culturales que persigue la ANC.

Aspecto gremial

Aunque por sus estatutos y génesis la Asociación es de carácter principalmente cultural, no ha descuidado el aspecto gremial cuando ello ha sido necesario, para ir en defensa de los justos intereses artísticos de sus miembros, y de lo que la música de Arte significa, o debe significar para el país. Es así como la ANC ha estado presente en todo momento en las gestiones tendientes a mejorar la legislación del derecho autoral en nuestro país, propendiendo a que dicha legislación beneficie directamente a los compositores, y se apliquen procedimientos de administración de su patrimonio en que sean los propios autores los responsables del manejo de los fondos provenientes del producto de su trabajo creativo, sin tutorías ni intermediarios.

La ANC asiste, además, por disposición legal, con voz y voto a las deliberaciones del Jurado que otorga el Premio Nacional de Arte. También participaba, cuando estuvo funcionando el Jurado de Premios por Obra y Los Festi-

vales de Música Chilena (ambas actividades organizadas tiempo atrás por el Depto. de Música de la Universidad de Chile) con representantes que le eran solicitados por la Facultad, según los reglamentos de estos certámenes. En este orden de actividades la ANC ha mantenido, durante los últimos años, excelentes relaciones con otras organizaciones gremiales, tales como la Corporación de Autores y Compositores, por ejemplo, que agrupa a los compositores de la llamada música popular.

Acciones descontinuadas

Dijimos anteriormente que la ANC había dejado de lado a veces algunas acciones que una vez comprendidas no demostraron representar para ella resultados efectivos, consumiendo esfuerzos que su pequeña organización no le permitía dilapidar. Esta situación se presentó, por ejemplo, cuando en 1962 los socios por unanimidad decidieron desafiliarse de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), prestigiosa institución que, a pesar de su nombre, tiene un carácter e intereses casi exclusivamente orientados hacia lo europeo. Allá asistían a veces los chilenos y podían presentar una que otra obrita en sus festivales (siempre que la Asociación estuviera al día en sus cuotas, cobradas en libras esterlinas), pero los socios se preguntaron en 1962 si valía la pena llegar allá como invitados de segunda clase, como provincianos, frente a los orgullosos y "superdesarrollados" europeos... y todavía pagar por ello. El acuerdo unánime de la asamblea de aquel entonces demostró posteriormente haber sido tomado correctamente, pues en nada nos afectó, ni para bien ni para mal dicha desafiliación.

Nuevas acciones emprendidas. El proyecto de la Sala del Compositor

Por el contrario, la ANC ha tomado iniciativas que representan probables buenos resultados para los fines de su trascendente acción cultural. A este respecto deseo referirme a una iniciativa que estimamos fundamental para la música chilena y un hito de importancia relevante en la vida de la Institución. La Asociación envió un documento, el día 24 de julio de 1970, al señor Roque Esteban Scarpa, Director de Bibliotecas Archivos y Museos, solicitándole la creación en la Biblioteca Nacional de la "Sala del Compositor". Dicho documento, en su parte pertinente expresaba:

"La labor de los compositores chilenos, sus obras, sus luchas y circunstancias vitales, son poco conocidas y siempre la información disponible es escasa y fragmentaria".

"Como testimonio de la actividad de un compositor van quedando sus partituras, anotaciones y escritos musicales, además de otros antecedentes tales

como notas en los programas de concierto, ediciones, discos, cintas magnéticas, publicaciones, estudios musicológicos, monografías”.

“En Chile, estos documentos, en la gran mayoría de los casos, no están depositados, en forma ordenada y catalogada, en un mismo lugar o institución que por su responsabilidad, carácter nacional y facilidades de acceso dé garantías suficientes a todos los interesados en estas materias. Por el contrario, esta documentación, salvo pocas excepciones, conforma un material disperso y heterogéneo susceptible de perderse para siempre, y con el cual difícilmente se podría abordar algún estudio completo sobre la labor de un compositor determinado. Mucho menos podría pretenderse efectuar investigaciones relativas a varios compositores para establecer criterios de comparación y efectuar los análisis musicológicos correspondientes”.

“Frente a la situación explicada anteriormente, el Directorio de la ANC, interpretando el espíritu y la letra de nuestros estatutos y los deseos de la mayoría de los socios, y considerando que los organismos a su digno cargo cumplen plenamente con los requisitos que estimamos indispensables para juntar en un solo lugar los resultados de la labor de los compositores, acordó dirigirse a Ud. para solicitarle tuviera a bien disponer la habilitación de un local donde poder entregar, para ser catalogado y conservado, el material proveniente de la actividad creativa en el campo de la música de arte. El Directorio se permite pedir, además, a Ud. que el local solicitado quede en la Biblioteca Nacional pues estimamos que ésta es una ubicación muy adecuada para servir a los fines culturales que persigue nuestra Asociación”.

“Según nuestro propósito, en este local, en esta ‘Sala del Compositor’, deberían encontrarse, no sólo originales y copias de partituras y de gráficos musicales, sino que además todos aquellos otros elementos que permitan formarse una idea cabal de la actividad creativa del compositor, incluyendo aquellos aspectos de su vida relacionados íntimamente con dicha actividad. Nos referimos a grabaciones en disco, en cinta magnética, ediciones, estudios musicológicos, monografías, revistas y publicaciones con artículos referentes a la música y a los autores chilenos (*Revista Musical Chilena*, por ejemplo), fotografías, films, cintas magnéticas con la palabra; objetos e iconografía en general, relacionados con la actividad artística del compositor”.

“Pensamos que en esta forma la ‘Sala del Compositor’, además de un archivo sería un lugar de encuentro frecuente en el que las distintas generaciones hallarían orientación y referencias mutuas”.

A pesar de la acogida favorable dada por el Director Scarpa a nuestra presentación, hubo que esperar hasta el 2 de noviembre de 1973, en que la ANC volvió a la carga, presentando al Sr. Scarpa un proyecto elaborado por la bibliotecaria Sra. Edith Vergara Bolívar, denominada “Sala del Compositor

Chileno", en el que tuve el agrado de prestar mi asesoría y colaboración. El Director aprobó este proyecto y lo comenzó a poner en práctica durante el año 1974. Hoy día es toda una realidad el Departamento del Compositor Chileno, a cargo de la Sra. Vergara. En este lugar, situado en la Biblioteca Nacional, se está realizando una labor duradera y trascendente, que cuenta con todo el apoyo de nuestra Asociación ya que reconocemos en ella, con legítimo orgullo, el resultado (todavía increíble para muchos) de una iniciativa en la que la ANC tuvo una participación preponderante, y el Director Scarpa la adecuada respuesta que sus altos méritos intelectuales y morales hacían esperar.

Coda

Al cumplir 40 años de vida la Asociación Nacional de Compositores-Chile, hemos querido reseñar algunos de los aspectos más salientes de su labor y mostrar a Uds. (imposible en forma completa) ciertos documentos y material de referencia, para despertar vuestro interés y recibir el comentario o la consulta. Esperamos que estos materiales expuestos y la presencia de los propios compositores sirvan de estímulo a vuestra simpatía por este muy escaso número de chilenos que, con su arte, han dedicado su vida al progreso cultural de nuestro país por medio de la creación musical.

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

Schmidt, Jarah, *Jornada musical en el jardín infantil*. NE, NL, 1976, 19 pp.

En la educación del párvulo la música es un elemento fundamental para desarrollar su personalidad y sus capacidades sensitiva, creativa, auditiva y estética. La pedagogía moderna ha incorporado a sus métodos un material de repertorio consistente en canciones simples basadas principalmente en la reproducción musical de sonidos onomatopéyicos y en la musicalización de las habituales inflexiones del lenguaje hablado de saludos, órdenes, etc. De este modo, el quehacer diario del párvulo está en estrecha conexión con la música.

La habitual carencia de material musical sistematizado motivó a la profesora Schmidt a elaborar un folleto destinado, como señala en los objetivos del prólogo, a "poner al alcance de la educadora de infantes un material que facilite y enriquezca su delicada labor formativa". El folleto presenta una serie de motivos y temas sencillos que consideran la natural limitación infantil en el ritmo, ámbito, intervállica y tésitura. Lo interesante del repertorio confeccionado en su texto y música por Jarah Schmidt es que contempla la no bien siempre ponderada calidad que debe tener cualquier material musical que se entregue a los niños; hay una correcta concordancia entre acentos y ritmo del lenguaje y de la música sin caer en los vicios tan comunes de deformación de la palabra, difíciles de corregir incluso en los mayores. Este aspecto es el que la educadora que haga uso del material debe considerar como esencial y, aprovechando la gran riqueza musical espontánea y natural del párvulo, adecuar cada uno de los temas a las "necesidades del momento o a la realidad del educando", como lo aconseja la propia autora en las "indicaciones generales para el empleo de la guía".

Esta fase tan importante y vital en la formación del niño debiera ser aprovechada para el inicio de un verdadero quehacer musical que vaya más allá del uso utilitario de la música. Esta labor debería ser continuada en educación Básica y Media con el mismo grado de importancia que cualquiera disciplina escolar. No se pretende crear sólo músicos sino que formar un verdadero estrato de jóvenes que entiendan el verdadero significado de la música.

Raquel Bustos V.

Crónica

ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile

La labor de difusión de la Sinfónica se reinició el 20 de noviembre con una presentación en el Teatro Municipal, concierto en el que interpretaron la *Cantata 190*, de J. S. Bach, con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, preparado por el maestro Hugo Villarroel, y los solistas: María Elena Madeiros, Santiago Villablanca y Fernando Lara, dirigidos por el maestro argentino Guillermo Scarabino, titular de la Orquesta Sinfónica de Mendoza.

En la segunda parte de este programa, el Coro interpretó Villancicos de Navidad.

La *Misa en Si menor*, de J. S. Bach, fue repetida en el Teatro Municipal, el 2 de diciembre, bajo la dirección del maestro Richard Kistler, director titular del Coro de Cámara de la Universidad de Chile. El maestro suizo tuvo a su cargo la dirección de la Sinfónica, Coro y los solistas: Marisa Lena, Rosario Cristi, Juan Eduardo Lira y Fernando Lara.

En seguida se realizaron las presentaciones de la Sinfónica en iglesias de Santiago, La primera tuvo lugar en San Agustín, con un programa que incluyó *Sinfonía Nº 1 en Do Mayor*, de G. Bizet y *Preludio de "Los Maestros Cantores de Nuremberg"*, de Wagner, bajo la dirección del maestro Scarabino y con explicaciones a cargo de la profesora María Eugenia Saavedra. En el Convento de la Recoleta Domínica, se cantó la *Cantata 190*, de J. S. Bach, con el Coro Sinfónico y los solistas: Rosario Cristi, Santiago Villablanca y Fernando Lara, además de la ejecución de las obras de Bizet y Wagner, programa que luego se repitió en el Parque Subercaseaux de San Miguel y en La Sinagoga.

Durante el mes de enero de 1977, la Sinfónica ofreció tres conciertos al aire libre en el Parque Forestal, todos ellos dirigidos por el maestro Scarabino.

Orquesta Filarmónica Municipal

A su regreso de la gira por el norte del país y el Perú, la Filarmónica ofreció un concierto el 21 de diciembre, bajo la conducción de su director titular Patricio Bra-

vo, con el siguiente programa: *Mozart: Obertura "Bodas de Fígaro"*; *Schubert: Sinfonía "Inconclusa"* y *Schumann: Concierto en la Menor para cello y orquesta*, solista Patricio Barria, quien acaba de titularse en el Instituto de Música de la Universidad Católica. El joven cellista chileno fue alumno del profesor Jorge Román.

El 3 de enero se iniciaron los Conciertos de Mediodía de la Filarmónica, en el Teatro Municipal, los que continuaron todos los lunes del mes de enero. Dirigió estos conciertos gratuitos el maestro Bravo y los comentarios de las obras estuvieron a cargo de Jorge Dahm.

Además, durante todo este primer mes del año, la Orquesta Filarmónica ofreció conciertos en el Teatro Esmeralda y en el Parque Bustamante al aire libre.

Festival artístico al aire libre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Durante el mes de enero, la Facultad de Música presentó al aire libre en el Parque Forestal, un festival musical en el que participaron buen número de sus conjuntos, la Escuela de Danza y el Ballet Nacional.

El miércoles 5, el Ballet Nacional inició estas manifestaciones artísticas con la presentación de los ballets: "Estudio", "Homenaje a Martha Graham", "Eros", "Concertino", "Los Cuatro Músicos Viajeros" y "Mocedades", en tres fechas distintas, a fin de que llegaran al mayor número de público.

Continuó, al día siguiente el festival, con la presentación del Conjunto Folklórico Pintué, que mostró las danzas de la zona central y canciones folklóricas campesinas, programa que se repitió el 10 de enero.

La Escuela de Danza del Departamento de Artes de la Representación, se presentó, en seguida, con demostraciones de técnica académica y técnica Leeder contemporánea, para en seguida demostrar estas técnicas en danzas estilizadas griegas, chilenas, Branle, y en los ballets "Doloras" y "Valses".

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por el maestro argenti-

no Scarabino, actuó el 12, 19 y 26 de enero. En estos conciertos se tocó: *J. Strauss: Obertura "El Murciélago"*; *Grieg: Cuatro Danzas Noruegas*; *Tchaikowsky: Suite del Ballet "Cascanueces"*; *Brahms: Obertura Trágica*; *Saint-Saens: Concierto en Si menor N° 3, para violín y orquesta*, solista: Hernán Jara; *Mussorgsky-Ravel: Cuadros de una Exposición*, y en el último concierto, dedicado a la ópera, se ofrecieron extractos de "Tosca", de Puccini, con la participación de: Patricia Vásquez, soprano; y Daniel Bravo, tenor; y de "Madame Butterfly", con los mismos cantantes.

El "Grupo Hindemith", integrado por Alberto Harms, flauta; Emilio Donatucci, fagot; Adolfo Flores, contrabajo; Guillermo Rifo, vibráfono; Enrique Baeza, piano; Carlos Vera, percusión y Sergio Polansky, sintetizador y string ensemble, conjunto que se ha especializado en un nuevo enfoque de la música latinoamericana, lo que le ha merecido los premios APES de 1975 y 1976 y el Disco de Plata Odeón por sus grabaciones.

En esta oportunidad tocaron algunos de sus más resonantes éxitos: *Rifo: Santiago 20 horas*; *Violeta Parra* (arreglo de Rifo): *Gracias a la Vida*; *A. Flores: Samba de Trasnochada*; *Luis Advis: Suite Latinoamericana*, y *G. Rifo: Cueca Diabla*.

El Conjunto "Rythmus" de la Facultad de Música, dirigido por el profesor Ramón Hurtado, tuvo a su cargo el próximo concierto. En esta ocasión, Elena Corvalán, Juan Codercha, Eugenio Bueno, Miguel Zárate, Raúl Aliaga y Cristián Alberti, con un amplísimo instrumental de percusión, tocaron obras de J. S. Bach, Grieg, Hurtado, Rimsky Korsakov, Tchaikowsky, Kachaturian, R. Hurtado y obras folklóricas chilenas.

El Taller Coral 77, integrado por alumnos de Pedagogía en Educación Musical, y dirigidos por la profesora Ruth Godoy, cantaron un programa de Polifonía profana del Renacimiento y Música de Latinoamérica del siglo XX.

El 21 de enero se puso fin a este festival con un concierto del Sexteto de Clarinetes, dirigidos por el profesor de la Cátedra de Clarinetes, Rafael del Giudice. En la segunda parte del programa, el Coro de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado, cantó un programa con obras de compositores de Latinoamérica y del folclore sudamericano.

Temporada al aire libre de la Corporación Cultural

La Corporación Cultural de Santiago presentó durante el mes de enero, a los conjuntos artísticos que subvenciona la Municipalidad de Santiago: el Ballet Municipal que dirige Rosario Llanos, y que actuó en el Teatro Esmeralda presentando los ballets: "Cascanueces", "Las Sifides" y "La Fille Mal Gardée". En el Parque Bustamante se presentó la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, bajo la dirección de Yolanda Montecinos, con el ballet en un acto "Baile de Graduados".

Un Festival Folklórico se realizó en el Teatro Esmeralda en el que actuó el Conjunto Municipal y conjuntos invitados de la Confederación de Conjuntos Folklóricos de Chile.

Espectáculos al aire libre de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica

Teatro, danza, folclore, jazz y música rock conforman la programación de la Universidad Católica.

En el Parque Bustamante se presentó "La Vida es Sueño", de Calderón de la Barca, y el Taller de Teatro que dirige Humberto Gallardo, integrado por funcionarios y alumnos de esa Universidad, ofreció "La Mala Nochebuena de Don Etcétera", del autor chileno Jorge Díaz, y el Taller dirigido por Patricio Campos, presentó "Yerma", de García Lorca.

El Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte, sede Antofagasta, bajo la dirección de Jorge Vallejos, grupo que cuenta con 36 bailarines y cantantes, mostraron "Carnaval en el Desierto", basado en las manifestaciones más destacadas del Carnaval de Chiapa, localidad ubicada al noroeste de Iquique.

La bailarina Gaby Concha, con su conjunto de bailarines, mostró varias de sus coreografías de danza moderna, y el Conjunto "Quasars" de los hermanos Fernando y Claudio Recabarren, interpretaron música rock, "underground" y arreglos de autores barrocos e impresionistas, ejecutados con instrumentos electrónicos.

Actuó también en esta temporada, el "Retaguardia Jazz Band", uno de los conjuntos de jazz más antiguos del país.

ORQUESTAS SINFONICAS EXTRANJERAS

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires

A raíz de la visita oficial a Chile del Presidente de Argentina, Teniente General Jorge Rafael Videla, el Gobierno de la República hermana trajo como embajada cultural a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. El conjunto, que está integrado por 115 profesores, está celebrando sus 30 años de vida de nutrida labor en su patria, además de numerosas giras por el extranjero. Esta es la primera vez que visita Chile. La dirigió su titular, maestro Pedro Ignacio Calderón y quien también ocupa el cargo de Director General del Teatro Colón. Acompañó a la Filarmónica el pianista Manuel Rego, quien actuó en los dos conciertos que se ofrecieron en el Teatro Municipal de Santiago.

Con el auspicio de la Embajada Argentina, la I. Municipalidad de Santiago y la Corporación Cultural del Teatro Municipal, la Filarmónica de Buenos Aires actuó el 13 y 14 de noviembre. El primer programa incluyó: *Wagner: Obertura de "Los Maestros Cantores"*; *Beethoven: Concierto N° 5 "El Emperador"*, con Manuel Rego como solista; *J. Aguirre: Huella y Gato*, con orquestación de Ernest Ansermet y *Ravel: Suite N° 2 "Dafnis y Cloe"*; en su segundo concierto tocaron: *Enrique Soro: Tres Aires Chilenos*; *Rachmaninoff: Rapsodia sobre un tema de Paganini, para piano y orquesta*, con Rego como solista; *Tchikowsky: Sinfonía N° 5* y *Alberto Ginastera: Malambo*, del Ballet "Estancia".

SALA ISIDORA ZEGERS

El Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, continuó la labor de extensión gratuita que durante todo el año 1976 ha realizado en su Sala Isidora Zegers, en la actualidad uno de los más importantes centros para la difusión de la música de cámara en la capital.

Recital de Atsuko Tenma

La joven violinista japonesa Atsuko Tenma, una de las finalistas del III Concurso Internacional de Ejecución Musical de Viña del Mar, mención Violín, que por su destacada interpretación de la Sonata para violín y piano N° 3, Op. 108 de Brahms, obtuvo Mención Especial, antes de regresar al Japón, ofreció un recital en la Sala Isidora Zegers, acompañada por la pianista Marcella Mazzini.

El programa de la artista incluyó: *Brahms: Sonata para violín y piano, N° 3,*

Op. 108; J. S. Bach: Chacona; Ravel Tzigane y Sarasate: Aires Gitanos.

Recital de Elma Miranda

La profesora y pianista Elma Miranda dio un recital el 10 de noviembre con el siguiente programa: *Brahms: Rapsodia en Si menor y 16 Valses; Chopin: Nocturno Op. 14 N° 2 y Polonesa; Bisquertt: Balada; Leng: Cuatro Doloras y Santa Cruz: Dos Poemas Trágicos.*

Recital de Sylvia Wilckens

La soprano Sylvia Wilckens con Alfredo Saavedra al piano, actuaron el 11 de noviembre. El programa incluyó: *Brahms: Geheimnis, Feldeinsamkeit y O wuesst ich doch den Weg zurück; Strauss: Meinem Kinde, Die Nacht, Morgen y Staendchen; F. Heinlein: Die Wiese y Das Schiffelein; Debussy: Le jet d'eau y Recueillement; Ravel: D'Anne jouant de l'espinnette y D'Anne qui me jecta de la neige y de Duparc: Invitation au voyage y Chanson triste.*

Recital de Música chilena

Las profesoras y pianistas del Departamento de Música, Elma Miranda y Mariana Grisar tocaron en este recital obras para piano de los siguientes compositores chilenos: *Alfonso Leng: Cuatro Doloras; Domingo Santa Cruz: Cuatro Poemas Trágicos; Carlos Botto: Cuatro Preludios y Alfonso Letelier: Cuatro Piezas para piano.* En la segunda parte del programa, la soprano Sylvia Wilckens, acompañada por Alfredo Saavedra, cantó canciones de los compositores chilenos: *Federico Heinlein: Die Wiese y Das Schiffelein; Domingo Santa Cruz: Canción de Cuna y P. H. Allende: Tres Cantos Infantiles, A las Nubes y El Surtidor.*

Recital de piano de los alumnos de la profesora Margarita Herrera

Inició el concierto Aníbal Bañados, de 6º año básico, tocando un programa que incluyó: *Haydn: Sonata en Do Mayor; Prokofiev: Visión Fugitiva N° XVII* y del chileno *Carlos Botto: Toccata.* En seguida, Pablo Torres, de 7º año básico, ejecutó: *Haydn: Sonata en Si menor N° 33 y Chopin: Polonesa Op. 26, N° 1.* Terminó el concierto Luis Latorre, de 8º año básico, con: *J. S. Bach: Partita N° 2 en Do menor; Beethoven: Sonata Op. 13 en Do menor, "Patética", y Granados: Mazurca en Si bemol mayor, Op. 5.*

Recital del Curso de Canto del profesor Hernán Würth

El tenor José Quilapi, acompañado por la profesora Mariana Grisar, interpretó: *Beethoven: Mit einem gemalten Band, Wonne der Wehmuth, Der Kuss, y Adelaide,* y de *Brahms: An die Nachtigall, Am Sonntag Morgen, Geheimniss, Minnelied, Feldeinsamkeit y Nachtigall.* El barítono Juan Gutiérrez, también acompañado por la profesora Grisar, cantó: *Schubert: Schwanengesang.*

Concierto del Conjunto "Ars Antiqua"

Por primera vez se presentó en la Sala Isidora Zegers el conjunto "Ars Antiqua", de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige Emilio Rojas. El conjunto, creado en 1973, interpretó un programa que

incluyó música instrumental y vocal del Medievo al Renacimiento, con obras francesas, inglesas, alemanas e hispanas.

Integran "Ars Antiqua": la soprano Mercedes Rojas, quien toca también flautas, percusión y dulcimer; Maritza Rojas, mezzosoprano, ejecutante de flautas, violas y percusión; Emilio Rojas, tenor, que toca flautas y violas; Hugo Pirovic, barítono, ejecutante de flautas, violas y percusión; Alma Campbell, contralto, ejecutante de espineta, dulcimer y percusión, y Alejandro Gaurello, laúd, flautas, violas y percusión.

Recital de canto de alumnos del profesor Hernán Würth

En esta oportunidad el profesor Würth presentó a los tenores Luis Felipe Maino y Andrés Donoso; ambos contaron con la colaboración al piano de la profesora Elvira Savi.

El alumno Luis Felipe Maino cantó: *Falconieri: Bella porta di rubini, O bellissimi cappelli y Segui, segui dolente core; Cavalli: Donzelle, fuggite y Juan Vásquez: ¿Cómo queréis madre?, Vos me matasteis, niña, Quiero dormir y no puedo, y De los álmos vengo.*

Por su parte, Andrés Donoso cantó: *Haendel: Aria "Gentle Airs", de la ópera "Athalia"; Purcell: If music be the food of love, Music for a while y How pleasant 'tis to love; Mendelssohn: Arias de "Elias": If with all your hearts y Then, shall be the righteous shine; Delibes: de la ópera "Lakmé": Fantaisie au divins mensonges, para terminar con Lalo: de la ópera "Le Roi D'ys", Vainement, ma bien aimée.*

Día Nacional del Líbano

El 23 de noviembre se celebró el Día Nacional de la República del Líbano, en la Sala Isidora Zegers, con la participación musical del pianista René Reyes, el cellista Eduardo Salgado y el tenor Walter Ganga.

El señor Ismael Estefan, Vicepresidente del Consejo Mundial de la Unión Cultural Libanesa y Presidente del Consejo Nacional de Chile, habló sobre "El Líbano en la Historia de la Civilización".

Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso

Bajo la dirección de su titular, maestro Belfort Ruz, actuó en Santiago la Orquesta

de Cámara de Valparaíso, el 25 de noviembre, con un programa que incluyó obras de Sibelius, Mozart, Paul Graener, y el *Concierto Brandeburgués N° 5*, de J. S. Bach, con los solistas Bruno Fadda, cémbalo; Millapol Gajardo, flauta, y William Allmard, violín. Como intérpretes invitados actuaron en este concierto, Raúl Silva, corno, y Héctor Contreras, fagot.

Homenaje al profesor Rodolfo Lehmann

En conmemoración del primer año del fallecimiento del profesor Lehmann, un grupo de sus alumnas de piano que continuaron sus estudios en el curso superior de piano del profesor Carlos Botto, le rindieron el más sentido homenaje ejecutando un programa con obras de J. S. Bach.

Se inició este concierto con un discurso del Secretario de la Facultad, don Alfonso Letelier, y en seguida, Maribel Adasme interpretó del "*Clavecín Bien Temperado*", Libro II, los *Preludios y Fuga N° 11, en Fa mayor y N° 12 en Fa menor, y Toccata en Sol mayor*; Sara Pavez tocó: *Preludios y Fugas del Libro I, N° 13 en Fa sostenido mayor y N° 14 en Fa sostenido menor, y la Suite Inglesa N° 3 en Sol menor*. Puso fin al concierto Cecilia Plaza, quien tocó, del Libro I, *Preludios y Fugas, N° 3, en Do sostenido mayor y N° 4 en Do sostenido menor*, terminando con *Fantasia Cromática y Fuga en Re menor*.

Recital de Margarita Domenech

El 29 de noviembre, la pianista Margarita Domenech, quien fuera alumna del profesor Germán Berner en el Conservatorio Nacional, y quien después de dar Licenciatura con nota máxima, fue becada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico de Bonn, ofreció un recital con obras de Beethoven. El programa incluyó: *Sonata "Claro de Luna", Op. 27, N° 2; Sonata "Los Adioses", Op. 81 y Sonata "Appassionata", Op. 57*.

Presentación del Curso de Cámara de las profesoras Mariana Grisar, Jutta Matthei y Elma Miranda

El 1° de diciembre, los alumnos de guitarra, trompeta, piano, violín y cello que integran el Curso de Cámara de las profesoras mencionadas, ofrecieron un recital con obras de Frescobaldi, Castelnuovo-Tedes-

co, Philippe Gaubert, Jean Clergue, Haydn y anónimos españoles del siglo XVII.

El 2 de diciembre el Curso de Cámara de estas profesoras presentó a un segundo grupo de alumnos, con obras para voz y guitarra, dúo de guitarras y obras para trompeta y piano; corno y piano y clarinete y piano, con la participación de la profesora soprano Patricia Vásquez, quien cantó, acompañada por el guitarrista Hugo Alcayaga, "*Una matica de ruda*", canción sefardita, el villancico "*De los álamos vengo, Madre*", de Miguel de Fuenllana, y de Monteverdi "*Lasciatemi morire*".

Recital de música chilena

El 6 de diciembre se ofreció un concierto con obras de compositores chilenos, que se inició con *Cuatro Estudios, de Ida Vivado*, ejecutados por Margarita Herrera, y *Dos Estudios*, de la misma compositora, que tocó Ximena Ugalde.

En seguida, la mezzosoprano Georgeanne Vial, con Elvira Savi al piano, cantó de Darwin Vargas, *Ciclo para Georgeanne*, con textos de Hugo Montes.

La pianista Jutta Matthei tocó *Variaciones y Fugas sobre el tema de un Pregón*, de Juan Orrego Salas, y la última parte del programa estuvo a cargo de la soprano Mary Ann Fones, con Cirilo Vila al piano, quienes interpretaron: *Canciones del Mar*, de Eduardo Maturana con textos del compositor; *Navegaciones*, de Cirilo Vila, con textos de Huidobro, y *Cueca*, de Luis Adcis, con texto de Jaime Silva.

Curso de Música de Cámara de los profesores Federico Heinlein y Elisa Alsina

El 9 de diciembre se realizó la presentación de alumnos de voz e instrumentos que cursan de primer a tercer año superior. En este concierto se ejecutaron todo tipo de obras para distintos conjuntos instrumentales y vocales.

Música electrónica a cargo de José Vicente Asuar

El profesor José Vicente Asuar, ingeniero y compositor, ha sido uno de los principales impulsores de la tecnología musical en Latinoamérica, y como creador de obras electrónicas se ha destacado en el campo internacional. Sus obras han sido premiadas

y editadas en disco, tanto en los Estados Unidos como en Europa.

El 10 de noviembre ofreció una charla sobre las más recientes técnicas electrónicas y dio a conocer dos obras en primera audición para Chile: *Estructura N° 7*, de *Otto Laske*, músico y filósofo, quien, desde 1970, ha trabajado en el desarrollo de una Teoría Generativa de la Música, basada en programas de computador para la composición de la música electrónica y análisis de las características perceptivas del ser humano. La obra escuchada en este concierto fue realizada con el Computador POP-11 del Instituto de Sonología de la Universidad de Utrecht, en Holanda. A partir de programas especialmente diseñados, el computador realizó tanto la partitura como las sonoridades. La siguiente primera audición fue *Cosas de Pájaros*, del mismo Asuar, obra realizada en 1976 en el Estudio de Música Experimental de Bourges, Francia, obra que tuvo su primera audición mundial en 1976 en el VI Festival Internacional de Música Experimental de Bourges. La obra se basa en cantos de pájaros tropicales.

Para terminar, se escuchó *Visage*, de Luciano Berio, obra que data de 1962 y que fue realizada en el Estudio de Fonología de Milán, con la participación de la cantante Kathy Barberini, quien desarrolla numerosas posibilidades expresivas de la voz. *Visage* puede considerarse como una obra clásica dentro de la producción electroacústica de los últimos 20 años.

Concierto de Percusión y Danza

El 11 de diciembre, el Conjunto "Rythmus", que dirige el profesor Ramón Hurdado, inició este concierto con un programa de obras de repertorio, y en seguida, la Escuela de Danza ofreció una presentación de danzas griegas y chilenas estilizadas, y los ballets "Doloras" y "Vals".

Coro de Cámara, Sede Valparaíso de la Universidad de Chile

Un variado programa con obras que abarcaron desde el Renacimiento a obras contemporáneas y folklóricas presentó el Coro de Cámara de Valparaíso, que dirige Belfor Ruz. Este concierto se realizó el 13 de diciembre.

Licenciatura en Guitarra de Luis López

El 16 de diciembre, Luis López dio examen de Licenciatura en interpretación superior con mención en guitarra.

Inició el programa con una demostración didáctica de la enseñanza de la guitarra y luego tocó obras de Alonso Mudarra, Gaspar Sanz, J. S. Bach, Fernando Sor, Joaquín Turina, Gustavo Becerra y Heitor Villa-Lobos.

Concurso de creación musical

El Departamento de Música de la Facultad llamó a Concurso de Composición a los alumnos de la Cátedra de Composición. Una comisión especial seleccionó las siguientes obras de los noveles creadores: *Jorge Rojas-Zegers: "Mar de Chile"*, *síndrome musical para cuatro guitarristas*; *Jaime González: Variaciones para piano*; *Cecilia Cordero: Cráteres*, y *Andrés Alcalde: Movimiento para Cuerdas*.

Todas estas obras fueron ejecutadas el 21 de diciembre frente a un jurado que integraron: Federico Heinlein, Ida Vivado y Juan Amenábar, y el numeroso público que llenaba la sala.

El Primer Premio lo obtuvo Cecilia Cordero, por *Cráteres*, ejecutada al piano por Cirilo Vila; el Segundo Premio le correspondió a Andrés Alcalde, por *Movimiento para Cuerdas*, que interpretaron profesores de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, y el Tercer Premio a Jorge Rojas Zegers, por *Mar de Chile*. La Mención Honrosa fue para Jaime González.

Graduación del Centro de Estudios Básicos y Medios

Los alumnos del 4º año de enseñanza media del Centro de Estudios Básicos y Medios de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, colegio especializado en que cursan sus estudios los alumnos que seguirán carreras artísticas, recibieron sus Licencias y premios en un acto que se realizó a fines de diciembre en la Sala Isidora Zegers.

En este acto, los alumnos que estudian música ofrecieron un recital y aquellos que estudian interpretación profesional de la danza, bailaron danzas chilenas y afro-brasileiras, además de algunos ballets de repertorio.

Homenaje a profesores que han cumplido su etapa docente y al Premio Nacional de Arte, Jorge Urrutia Blondel

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación agradeció, a través de la Directora del Departamento de Música, señora Cristina Pechenino, a los profesores: Amelia Arata, Elcira Castrillón, Lila Cerda, Adalberto Clavero, Flora Guerra, Cristina Herrera, Ernesto Ledermann, Raúl Martínez, Olga Medina, Enrique Pino, Inés Santander, Julia Searle, Benjamín Silva, Ida Vivado, Renato Ugarte y Jorge Urrutia, la labor realizada a través de una vida entera entregada a la docencia o a la ejecución musical dentro de los conjuntos de la Facultad. También hizo uso de la palabra el Secretario de la Facultad, don Alfonso Letelier, para referirse a la personalidad y a la obra de Jorge Urrutia Blondel, agraciado por el Supremo Gobierno con el Premio Nacional de Arte, en Música, 1976.

El Taller Coral '76, dirigido por Ruth Godoy, tuvo a su cargo la parte musical de este homenaje, interpretando además del Himno de la Universidad, cinco *Canciones Rituales de La Tirana*, de Jorge Urrutia, y obras de Juan Amenábar. La pianista Sara Pavez ejecutó *Estudios en Sol bemol mayor*, de María Luisa Sepúlveda, y *Capriccio*, de Enrique Soro.

La Decano de la Facultad, señora Herminia Raccagni entregó personalmente a cada profesor un recuerdo simbólico, expresión del aprecio y agradecimiento de la familia musical que es la Facultad, a la que quedan permanentemente ligados los profesores que ahora se ausentan de las aulas.

Presentación de los Cursos de Iniciación Musical del Conservatorio de Música Laurencia Contreras, de Concepción

En su primera presentación en Santiago el Conservatorio de Música "Laurencia Contreras" ofreció un espectáculo infantil de la más alta categoría musical y artística.

Se inició el programa con la presentación de los cursos de "Iniciación Musical" de las profesoras Laurencia Contreras, Ema Schmidlin, Verónica Torres y Ana María Sepúlveda, con marchas, banda rítmica y canciones, acompañadas por metalófonos. En seguida presentaron a los niños que se inician en la ejecución de flauta dulce y piano de II y III grados, para luego presentar a aquellos que cursan entre primer y tercer año básico de piano y flauta dulce. Terminó la presentación con el Coro de Niños que dirige el profesor Eduardo Gajardo.

Durante 1976, el Departamento de Música de nuestra Facultad organizó 137 conciertos y presentaciones de ballet en la Sala Isidora Zegers, todos los cuales han sido reseñados brevemente en la Crónica de *Revista Musical Chilena*.

Además de esta labor de difusión dentro de la Facultad, el Departamento de Música organizó los siguientes conciertos de extensión: Conjuntamente con la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, en el Museo de Arte Contemporáneo, se dieron 18 recitales de conjuntos instrumentales y actuaciones de solistas; abarcando las ciudades de Valdivia, Temuco, San Antonio y Puerto Montt, los conjuntos del Departamento de Música dieron 9 conciertos; en las Facultades de la Universidad de Chile, centros culturales, liceos y colegios hubo 71 presentaciones, que incluyeron recitales, ballet y presentaciones instrumentales y corales.

AGRUPACION MUSICAL BEETHOVEN

La Temporada de Conciertos de la Agrupación Musical "Beethoven" culminó con dos conciertos de muy distinta índole.

El 30 de noviembre actuó en el Teatro Caupolicán el guitarrista norteamericano Charlie Byrd, quien visitaba Chile por primera vez. Byrd se presentó acompañado por su hermano Joe, quien toca contrabajo,

y el baterista Wayne Phillips. La visita del guitarrista es parte de una gira por catorce países latinoamericanos y estuvo auspiciada por la Embajada de los Estados Unidos.

En sus presentaciones en Chile, el trío interpretó programas de jazz que abarcaron siete décadas del siglo XX, incluyendo música de Scott Joplin y de Louis Arms-

trong, además de las ya célebres composiciones de jazz del propio Byrd y arreglos de bossa nova, género que Byrd introdujo en los Estados Unidos.

Oratorio de Navidad, de J. S. Bach

Con el patrocinio del Supremo Gobierno y el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de firmas comerciales, la Agrupación "Beethoven", en la Parroquia de "La Transfiguración" ofreció el *Oratorio de Navidad, de J. S. Bach*, los días 6, 7 y 9 de diciembre.

La orquesta estuvo integrada por instrumentistas miembros de diversas orquestas chilenas; el Coro de Madrigalistas de Guido Minoletti, conjunto que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica 1976 por su actuación durante el año, y los solistas Marisa Lena, soprano; Marta Rose, contralto; José Quilapi, tenor, y Fernando Lara, barítono, todos bajo la dirección de Fernando Rosas.

Posteriormente se ofreció el Oratorio de Navidad en Concepción, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, el Coro de Madrigalistas de Minoletti y los solistas que actuaron en Santiago, siempre bajo la dirección de Fernando Rosas.

OPERA

"Tosca", de Puccini

Con el alto patrocinio del Supremo Gobierno, la Sociedad Amigos de la Opera presentó con el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago, el 17 de noviembre, en el Teatro Municipal, "Tosca", de Puccini, en una última función de difusión cultural.

En esta función cantaron exclusivamente artistas chilenos, quienes, junto a la Orquesta Filarmónica Municipal y el Coro del Teatro Municipal, preparado por José Manuel Silva, actuaron bajo la dirección del maestro director y concertador Juan Emilio

Marini. La regie estuvo a cargo de Mario Carlos Troisi y la obra contó con la preparación musical de Elena Petrini y Federico Heinlein.

El papel de Tosca fue cantado por la soprano Patricia Vásquez; Mario Cavardossi tuvo por intérprete a Daniel Bravo, y Scarpia fue Carlos Haiquel. Los demás papeles estuvieron a cargo de: Mariano de la Maza, Angelotti; Eduardo Huespe, el sacristán; Ignacio Bastarrica, Spoletta; Agustín Letelier, Sciarrone; Eduardo Huespe, un carcelero, y Marcela Bravo, un pastor.

CONCIERTOS DE CONJUNTOS DE CAMARA Y SOLISTAS CHILENOS

Ana María Castillo en recital de obras de J. S. Bach para clavecín

En la iglesia de Las Agustinas, el 16 de noviembre la clavecinista Ana María Castillo, abogada, concertista y directora del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción, ofreció un programa de obras para clavecín, de J. S. Bach, que incluyó desde aquellas obras muy simples creadas por el maestro para iniciar a sus alumnos hasta aquellas de mayor complejidad.

Contó este concierto con el auspicio de la Asociación de Clavecinistas y Organistas de Chile, la Universidad de Concepción, la Fa-

cultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y el Comité de la Iglesia de Las Agustinas.

Se inició el programa con *El Pequeño Libro de Friedmann Bach*, para continuar con *Seis Preludios para Principiantes* y *Seis Pequeños Preludios*, culminando con *Partita en Re Mayor*.

Recital de Mary Ann Fones y Cirilo Vila

Con Cirilo Vila al piano, la soprano Mary Ann Fones ofreció un recital en el Goethe Institut, el 16 de noviembre, cuyo tema fue

El mar en la canción. Cantó obras de Chausson, Duparc, Ravel y las primeras audiciones de las siguientes obras de compositores chilenos: *Eduardo Maturana: Canciones del Mar*; *Cirilo Vila: Navegaciones*, con textos de Vicente Huidobro, y *Luis Advis: Cueca*, con texto de Jaime Silva.

En la segunda parte del programa, el pianista Cirilo Vila interpretó, de *Debussy: Voiles, Ce qu'a vu le vent d'Ouest y La Cathédrale Engloutie*. Ambos artistas, en seguida, ofrecieron las siguientes canciones de *Fauré: La Chanson du Pêcheur, Au Cimetière, Les Berceaux, L'Horizon Chimérique, La mer est infinie, Je me suis embarqué, Diane, Séléné y Vaisseaux, nous vous aurons aimés*.

Grupo "Cámara Chile" rinde homenaje a Manuel de Falla en el primer centenario de su nacimiento

El director del Grupo "Cámara Chile", Mario Baeza, organizó un homenaje a Manuel de Falla en este su primer centenario de nacimiento, con una serie de conciertos que contaron con el auspicio de la Embajada de España en Santiago, la I. Municipalidad de Santiago, el Instituto Chileno de Cultura Hispánica, el Goethe Institut, la Corporación Cultural, el Estadio Español y Círculo Español.

Durante ocho días, desde el 21 al 28 de noviembre, se realizó un programa que permitió escuchar obras de Manuel de Falla y de autores contemporáneos de España, conferencias y conciertos corales.

El homenaje se inició con un acto de la I. Municipalidad de Santiago en el monumento a don Pedro de Valdivia. En el Museo de Bellas Artes, el guitarrista Alejandro Dávila ofreció un recital de obras españolas y chilenas el día de la inauguración. Al día siguiente, en el Goethe Institut, el profesor Hugo Montes dictó una conferencia sobre "La poesía española en los años de Manuel de Falla", que fue seguida por un concierto de música de cámara de España y Chile, a cargo de los artistas: Elma Miranda, piano, y los cantantes Florencia Centurión y Juan Manuel Muñoz.

La Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección de su titular, maestro Patricio Bravo, actuó en el Teatro Municipal, en un programa que incluyó exclusivamente obras de *Falla: Suite N° 2 del "Sombrero de Tres Picos"; Noche en los jardines*

de España, con la solista Flora Guerra, y *El Amor Brujo*.

En el Instituto Chileno de Cultura Hispánica, el profesor Eduardo Grau, de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, dio dos conferencias. La primera el 24 de noviembre, sobre "Manuel de Falla Músico Universal", y la segunda al día siguiente, sobre "Manuel de Falla Músico Español". En el Instituto Chileno de Cultura Hispánica se entregaron, además, los premios a los ganadores del Concurso Manuel de Falla.

Los días 26, 27 y 28 de noviembre, el "Grupo Cámara Chile" ofreció en el Círculo Español, Estadio Español y el Museo Nacional de Bellas Artes, conciertos corales con programas que incluyeron obras de compositores españoles desde el Renacimiento hasta la actualidad.

En la cumbre del cerro San Cristóbal las pianistas Elvira Savi y Mariana Grisar, ofrecieron un recital a dos pianos, con obras de Strawinsky, Britten, Milhaud y el chileno Miguel Letelier.

Concierto de clavecín de Elizabeth Roller

La clavecinista Elizabeth Roller, actualmente titular de la Cátedra de Música de Cámara en el Instituto de Artes de la Universidad de Concepción, ofreció en la iglesia de Las Agustinas, con la colaboración de la Universidad de Concepción y de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, un recital con obras para clavecín solo de *Jean Philippe Rameau*. El programa consultó: *Nouvelles Suites des Pièces de Clavecin (1728) y Les Tricotets, L'Indifférente, Minuets, La poule, Les Triolets, Les Sauvages, L'Enharmonique y L'Egyptienne*.

Recital de órgano de Jaime Pérez

El alumno de segundo año preparatorio de órgano, de la clase de la profesora Carmen Rojas, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Jaime Pérez, actuó el 30 de noviembre en la iglesia de Las Agustinas en un programa con obras de *J. S. Bach*. Tocó en esta oportunidad: *Pre-ludio y Fuga en Do Mayor, N° 1, Pastoral en Fa Mayor* y los *Corales*: "Delante de tu Trono", "En Ti está la alegría", "Ven Sal-

vador de los paganos" y "Glorificad conmigo la bondad de Dios".

Homenaje a Santa Cecilia

El último de los conciertos corales que mensualmente ofreció el Grupo Cámara Chile en el Goethe Institut durante 1976, se realizó el 24 de noviembre, ocasión en la que se despidió a los artistas Arno Freiwald y Wiltrud Fuchs, quienes volvieron a su patria, Alemania.

En esta oportunidad actuaron el Coro Preuniversitario, que dirige Héctor Ramos; el Coro Universitario del Grupo Cámara Chile, bajo la dirección de Cesáreo Serna, y el Coro de Madrigalistas creado por Arno Freiwald. En este homenaje, todos los coros unidos cantaron al final del concierto, el coral de J. S. Bach, "Jesu meine Freude", bajo la dirección de Wiltrud Fuchs.

Recital de Rubén Guarda y Elisa Alsina

El clarinetista Rubén Guarda, con Elisa Alsina al piano, tocaron en este recital un programa de obras del romanticismo alemán, comenzando con *Weber: Gran dúo concertante para clarinete y piano, Op. 48*, con el que se conmemoró el 150 aniversario de la muerte de Carl Maria von Weber; *Schumann: Fantasías para clarinete y piano, Op. 73*, y *Brahms: Sonata para clarinete y piano, Op. 120*.

Conjunto "Ars Antiqua" de Valparaíso

Para finalizar la labor realizada durante 1976, el Goethe Institut invitó al Conjunto "Ars Antiqua", de Valparaíso, que dirige Emilio Rojas. El programa incluyó obras para voz e instrumentos que abarcaron composiciones de autores renacentistas españoles, franceses, ingleses y alemanes.

BALLET

Ballet Nacional Chileno

Inició el Ballet Nacional Chileno su actividad de 1977 con presentaciones al aire libre en Santiago, dentro del marco del Festival Artístico en el Parque Forestal.

Inmediatamente después que el Teatro Nacional Chileno terminó, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, su temporada

con "Don Juan Tenorio", de Zorrilla, el Ballet Nacional actuó en el mismo escenario. En las sucesivas funciones ofreció los ballets de repertorio: "Concertino", "Escribiniana", "Estudio", "Catrala Desciende", "Moedades", "Homenaje a Martha Graham", "Calaucán" y "Los Cuatro Músicos Viajeros".

COROS CHILENOS

Festival Nacional de Coros

La Federación de Coros de Chile, que preside Waldo Aránguiz, organizó, entre el 5 y el 8 de diciembre, el Festival Nacional de Coros con ocasión del Cincuentenario de la Coronación de la Imagen de la Virgen del Carmen como Patrona de Chile. En el evento participaron conjuntos corales de Arica, Antofagasta, Chañaral, Tocopilla, Valparaíso, Linares, Concepción, Temuco y Valdivia, y los conjuntos santiaguinos "Ars Viva", "Singkreis", Coro de

Cámara de la Universidad de Chile, Coro de Madrigalistas de Guido Minoletti y "Alianza Joven".

El repertorio de los coros estuvo centrado en temas sacros, puesto que se trató de rendir homenaje a la Virgen. Los programas incluyeron, de J. S. Bach: *Cantata 70*, *Cantata 106* y *Oratorio de Navidad*; Motes de Adviento, Canto Gregoriano, Polifonía Sacra, Madrigales y Canciones, Villancicos con voces e instrumentos y obras de compositores chilenos y latinoamericanos.

La inauguración del Festival tuvo lugar

en el Templo de San Francisco, y después actuaron en el Teatro Municipal y la Parrquia de la Transfiguración.

La Federación de Coros de Chile cumple veinte años de vida: 1957-1977

Para conmemorar este aniversario la Federación de Coros de Chile comenzó por organizar en Punta de Tralca, entre el 10 y el 15 de enero, la "Primera Jornada de Música Antigua", bajo la dirección de Waldo Aránguiz, Gastón Becker, Margarita Marambio, Guido Minoletti y Pedro Sánchez.

El Conjunto "Ars Antiqua" de la Universidad de Chile de Valparaíso tuvo a su cargo el concierto inaugural. Hubo cursos con demostraciones musicales que estuvieron a cargo de: Oscar Ohlsen y Fernando Silva: "Los instrumentos de cuerda"; Oscar Ohlsen: "La interpretación de la música antigua en el siglo XX"; Guido Minoletti:

"La música en la cultura del Renacimiento", "La voz humana en la música antigua", y con Sara Vial: "Danzas del Renacimiento"; Fernando Silva: "El hombre barroco y su visión del universo"; Luis González: "Instrumentos antiguos de teclado"; Octavio Hasbún: "Instrumentos antiguos de viento" y Waldo Aránguiz: "El canto coral como recreación". El concierto de clausura estuvo a cargo de todos los participantes y se realizó en la iglesia del Totoral.

Otros acontecimientos con que se celebrará este cumpleaños será la reaparición, en 1977, de la revista "Voces", que editará la Federación; la realización de nuevas semanas musicales con temas específicos; la reapertura de cursos de dirección coral en el mes de marzo en Santiago y provincias, y la primera edición del Anuario de Coros de Chile, verdadero censo sobre el número y características de los grupos existentes en el país.

NOTICIAS

Coro Polifónico de Concepción en conciertos en Mendoza

Dos conciertos ofreció en Mendoza durante el mes de noviembre el Coro Polifónico de Concepción, bajo la batuta del maestro Arturo Medina.

Los setenta integrantes del Coro se presentaron en el Teatro Municipal de la ciudad argentina. En su primer concierto cantaron el *Réquiem Alemán*, de Brahms, y en su segunda actuación, la *Misa en Do Mayor*, de Beethoven, y el *Magnificat*, de J. S. Bach.

Liliana Pérez Corey viajó a EE. UU. invitada por el Los Angeles Harbord College

La profesora de guitarra de la Facultad de Música, Liliana Pérez, ofreció en Los Angeles Harbord College una serie de conciertos y conferencias durante su visita a esa ciudad. Posteriormente actuó en varias sedes de la Universidad de California y, finalmente, asistió al Seminario de Guitarra Clásica en La Martinica.

La Orquesta Filarmónica realizó gira al Norte Grande y Perú

El 27 de noviembre la Orquesta Filarmónica Municipal inició una gira por el norte de Chile y ciudades del Perú. El conjunto actuó durante esta gira bajo la batuta de su titular, maestro Patricio Bravo, y del director peruano, actual director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, José Carlos Santos.

Visitó las ciudades de Arica, Tacna, Arequipa, Iquique, María Elena, Chuquibambilla, Calama y Antofagasta. Los programas de esta gira incluyeron obras de Mozart, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Rossini, Dvorak y Grieg. Destacados solistas actuaron durante la gira: el pianista Galvarino Mendoza, el flautista Alberto Harms y la arpista Virginia Canzonieri.

Teatro Nacional Chileno, premios para "Don Juan Tenorio", de Zorrilla

Por tercer año consecutivo, La Chilena Consolidada entrega premios a los más destacados artistas dentro del mundo teatral. El jurado, integrado por: Fernando Cuadra, Director del Departamento de Artes de

la Representación; Eugenio Dittborn, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Director de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica; Norman Day, Jefe de la Sección Teatro de la Universidad Técnica del Estado; Marina de Navasal, crítico teatral; Alicia Quiroga y Lucho Córdoba, representantes de los teatros independientes, y Jorge Bande, presidente de La Chilena Consolidada, otorgaron dos premios a "Don Juan Tenorio": al mejor actor, Alejandro Cohen, y al mejor montaje del año, con escenografía e iluminación de Bernardo Trumper y dirección de Patricio Campos.

Este fue el primer premio que obtuvo el Teatro Nacional Chileno, seguido por el de APES, de los periodistas de espectáculos, quienes también señalaron a Alejandro Cohen como el mejor actor del año y el montaje de "Don Juan Tenorio", como el más destacado. Finalmente la Agencia de Noticias "Orbe" premió a "Don Juan" como la mejor obra de 1976.

Durante el mes de enero, el Teatro Nacional realizó una temporada con "Don Juan Tenorio" en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

Premio de la Crítica para el Departamento de Artes de la Representación

El Círculo de Críticos de Arte dio un premio especial al DAR, de nuestra Facultad, por su fructífera y positiva labor de extensión en su sala de espectáculos de la Escuela de Teatro y por la formación teatral impartida durante 1976.

Premios para música del Círculo de Críticos de Arte

Los críticos musicales otorgaron el Premio al Mejor Conjunto Nacional al Coro de Madrigalistas, que dirige Guido Minolletti, y dentro del campo internacional, al Octeto de París, que actuó en la Temporada de la Agrupación Beethoven, en la Parroquia de la Transfiguración.

Juan Pablo Izquierdo, nombrado Director Titular de la Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Portugal

El director de orquesta chileno Juan Pablo Izquierdo, ha sido designado Director Estable de la Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Portugal, la más impor-

tante de Lisboa, conjunto que habitualmente realiza giras por toda Europa. Con esta designación, Izquierdo se convierte en una de las batutas importantes de Europa.

Patricia Brockman ha sido contratada para participar en la Temporada Oficial del Teatro Nacional de San José de Costa Rica

La mezzosoprano chilena Patricia Brockman, formada en la Cátedra de la profesora Lila Cerda, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, actual directora del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Heredia, de Costa Rica, actuará este año en la temporada sinfónica del más importante teatro de San José de Costa Rica, el Nacional.

Además, el Gobierno de Costa Rica acaba de nombrarla miembro del Comité Organizador de la V Conferencia Interamericana de Educación Musical, que patrocina la OEA.

Segundo Concurso de Ejecución Musical para jóvenes valores, 1977, mención instrumentos de viento

La Corporación Cultural de Santiago llamó a concurso a los jóvenes ejecutantes chilenos en flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y trompeta, no mayores de 25 años al 31 de diciembre de 1976. El concurso se realizó entre los días 10 y 12 de enero.

La ganadora del Primer Premio fue María Soledad Jaramillo de la Jara, del Instituto de Música de la Universidad Católica, alumna de Alberto Harms, que interpretó el *Concierto en Fa para flauta y orquesta*, de Vivaldi.

Dos alumnos de la cátedra de clarinete del profesor del Giudice, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, ganaron el segundo premio: Hugo Avendaño Becerra y Rubén Darío González Acevedo, quienes tocaron, respectivamente, *Concierto para clarinete, Op. 26, de Weber*, y *Concierto N° 2 para clarinete, Op. 74, de Weber*.

En un concierto de la Orquesta Filarmónica Municipal, dirigida por el maestro Patricio Bravo, los tres jóvenes artistas tocaron en el Teatro Municipal, el viernes 14 de enero, las obras con que ganaron este concurso.

IN MEMORIAM

Benjamín Britten, 1913-1976

Como músico, sin lugar a dudas, Benjamín Britten es una de las figuras británicas más destacadas del siglo XX; compositor prolífero, ejecutante distinguido además, porque como pianista logró rango internacional interpretando sus propias obras y aquellas de los maestros clásicos; como acompañante se distinguió específicamente en recitales con el tenor Peter Pears, demostrando la penetración que un compositor puede tener de la obra de otro creador, y como director tuvo la capacidad para dirigir sus propias óperas con seguridad técnica y efectividad artística. Todo ello lo emparenta a los grandes *Kapellmeister* del siglo XVIII.

El 4 de diciembre de 1976 murió Benjamín Britten en Aldeburgh, Suffolk, ciudad en la que residía y en la que creó un festival anual de características muy específicamente inglesas.

A lo largo de su fructífera carrera como compositor, Britten abarcó todos los principales géneros musicales. No obstante, no son sus obras orquestales o instrumentales las de mayor valía, sino que su música vocal. Fueron las palabras las que más estimularon su imaginación y fue así como creó docenas de ciclos para voz solista y orquesta, para voz y piano, secuencias y canciones con acompañamiento instrumental, muchos coros y arreglos de canciones folklóricas. Pareciera que las palabras no sólo lo estimulaban, sino que desafiaban su habilidad, provocándolo para que las transformara en música. Así lo comprueban sus ciclos sinfónicos, comenzando por "Our Hunting Fathers", seguidos por: "Les illuminations", en la que los versos de Rimbaud son sólo ríos de imágenes que brillan incandescentes en el incendio de la música; "Los sonetos de Miguel Angel", con versos del más alto nivel poético y que Britten realza mediante el uso de inspiradas figuraciones en el acompañamiento y en su muy aparente simplicidad, rasgos fundamentales de su estilo. Ejemplos obvios de esta simplicidad extremadamente ingeniosa son "Ceremony of Carols" para voces femeninas y arpa, y "Charm of Lullabies", obras en las que el efecto total

debe aparentar candor, pero que en el fondo se basan en la *passacaglia* que con tanta prodigalidad usa Britten en sus cuartetos, óperas y obras orquestales. La originalidad de esta aparente despreocupación podría desconcertar por su novedad; es la magia con que Britten usa la palabra como vehículo musical, inclusive en un ciclo de tanta intensidad como es "Holy Sonnets of John Donne" o en el "Himno a Santa Cecilia", para voces solistas —obra que le dedica a la Santa, en cuyo día vino al mundo—, en sus villancicos y cantatas. Las palabras son sus esclavas, muy especialmente en su ciclo "Serenade", el más cautivante de todos por su maravillosa relación entre el verbo y la música.

Britten llegó a la ópera después de larga experiencia en la composición de música dramática para el cine, la radio y el teatro. Después de escribir la opereta "Paul Bunyan" durante la guerra, y en los Estados Unidos, produce cuatro años más tarde la ópera en tres actos "Peter Grimes", ejecutada en todo el mundo y con resonante éxito. En rápida sucesión le siguen "The Rape of Lucretia", su primera ópera de cámara y una de sus obras más bellas; "Billy Bud", "Albert Herring" y "Let's make an Opera", obra en la que la mayoría de los personajes son niños que deciden montar una ópera para la cual piden al auditorio que los provea de una obertura, melodías para su argumento y un final con canciones que puedan ser cantadas por toda la comunidad. Estas canciones son la mejor evidencia del don de Britten para transformar lo ingenioso en sencillo, e invariablemente provocan la participación entusiasta de todo el auditorio.

Benjamín Britten fue un compositor muy inglés y no porque se afiliara a la escuela nacionalista, sino porque sus raíces típicamente británicas surgen de su parcialidad por la voz humana, por su afinidad con Purcell y su pasión por la canción folklórica. Fue un gran compositor, muy fértil, al que no le fue necesario forzar la imaginación o realizar experimentos exhibicionistas para lograr originalidad.

M. V.

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1976

Pág.

Nº 133, Enero-Marzo 1976

MARIA ESTER GREBE. Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etno- musicología: algunos problemas básicos	5
DALE A. OLSEN. Música vespéral Mojo de San Miguel de Isiboro, Bolivia	28
HERNAN RAMIREZ. Reflexiones	60

Nº 134, Abril-Septiembre 1976

ROBERT STEVENSON. Rumbos de la investigación sobre música colonial latino- americana	3
ISABEL ARETZ y LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Areas musicales de tradición oral en América Latina	9
MARIA LUISA MUÑOZ. La Educación Musical en Latinoamérica	56
STANLEY SADIE. Latinoamérica en el nuevo "Grove"	69
JOSE VICENTE ASUAR. La segunda generación de música electrónica	75

Nº 135-136, Octubre-Diciembre 1976

LUIS MERINO. Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimo- nónica: "Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz", y Dos Fuentes en Chile	5
ORIN MOE. "Las Siete Ultimas Palabras", de Haydn: Un análisis	22
RAQUEL BUSTOS. Enrique Soro	39
s/f. "Los Días de Dios", Oratorio de Juan Orrego Salas	100

Índice de artículos por orden alfabético de autores (1976)

	Pág.
ARETZ, ISABEL y LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Areas musicales de tradición oral en América Latina. N° 134	9
ASUAR, JOSE VICENTE. La segunda generación de música electrónica. N° 134	75
BUSTOS, RAQUEL. Enrique Soro. N° 135-136	39
GREBE, MARIA ESTER. Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etno- musicología: algunos problemas básicos. N° 133	5
MERINO, LUIS. Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimo- nónica: "Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz", y Dos Fuentes en Chile. N° 135-136	5
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
"Pensamientos acerca de <i>Time, Place and Music</i> ". N° 133	63
<i>Gerard Béhague</i> (ed.). "Music". <i>Handbook of Latin American Studies</i> , N° 36. Florida: University of Florida Press, 1974, pp. 480-495. N° 133	71
<i>Gerard Béhague.</i> "Music in Latin America", <i>The New Oxford History of Music</i> , vol. x. <i>The Modern Age, 1890-1960.</i> Editado por Martin Cooper, Londres: Oxford University Press, 1974, pp. 635-638. N° 133	72
En Reseña de Discos:	
<i>Festival of Early Latin American Music.</i> Roger Wagner con el Roger Wagner Chorale y la Sinfonía Chamber Orchestra. usn 7746. N° 133	78
MOE, ORIN. "Las Siete Ultimas Palabras", de Haydn: Un análisis. N° 135-136	22
MUÑOZ, MARIA LUISA. La Educación Musical en Latinoamérica. N° 134	56
OLSEN, DALE A. Música vespéral Mojo de San Miguel de Isiboro, Bolivia. N° 133	28
RAMON Y RIVERA, LUIS FELIPE e ISABEL ARETZ. Areas musicales de tra- dición oral en América Latina. N° 134	9
RAMIREZ, HERNAN. Reflexiones. N° 133	60
SADIE, STANLEY. Latinoamérica en el nuevo "Grove". N° 134.	69
SANGÜEZA, IRIS.	
En Reseña de Discos:	
"Amacatá". Electromúsica para este fin de siglo, de Juan Amenábar. (Disco stereo editado y distribuido por Asfona, VBPS 463). N° 133	75
"Música Electrónica", de José Vicente Asuar. (Disco stereo Philips, 6348028). N° 133	76
s/f. "Los Días de Dios", Oratorio de Juan Orrego-Salas. N° 135-136	100
STEVENSON, ROBERT. Rumbos de la investigación sobre música colonial latino- americana. N° 134	3
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
Charles Jacobs. <i>Francisco Correa de Arauxo.</i> La Haya. Martinus Nijhoff, 1973, x, 99 pp. N° 133	60

Índice sistemático de artículos (1976)

EDUCACION MUSICAL

- MUÑOZ, MARIA LUISA. La Educación Musical en Latinoamérica. Nº 134 . . . 56

ENTREVISTAS

- PIERRET, FLORENCIA. Manuel Simó, compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Santo Domingo. Nº 134 118

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

- ARETZ, ISABEL y LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Areas musicales de tradición oral en América Latina. Nº 134 9
OLSEN, DALE A. Música vespéral Mojo de San Miguel de Isiboro, Bolivia. Nº 133 28

INFORMES

- ECHEVARRIA, NESTOR. Sesquicentenario de la Opera de Buenos Aires. Nº 134 115
SADIE, STANLEY. Latinoamérica en el nuevo "Grove". Nº 134 69
s/f. El Instituto Interamericano de Educación Musical. Nº 134 111
VICUÑA, MAGDALENA. "La Vida de María". Nº 135-136 131

IN MEMORIAM

- VICUÑA, MAGDALENA. Juan Casanova Vicuña, 1894-1976. Nº 135-136 . . 152
VICUÑA, MAGDALENA. Rudy Lehmann Simon, 1913-1975. Nº 133 . . . 115
VICUÑA, MAGDALENA. Jean Martinon, 1910-1976. Nº 135-136 152

MUSICA EXPERIMENTAL

- ASUAR, JOSE VICENTE. La segunda generación de música electrónica. Nº 134 . 75

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

- MERINO, LUIS. Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: "Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz", y Dos Fuentes en Chile. Nº 135-136 5

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

- BUSTOS, RAQUEL. Enrique Soro. Nº 135-136 39
RAMIREZ, HERNAN. Reflexiones. Nº 133 47
s/f. "Los Días de Dios", Oratorio de Juan Orrego-Salas. Nº 135-136 100

MUSICA Y MUSICOS DE OTRAS REGIONES

MOE, ORIN. "Las Siete Ultimas Palabras", de Haydn: Un análisis. Nº 135-136 22

PLANTEAMIENTOS GENERALES SOBRE
MUSICOLOGIA Y ETNOMUSICOLOGIA

GREBE, MARIA ESTER. Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etno-
musicología: algunos problemas básicos. Nº 133 5
STEVENSON, ROBERT. Rumbos de la investigación sobre música colonial latino-
americana. Nº 134 5

RESEÑAS

(A) Discos

AMENABAR, JUAN. "Amacatá". Electromúsica para este fin de siglo. Asfona
VBPS 463. Reseña de Iris Sangüeza. Nº 133 75
ASUAR, JOSE VICENTE. "Música Electrónica". Philips 6348028. Reseña de
Iris Sangüeza. Nº 133 76
DANNEMANN, MANUEL. Pre-Columbian América XI-I. Comentarios de Manuel
Dannemann. Grabaciones y fotografías de Jochen Wenzel. Disco Philips Stereo
Clásico. *Amerindian Ceremonial Music From Chile, UNESCO Collection "Musical Sources"*. s/f. Nº 134 126
WAGNER, ROGER. *Festival of Early Latin American Music*. Roger Wagner
con el Roger Wagner Chorale y la Sinfonía Chamber Orchestra. USR 7746.
Reseña de Luis Merino. Nº 133 78

(B) Libros y Revistas

BEHAGUE, GERARD (ed.). "Music". *Handbook of Latin American Studies*,
Nº 136. Florida: University of Florida Press, 1974, pp. 480-495. Reseña de
Luis Merino. Nº 133 71
BEHAGUE, GERARD. "Music in Latin America", *The New Oxford History of
Music*, vol. x. *The Modern Age, 1890-1960*. Editado por Martin Cooper. Lon-
dres: Oxford University Press, 1974, pp. 635-638. Reseña de Luis Merino. Nº 133 72
JACOBS, CHARLES. *Francisco Correa de Arauxo*. La Haya: Martinus Nijhoff,
1973. x, 99 pp. Reseña de Robert Stevenson. Nº 133 60
HARRISON, FRANK LL. *Time, Place and Music*. Amsterdam: Fritz Knuf, 1973.
Reseña de Luis Merino. Nº 133 63

CRONICA

Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1976)

Indice de nombres chilenos

- ADASME, MARIBEL. Nº 135-136: 118
ADASME ROMAN, MYRIAM. Nº 135-136: 113
AGUIRRE, SERGIO. Nº 135-136: 126
AKEL, VIRGINIA. Nº 133: 90
ALARCON, MARIA EUGENIA. Nº 135-136: 114
ALDUNATE, JORGE. Nº 133: 94, 95
ALSINA, ELISA. Nº 135-136: 111, 128, 129
ALVAREZ, BELEN. Nº 133: 99; Nº 135-136: 137
ANSALDI, FRIDA. Nº 135-136: 108
ARANCIBIA, JUAN CARLOS. Nº 133: 87
ARANGUIZ, WALDO. Nº 133: 106; Nº 135-136: 118
ARIAS, HELMUTH. Nº 133: 95
ARRIAGADA, NORA. Nº 133: 98
ASENCIO, GUILLERMO. Nº 135-136: 111, 118, 136
ASUAR, JOSE VICENTE. Nº 135-136: 144, 147
AVENDAÑO, HUGO. Nº 133: 85
BAEZA, ENRIQUE. Nº 133: 88
BAEZA, MARIO. Nº 133: 100, 101; Nº 135-136: 117, 124, 129, 130
BARRIA, HERNAN. Nº 135-136: 140
BARRIA, PATRICIO. Nº 133: 91; Nº 135-136: 116, 123, 127
BARRA, SERGIO. Nº 135-136: 122
BARROS, RAQUEL. Nº 133: 88, 89
BASUALTO, CARLOS. Nº 135-136: 109
BECKER, GERMAN. Nº 133: 102
BELAUSTEGUI, MARIA ANGELICA. Nº 135-136: 109
BOUDON, ENRIQUE. Nº 135-136: 128
BRAVO, DANIEL. Nº 133: 102
BRAVO, PATRICIO. Nº 133: 104; Nº 135-136: 108, 120
BUSTAMANTE, HERIBERTO. Nº 133: 80; Nº 135-136: 110
- CALONGE, MANUEL. Nº 133: 91
CAMPOS MENENDEZ, ENRIQUE. Nº 135-136: 126
CASANOVA, LUCY. Nº 133: 85
CASANOVA, MARIANO. Nº 133: 92
CASTILLO, ANA MARIA. Nº 135-136: 128, 141
CASTILLO, JUAN CARLOS. Nº 135-136: 134
CASTILLO, MIGUEL. Nº 133: 95
CASTRILLON, ELCIRA. Nº 133: 87
CASTRO, PATRICIA. Nº 135-136: 146
CENTURION, FLORENCIA. Nº 133: 80; Nº 135-136: 136
CERDA, LILA. Nº 133: 102
CLARO, FRANCISCO. Nº 133: 95

- CLARO, SAMUEL. Nº 133: 102, 109
CONCHA, GABY. Nº 133: 98
CORDOVA, CLEMENTE. Nº 133: 86
CORREA, ELENA. Nº 133: 95; Nº 135-136: 114
CORVALAN, ELENA. Nº 133: 90
CRISTI, ROSARIO. Nº 133: 80, 89; Nº 135-136: 109, 110, 111, 112
- DANNEMANN, MANUEL. Nº 133: 88; Nº 135-136: 112
DONATUCCI, EMILIO. Nº 135-136: 121
DOURTHE, CARLOS. Nº 135-136: 108
- ESCOBAR, ROBERTO. Nº 133: 91; Nº 135-136: 122
ESTRADA, ALICIA. Nº 135-136: 141
- FERNANDEZ, MANUEL. Nº 133: 90
FERNANDEZ, MARGARITA. Nº 133: 102
FERNANDEZ ODELLA, EDUARDO. Nº 133: 110
FONES, MARY ANN. Nº 133: 86, 91, 94; Nº 135-136: 111, 120, 125, 129, 130
- GACITUA, OSCAR. Nº 135-136: 127
GAJARDO, MILLAPOL. Nº 133: 95; Nº 135-136: 129
GANA, LUCIA. Nº 133: 102
GARCIA, NINO. Nº 133: 93
GARRIDO, PABLO. Nº 133: 91
GILBERTO, GRACIELA. Nº 133: 98
GODOY, RUTH. Nº 133: 80, 82, 100; Nº 135-136: 108, 115, 118
GONZALEZ, GEORGINA. Nº 133: 87
GONZALEZ, LUIS. Nº 133: 92, 93; Nº 135-136: 119, 125
GONZALEZ, PATRICIO. Nº 135-136: 114
GONZALEZ, SOFIA. Nº 135-136: 123
GREBE, MARIA ESTER. Nº 135-136: 114, 118
GRISAR, MARIANA. Nº 135-136: 117, 127
GUARDA, RUBEN. Nº 135-136: 109, 129
GUERRA, FLORA. Nº 133: 89, 92; Nº 135-136: 150
GUTIERREZ, AMPARO. Nº 133: 89
GUTIERREZ, JUAN. Nº 133: 89; Nº 135-136: 108, 134
- HANDLER, IZIDOR. Nº 133: 105; Nº 135-136: 132
HARMS, ALBERTO. Nº 133: 93; Nº 135-136: 127
HASBUN, OCTAVIO. Nº 133: 91, 95; Nº 135-136: 114
HEINLEIN, FEDERICO. Nº 133: 87, 89
HERBOS, IVONNE. Nº 133: 86
HERRERA, CECILIA. Nº 133: 90
HERRERA, JUAN CARLOS. Nº 135-136: 114, 129
HIGUERAS, HERNAN. Nº 135-136: 108, 115
HURTADO, ANGEL. Nº 133: 91
HURTADO, RAMON. Nº 133: 82, 84, 90; Nº 135-136: 109, 114

- ITURRA, MIREYA. Nº 133: 88
 IZQUIERDO, JUAN PABLO. Nº 135-136: 142
- JARA, HERNAN. Nº 133: 80
 JARA, JAIME DE LA. Nº 133: 91, 94; Nº 135-136: 119
 JUSAKES, JUAN. Nº 135-136: 138
 JIMENEZ, MIGUEL ANGEL. Nº 133: 87
- KOKISCH, NORMA. Nº 133: 92; Nº 135-136: 119
 KIRSCH, ALFREDO. Nº 135-136: 121
- LARA, FERNANDO. Nº 133: 80, 90, 91, 93; Nº 135-136: 109, 110, 111, 112, 119,
 121, 128, 141
 LASZLOFFY, MARGARITA. Nº 133: 92
 LAVANCHY, CARMEN. Nº 135-136: 129
 LECAROS, ROBERTO. Nº 133: 92
 LEMANN, JUAN. Nº 133: 107
 LENA, MARISA. Nº 133: 80, 90, 93; Nº 135-136: 112, 118, 120, 121
 LETELIER, ALFONSO. Nº 133: 107, 113; Nº 135-136: 109, 128
 LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 133: 80, 85, 89, 90, 93, 101; Nº 135-136: 111,
 112, 114, 119, 120, 128
 LETELIER, HERNAN. Nº 135-136: 143
 LETELIER, MIGUEL. Nº 133: 95, 101, 109; Nº 135-136: 129
 LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 133: 80, 108; Nº 135-136: 111, 112, 136
 LIZANA, EDUARDO. Nº 135-136: 134
 LLANOS, PEDRO. Nº 133: 90
 LLANSOL, ROSARIO. Nº 135-136: 146
 LOPEZ, LUIS. Nº 133: 85; Nº 135-136: 109, 114
 LOPEZ, MANUEL. Nº 133: 81
- MATTHEI, JUTTA. Nº 133: 85; Nº 135-136: 114
 MATUS, MIRIAM. Nº 135-136: 121
 MAZA, MARIANO DE LA. Nº 133: 80
 MAZZINI, MARCELLA. Nº 135-136: 141
 MEDINA, ARTURO. Nº 133: 106
 MEDINA, OLGA. Nº 133: 89
 MENDOZA, ELIANA. Nº 135-136: 146
 MENDOZA, GALVARINO. Nº 133: 95; Nº 135-136: 121, 146
 MERINO, LUIS. Nº 135-136: 115
 MEZA, SANTIAGO. Nº 133: 90
 MINOLETTI, GUIDO. Nº 133: 90, 91, 93, 101, 126
 MIRANDA, ELMA. Nº 135-136: 114
 MONTES, CRISTIAN. Nº 135-136: 108
 MORALES, NANCY. Nº 133: 91
 MUÑOZ, HUGO. Nº 135-136: 141
- NARVARTE, CASTOR. Nº 135-136: 116
 NORERO, MARITA. Nº 133: 81; Nº 135-136: 113
 NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. Nº 133: 91

- OEPEN, KAREN VON. Nº 135-136: 118
OHLSEN, OSCAR. Nº 133: 92; Nº 135-136: 120, 127, 129
ORREGO-SALAS, JUAN. Nº 135-136: 145
OSES, LUZ MARIA. Nº 133: 102
OYUELA, CLARA. Nº 133: 91; Nº 135-136: 114, 134
- PARRA, SERGIO. Nº 133: 86
PASINI, CLARA. Nº 133: 91, 101
PASQUETTO, MARIO. Nº 133: 85
PAVEZ, SARA. Nº 133: 87; Nº 135-136: 118
PECHENINO, CRISTINA. Nº 133: 114; Nº 135-136: 109, 114
PELAYO, HERNAN. Nº 133: 85, 102
PENROZ, LUIS ALBERTO. Nº 133: 111
PEÑA, ENRIQUE. Nº 135-136: 111, 120, 125, 129
PERALTA, ALEJANDRO. Nº 135-136: 109
PEREZ, GABRIELA. Nº 133: 95; Nº 135-136: 129
PEREZ, JAIME. Nº 133: 95
PEREZ, LILIANA. Nº 135-136: 114, 122
PERL, ALFREDO. Nº 135-136: 116
PINO, FRANCISCO. Nº 135-136: 119
PIZARRO, IVAN. Nº 135-136: 140
PLAZA, CECILIA. Nº 133: 81, 85; Nº 135-136: 108, 109, 118
- QUEZADA, ERNESTO. Nº 135-136: 116
QUEZADA, FRANCISCO. Nº 135-136: 123
QUILAPI, JOSE. Nº 133: 85; Nº 135-136: 108, 127
- RACCAGNI, HERMINIA. Nº 133: 112; Nº 135-136: 108, 113
RAMOS, RAFAEL. Nº 135-136: 138
RAMOS, RENE. Nº 133: 95
REYES, AIDA. Nº 135-136: 111, 141
REYES, LUIS. Nº 133: 102
REYES, RENE. Nº 135-136: 132
REYES, RONALDO. Nº 133: 94
RIFO, GUILLERMO. Nº 133: 91, 92; Nº 135-136: 115
RIVERA, AMADO. Nº 135-136: 141
ROJAS, CARMEN. Nº 133: 95
ROJAS-ZEGERS, JORGE. Nº 133: 86, 91; Nº 135-136: 122
ROLLER, ELIZABETH. Nº 135-136: 128, 129
ROMAN, JORGE. Nº 133: 92, 94
ROMERO, CARLOS. Nº 133: 85
ROSAS, FERNANDO. Nº 133: 82, 90, 93; Nº 135-136: 123
ROSE, MARTA. Nº 133: 86, 102
- SAAVEDRA, ALFREDO. Nº 133: 90; Nº 135-136: 118, 134
SALAS, EMA. Nº 135-136: 129
SALAZAR, PATRICIO. Nº 135-136: 142
SALGADO, EDUARDO. Nº 133: 90

- SANDOVAL, OSCAR. N° 133: 90
 SANTELICES, ELISEO. N° 135-136: 138
 SAVI, ELVIRA. N° 133: 84, 86, 87, 88, 92, 94; N° 135-136: 112, 113, 114, 117, 118, 127, 128, 129
 SCHERSON, ROBERTO. N° 133: 80, 87; N° 135-136: 109, 114
 SCHIDLOWSKY, LEON. N° 135-136: 143
 SILVA, FERNANDO. N° 133: 95
 SIMONETTI, BENEDETTA. N° 133: 93, 110
 SIMPFENDOERFER, ILSE. N° 133: 91
 SMITH, MARGARITA. N° 133: 92
 SOLODUCHIN, ELENA. N° 135-136: 113
 SOTO, GUILLERMO. N° 133: 85
 SOTO, MARIA EUGENIA. N° 133: 86
 SOTO, SERGIO. N° 135-136: 134
 SOUBLETTE, LUIS GASTON. N° 135-136: 127
 STRADA, ALICIA. N° 133: 86
 STRATIGOPOULOU, MIRKA. N° 133: 111
 SUBERCASEAUX, JUANA. N° 133: 92, 112; N° 135-136: 119
 SUBIABRE, BORIS. N° 133: 80

 TAPIA-CABALLERO, ARNALDO. N° 133: 87
 TAYLOR, IAN. N° 135-136: 125
 TELLEZ, ANGELICA. N° 133: 85
 TEVAH, VICTOR. N° 135-136: 111, 120, 126, 136

 UGALDE GUERRA, XIMENA. N° 135-136: 112
 URMENETA, IRIS. N° 135-136: 115
 URRUTIA-BLONDEL, JORGE. N° 135-136: 149
 UTHOFF, ERNST. N° 135-136: 136

 VALLE, ELIANA. N° 133: 85, 89
 VASQUEZ, PATRICIA. N° 133: 85; N° 135-136: 108, 111, 115, 145
 VENEGAS, RAMON. N° 135-136: 113
 VERA, CARLOS. N° 133: 91
 VERGARA, GUILLERMO. N° 133: 82
 VIAL, GEORGEANNE. N° 133: 80, 85
 VILA, CIRILO. N° 133: 88, 91, 107; N° 135-136: 116, 127
 VILLABLANCA, SANTIAGO. N° 133: 80, 90, 93; N° 135-136: 109, 110, 111, 112, 121, 125
 VILLARROEL, HUGO. N° 133: 81; N° 135-136: 109, 110, 111, 126, 136

 WAISS, ELENA. N° 133: 91
 WILCKENS, SILVIA. N° 135-136: 134
 WÖRNER, ALMA. N° 133: 87
 WÜRTH, HERNAN. N° 133: 86, 89; N° 135-136: 114, 134

 YUNGUE, ARTURO. N° 135-136: 121, 134

Indice de nombres extranjeros

- ACITORES, FEDERICO. Nº 133: 94
ANGELES, VICTORIA DE LOS. Nº 135-136: 119, 121
AREVALO, FERNANDO. Nº 135-136: 122
- BARNES, BRIAN. Nº 135-136: 113
BENZECRY, MARIO. Nº 135-136: 121
BIETETTI, ERNESTO. Nº 135-136: 121
BIRIOTTI, LEON. Nº 135-136: 132
BLECH, SIMON. Nº 135-136: 112
- CALDERON, PEDRO IGNACIO. Nº 133: 102; Nº 135-136: 120, 142
CAREWE, JOHN. Nº 135-136: 109, 110, 120
CARTER, BARBARA. Nº 135-136: 124, 134
CHICHEWIECZ, DIETER. Nº 135-136: 119
CID Y JIMENEZ, MANUEL. Nº 133: 84
COPLAND, AARON. Nº 135-136: 145
COSTA, MARY. Nº 133: 102
CRUDELLI, MARCELLA. Nº 135-136: 11, 114
- DAVIDOVSKY, MARIO. Nº 133: 112
DEBOO, ASTAD. Nº 135-136: 137
DOUATTE, ROLAND. Nº 135-136: 120
- ESCOBAR, DEA DE. Nº 133: 84
ESTRELLA, MIGUEL ANGEL. Nº 135-136: 130
- FERNANDEZ, EDUARDO. Nº 133: 110
FRAGER, MALCOLM. Nº 135-136: 124
FREIWALD, ARNO. Nº 133: 101
FUCHS, WILTRUD. Nº 133: 94; Nº 135-136: 125, 126, 127
- GAUSS, WALTER. Nº 135-136: 131
GERSTENBAUER, RUDOLF. Nº 135-136: 134
GETZ, STAN. Nº 135-136: 124
GIUDICE, RAFAEL DEL. Nº 133: 85
GRANZER, ROBERT. Nº 135-136: 134
- HASHIMOTO, HEIJI. Nº 135-136: 113
HUBER-CONTWIG, ERNST. Nº 133: 90; Nº 135-136: 129
- JAFFEE, MICHAEL. Nº 135-136: 123
JORDA, ENRIQUE. Nº 135-136: 121
- KAN, SUNA. Nº 135-136: 118

KISTLER, RICHARD. Nº 133: 80, 81, 82; Nº 135-136: 111, 112

KOLLER, WALTER. Nº 135-136: 134

KRAUSS, HEROLD. Nº 135-136: 134

KRIEGER, ARMANDO. Nº 135-136: 124

KROUMOVITCH, ROUTA. Nº 135-136: 121

LACHMANN, ELIZABETH. Nº 135-136: 134

LEHMANN, RUDOLPH. Nº 133: 88

MAGALOFF, NIKITA. Nº 135-136: 121

MARINO RIVERO, RENE. Nº 133: 96

MARIÑO, NIBYA. Nº 135-136: 132

MARQUES, ZACARIA. Nº 133: 102

MASTRANGO, HORACIO. Nº 133: 102

MAZZINI, MARCELLA. Nº 133: 80; Nº 135-136: 119

MEDALHA, LUIS. Nº 135-136: 132

MIKA, WOLFGANG. Nº 135-136: 134

MISTRAL, NATI. Nº 135-136: 150

MOREL, BARRY. Nº 135-136: 134

MORELENBAUM, HENRIQUE. Nº 133: 102

MULLICK, NODER. Nº 135-136: 123

NORAS, ARTO. Nº 135-136: 112

OGDON, JOHN. Nº 135-136: 119

OSTEN, SIGURE VON. Nº 135-136: 119

PEREZ. INIGO, PALOMA. Nº 133: 84

POPPER, DAVID H. Nº 135-136: 126

RAKHA, ALLA. Nº 135-136: 123

RAMOS DA COSTA, LUCY. Nº 133: 84

RICCI, ENRIQUE. Nº 135-136: 119

ROGGENKAMP, PETER. Nº 135-136: 132

ROGOFF, ILAN. Nº 135-136: 120

ROSTAL, MAX. Nº 133: 109

ROTTER, JORGE. Nº 135-136: 111, 120

SACOMANI, LORENZO. Nº 133: 102

SANTOS, JOSE CARLOS. Nº 133: 80, 81; Nº 135-136: 121, 140

SCHIELDE, KLAUS. Nº 135-136: 116

SHANKAR, RAVI. Nº 135-136: 123

SIMON, ABBEY. Nº 135-136: 111

SPIELLER, ANDRES. Nº 135-136: 108, 109, 134

STAERKE, RUTH. Nº 133: 102

TAVARES, MARIO. Nº 133: 81

TEMPER, EVA. Nº 135-136: 134

TERSIAN, ALICIA. N° 133: 94

TORKANOWSKY, WERNER. N° 135-136: 111, 112

TROUP, MALCOM. N° 135-136: 120, 132

UHL, FRITZ. N° 135-136: 134

VARGAS, SERGIO. N° 133: 106

VUKCEVIC, MARINA. N° 135-136: 112, 127

WALEVSKA, CHRISTINA. N° 135-136: 121

WANGENHEIM, VOLKER. N° 135-136: 112

WEHLE, EVA. N° 135-136: 134

Indice sistemático de información de Crónica (1976)

CONCURSOS

- CONCURSO PARA COMPOSITORES DE PAISES MIEMBROS DE LA OEA. Nº 133: 114
- CONCURSO DEBUSSY-RAVEL EN EL DEPARTAMENTO DE MUSICA. SEDE OCCIDENTE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 111
- CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL, MENCION CANTO. Nº 133: 105
- III CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL DE VIÑA DEL MAR, MENCION VIOLIN. Nº 135-136: 133
- PRIMER CONCURSO DE EJECUCION MUSICAL JUVENIL. Nº 135-136: 142
- CONCURSO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 135-136: 143

CONFERENCIAS

- PROFESOR JUAN LEMANN DICTA CONFERENCIA SOBRE MUSICA DEL SIGLO XX. Nº 133: 107
- PROFESOR ALFONSO LETELIER HABLA SOBRE WAGNER. Nº 133: 107
- PROFESOR CIRILO VILA DA CHARLA SOBRE MUSICA CONTEMPORANEA. Nº 133: 107

ESTRENOS DE BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

- BALLET CONTEMPORANEO DE CONCEPCION
- LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA, Strawinsky-Belén Alvarez. Nº 135-136: 137
- BALLET MUNICIPAL
- SUITE ROMANTIQUE, Antón Glière - Jaime Pinto. Nº 133: 99
- FRAY LORENZO, Tchaikowsky - Mairena. Nº 135-136: 136

DE BALLET POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

- ELIOT FELD BALLET
- THE CONSORT, Dowland-Morley-Neusidler-Eliot Feld; EXCURSIONS, Samuel Barber-Eliot Feld; INTERMEZZO, J. Brahms-Eliot Feld; HARBINGER, S. Prokofiev-Eliot Feld; THE GODS AMUSED, C. A. Debussy-Eliot Feld; CORTEGE PARISIEN, Emmanuel Chabrier-Eliot Feld; A SOLDIER'S TALE, I. Strawinsky-Eliot Feld; AT MIDNIGHT, Gustav Mahler-Eliot Feld; MAZURCA, F. Chopin-Eliot Feld. Nº 135-136: 137

- MURRAY LOUIS DANCE COMPANY
- PORCELAIN DIALOGUES, Tchaikowsky-Murray Louis; CHIMERA, Alwin Nikolais,

HOOPLA, Alwin Nikolais; *PERSONNAE*, Free Life Communication-Murray Louis; *CONTINUUM*, Alwin Nikolais; *PROXIMITIES*, Brahms-Alwin Nikolais. Nº 135-136: 137

DE COMPOSITORES CHILENOS

ADVIS, LUIS. "Suite Latinoamericana". Nº 135-136: 125
ALCALDE, ANDRES. "Sonata para piano". Nº 133: 88
AMENABAR, JUAN. "Canción para un niño abandonado". Nº 133: 91
AVENDAÑO, ORLANDO. "No por mucho madrugar". Nº 135-136: 125
BOTTO, CARLOS. "Partita para piano sobre un tema de Domingo Santa Cruz", Op. 22. Nº 133: 94
DELANO, PABLO. Cuarteto "Pentagónico" (1975). Nº 133: 86; "Danza"; "Los Pies" (1970). Nº 133: 91
ESCOBAR, ROBERTO. Cuarteto "La Granja" (1975). Nº 133: 86; "Continente" Nº 133: 90; "Arauco. Nº 133: 91
FLORES, ADOLFO. "Samba de trasnochada"; "Amanecer". Nº 135-136: 125
GONZALEZ, JAIME. "Canción doble". Nº 133: 88
HURTADO, ANGEL. "Soneto azul". Nº 133: 91
LETELIER VALDES, MIGUEL. "Fantasía". Nº 135-136: 118
NOVOA, RENE. "Quinteto para vientos"; "Variaciones para piano". Nº 133: 88
NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. "Danza Nº 2"; "Marcha y Vals". Nº 133: 86; "Doce Acuarelas Valdivianas". Nº 135-136: 122
OHLSEN, OSCAR. "Reflexiones". Nº 135-136: 127
RAMIREZ, HERNAN. "Septeto". Nº 133: 90
RIFO, GUILLERMO. "Cueca Diabla"; "Nocturno"; "Samba del Ensueño"; "Santiago 20 horas". Nº 135-136: 125; "Visiones". Nº 135-136: 127
SANGÜEZA, IRIS. "Integración". Nº 135-136: 118
SANTA CRUZ, DOMINGO. "Oratio Ieremiae Prophetae", Op. 37. Nº 135-136: 111
URRUTIA-BLONDEL, JORGE. "Sugerencias de Chile". Nº 133: 91

DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

ARNE, THOMAS. "Comus". Nº 135-136: 125
BANKS, DON. "Cuatro Piezas para Cuarteto". Nº 135-136: 133
BIALAS, GUNTHER. "Tres Momentos Musicales" (1973). Nº 135-136: 132
BIRIOTTI, LEON. "Metamorfosis según Kafka para oboe y cinta magnética" (1975). Nº 135-136: 132
BRAUN, PETER MICHAEL. "Ensayo para oboe y cinta magnética" (1975). Nº 135-136: 132
BRUHNS, NICOLAUS. Concierto Espiritual "Jauchzet dem Herrn alle Welt" (Salmo 100). Nº 133: 92
BUXTHEUDE, DIETRICH. Cantata "O Gottes Stadt". Nº 133: 92
CERVETTI, SERGIO. "Stella Vindemiatrix para oboe y cinta magnética" (1975). Nº 135-136: 132
DOBROWOLSKI, ANDREJ. "Música para cinta magnética y oboe solo" (1965). Nº 135-136: 132
DRIESSLER, JOHANN. "Seis Aforismos del Op. 7". Nº 135-136: 116

- ERDMANN, DIETRICH.** "Epigramas" (1970). Nº 135-136: 132
- GEIST, CHRISTIAN.** "Orietur sicut Sol" (Antifona, In Navitatis Domini); "Quam Pulchra est" (del Cantar de los Cantares). Nº 133: 92
- GRESSER, HANS.** "Aforismo y Fughetta". Nº 135-136: 116
- HINDEMITH, PAUL.** "Sonata para tuba baja y piano". Nº 135-136: 128
- HRISANIDE, ALEXANDRE.** "A la recherche de la verticale para oboe solo" (1965). Nº 135-136: 132
- KELTERBORN, RUDOLF.** "Monosonata" (1965). Nº 135-136: 132
- LILIUS, FRANCISZEK.** "Tua Jesu dilectio". Nº 133: 92
- LJADOW, ANATOLIJ KONSTANTINOWITSCH.** "El Lago Encantado". Nº 135-136: 111
- MASTROGIOVANNI, ANTONIO.** "Aulos para oboe y cinta magnética" (1975). Nº 135-136: 132
- MEYER, TOMAS.** "Rapsodia", Op. 26. Nº 135-136: 116
- MIYAGI, MICHIO.** "Haru no umi" (Mar de Primavera). Nº 135-136: 113
- MUNSCHMANN, THEODOR.** "Tres Preludios", Op. 33. Nº 135-136: 116
- POLOMBO, PAUL M.** "Music for Harpsichord and Electronic Tape". Nº 135-136: 113
- REDEL, MARTIN.** "Evoluciones". Nº 135-136: 116
- SCHENKER, FRIEDRICH.** "Monólogo para oboe solo" (1968). Nº 135-136: 132
- SCHROEDER, HERMANN.** "Sonata para corno solo". Nº 135-136: 128
- SCHULLER, GUNTHER.** "Música para metales". Nº 135-136: 128
- SCHUTZ, HEINRICH.** "Iss dien Brot mit Freuden"; "Der Herr schauet vom Himmel". Nº 133: 92
- STRAWINSKY, IGOR.** "Misa para coro mixto y doble Quinteto de Vientos". Nº 135-136: 117
- TELEMANN, GEORG PHILIPP.** Cantata: "Ach Herr, strafe mich nicht" (Salmo 6). Nº 133: 92
- VAUGHAN WILLIAMS, RALPH.** "Three Vocalises". Nº 135-136: 121
- WEBER, CARL MARIA VON.** "Misa en Mi bemol mayor". Nº 135-136: 121

FESTIVALES

EN CHILE

Festivales Corales

- FESTIVAL CORAL DE LA UNION.** Nº 133: 105
- FESTIVAL DE COROS UNIVERSITARIOS DE CHILLAN.** Nº 133: 105
- FESTIVAL REGIONAL DE COROS, DECIMA REGION.** Nº 133: 100

Otros

- FESTIVAL JOHANN STRAUSS EN EL TEATRO MUNICIPAL.** Nº 133: 106

EN EL EXTRANJERO

- FESTIVAL INTERAMERICANO DE WASHINGTON.** Nº 135-136: 145

HOMENAJES EN CHILE

- "CINCO SIGLOS DE MUSICA CORAL", EN HOMENAJE A MARSHALL BARTHOLOMEW. Nº 133: 100
 LILA CERDA DE PEREIRA. Nº 133: 102
 HOMENAJE A EMA ORTIZ. Nº 135-136: 150

INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL EN CHILE

- CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES BASICOS, VALPARAISO. Nº 135-136: 140
 INSTITUTO SECUNDARIO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 101
 FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION. UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 101

INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL EN CHILE

- AGRUPACION MUSICAL BEETHOVEN. Nº 135-136: 123-
 ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE. Nº 133: 95
 CORPORACION CULTURAL DE SANTIAGO. Nº 135-136: 108
 DEPARTAMENTO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE ANTOFAGASTA. Nº 135-136: 138
 DEPARTAMENTO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE VALPARAISO. Nº 135-136: 139
 DEPARTAMENTO DE MUSICA (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile). Nº 135-136: 113-
 DEPARTAMENTO DE MUSICA, SEDE OCCIDENTE, UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 91
 INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA. Nº 133: 94
 INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA. Nº 133: 101
 INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 133: 82; Nº 135-136: 119

PRESENTACIONES EN CHILE

A. BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

- BALLET CONTEMPORANEO DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 133: 99; Nº 135-136: 137
 BALLET MUNICIPAL. Nº 133: 98, 102, 106; Nº 135-136: 108, 136
 BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 133: 81, 98; Nº 135-136: 136
 ESCUELA DE DANZA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION. Nº 135-136: 135

B. BALLET POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

- ELIOT FELD BALLET* (EE. UU.). Nº 135-136: 137
MURRAY LOUIS DANCE COMPANY (EE. UU.): Nº 135-136: 137
NIKOLAIS DANCE THEATRE (EE. UU.). Nº 133: 83

C. CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

- AGRUPACION "PRO MUSICA", UNIVERSIDAD CATOLICA.* Nº 133: 83, 92; Nº 135-136: 120, 123, 126, 127
COLLEGIUM MUSICUM (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile). Nº 135-136: 109, 114
CONJUNTO DE FLAUTAS DULCES, SEDE OCCIDENTE. Nº 133: 91
CONJUNTO DE MUSICA ANTIGUA (Universidad Católica). Nº 133: 83, 92
CONJUNTO DE MUSICA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 91; Nº 135-136: 122
CONJUNTO DE MUSICA NOVA DE LA ACADEMIA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 133: 90
CONJUNTO PERCUSION "RYTMUS". Nº 133: 82, 84, 90; Nº 135-136: 109, 114
CONJUNTO "PRO ARTE", SEDE OCCIDENTE. Nº 133: 91
CUARTETO DE CUERDAS CHILE. Nº 133: 83, 92; Nº 135-136: 119, 125, 127, 129
CUARTETO "SCHUBERT". Nº 133: 85, 90, 94; Nº 135-136: 108
GRUPO MUSICAL HINDEMITH. Nº 135-136: 124 (Ver también "Hindemith 76" y "Quinteto Hindemith").
HINDEMITH 76. Nº 133: 84, 93, 97; Nº 135-136: 122
QUINTETO DE BRONCES CHILE. Nº 135-136: 114, 127, 128
QUINTETO HINDEMITH. Nº 133: 83, 93
QUINTETO UNIVERSITARIO. Nº 133: 85, 88
SEXTETO DE CLARINETES. Nº 135-136: 115

D. CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS

- CUARTETO BEETHOVEN DI ROMA.* Nº 135-136: 123
CUARTETO DE CUERDAS DE SYDNEY (Australia). Nº 135-136: 133
DAS NEUE WERK (Hamburgo). Nº 135-136: 119
QUINTETO VILLA-LOBOS (Brasil). Nº 135-136: 132
OCTETO DE PARIS. Nº 135-136: 124
THE ESTERHAZY QUARTET (EE. UU.). Nº 135-136: 122
THE WAVERLEY CONSORT (EE. UU.). Nº 135-136: 123
TRIO DI TRIESTE (Italia). Nº 135-136: 123

E. CONJUNTOS CORALES CHILENOS

- CORO ARS VIVA.* Nº 133: 106; Nº 135-136: 108, 118, 125
CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 80, 82, 100; Nº 135-136: 111, 112
CORO DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES

- MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION.* Nº 133: 80, 82, 110; Nº 135-136: 108
(Ver también "Taller Coral' 76")
- CORO DE LA ESCUELA DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 135-136: 116
- CORO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE DE TEMUCO.*
Nº 135-136: 140
- CORO DE LA UNIVERSIDAD AUSTRAL.* Nº 135-136: 141
- CORO DE MADRIGALISTAS DE LA SEDE OCCIDENTE, UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 133: 90, 93; Nº 135-136: 120, 126
- CORO ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD TECNICA.* Nº 135-136: 122
- CORO FEMENINO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 135-136: 111
- CORO INSTITUTO SECUNDARIO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 133: 82
- CORO LIRICO MUNICIPAL.* Nº 133: 102
- CORO ÓSORNO.* Nº 133: 106
- CORO POLIFONICO BRADEN.* Nº 133: 86
- CORO POLIFONICO DE CONCEPCION.* Nº 135-136: 141
- CORO POLIFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE TEMUCO.* Nº 135-136: 140
- CORO QUIMICA INDUSTRIAL.* Nº 135-136: 122
- CORO SINFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 133: 80; Nº 135-136: 109, 110, 111, 126, 136
- CORO "SINGKREIS".* Nº 133: 106; Nº 135-136: 121, 134
- CORO UNIVERSITARIO, UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE ANTOFAGASTA.*
Nº 135-136: 138
- GRUPO CAMARA CHILE.* Nº 133: 100; Nº 135-136: 117, 124, 126, 129, 130
- TALLER CORAL' 76.* Nº 135-136: 115, 118 (Ver también "Coro del Departamento de Música, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación").

F. CONJUNTOS CORALES EXTRANJEROS

- SOCIEDAD CORAL FILARMONICA DE COCHABAMBA.* Nº 133: 105

G. ORQUESTAS DE CAMARA CHILENAS

- ORQUESTA DE CAMARA UNIVERSIDAD CATOLICA, SANTIAGO.* Nº 133: 82, 90, 92; Nº 135-136: 119, 120, 132
- ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 135-136: 134
- ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE ANTOFAGASTA.* Nº 135-136: 138

H. ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

- ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL.* Nº 133: 102, 106; Nº 135-136: 108, 120, 132, 134
- ORQUESTA FILARMONICA, TEMUCO.* Nº 135-136: 140
- ORQUESTA SINFONICA DE CHILE.* Nº 133: 80, 81; Nº 135-136: 109, 126 (Ver también "Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile")

- ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 135-136: 140
 ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 135-136: 110, 136
 (Ver también "Orquesta Sinfónica de Chile")
 ORQUESTA SINFONICA JUVENIL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE ANTOFAGASTA. Nº 135-136: 138
 ORQUESTA SINFONICA REGIONAL DE VALPARAISO. Nº 133: 105

I. CONJUNTOS FOLKLORICOS CHILENOS

- AGRUPACION FOLKLORICA CHILENA. Nº 133: 99
 CONJUNTO FOLKLORICO DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE, ANTOFAGASTA. Nº 133: 99
 CONJUNTO "KOLLAHUARA". Nº 133: 85
 CONJUNTO "LOS PARRALITOS". Nº 133: 85
 CONJUNTO DE PROYECCIONES FOLKLORICAS DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA, UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 135-136: 108, 115

J. CONJUNTOS DE JAZZ CHILENOS

- CONJUNTO "IMPRESIONES". Nº 133: 92
 CONJUNTO "LASTRIO". Nº 133: 92
 RETAGUARDIA JAZZ BAND. Nº 135-136: 122

K. CONJUNTOS DE JAZZ EXTRANJEROS

- PRESERVATION HALL JAZZ BAND (EE. UU.). Nº 135-136: 123
 SOLO NOW (Alemania). Nº 135-136: 125
 STAN GETZ Y CONJUNTO (EE. UU.). Nº 135-136: 124

L. OPERA; TEMPORADAS

- TEMPORADA DE OPERA 1975, TEATRO MUNICIPAL. Nº 133: 102
 TEMPORADA LIRICA OFICIAL 1976. Nº 135-136: 134

SERIES DE PRESENTACIONES

- CICLO BACH. Nº 135-136: 128
 PRIMER CICLO DE DIFUSION CULTURAL 1976 DE LA FACULTAD DE MUSICA (U. de Chile). Nº 135-136: 108
 CICLO SINFONICO CORAL EN LA IGLESIA DE SAN AGUSTIN. Nº 133: 80
 CONCIERTOS DOMINICALES DE PRIMAVERA-VERANO EN EL CERRO SAN CRISTOBAL. Nº 133: 100; Nº 135-136: 130
 CONCIERTOS DE NAVIDAD. Nº 133: 101
 CONCIERTOS EN LA SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 133: 84; Nº 135-136: 112
 FUNCIONES EDUCACIONALES DE PRIMAVERA. Nº 135-136: 108

- TEMPORADA DE CONCIERTOS EDUCACIONALES DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Nº 133: 80
 TEMPORADA DE CONCIERTOS DE LA ORGANIZACION DE CAMARA DE LOS "COROS POLIFONICOS SANTA CECILIA". Nº 135-136: 140
 TEMPORADA DOCENTE EXTENSIONAL DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA. Nº 135-136: 113
 V TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS DEL INSTITUTO DE MUSICA. Nº 135-136: 119
 TEMPORADA MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD TECNICA DEL ESTADO, 1976. Nº 135-136: 122
 TEMPORADA NACIONAL DE CONCIERTOS DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 133: 92
 TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 135-136: 140
 TEMPORADA DE OTOÑO DEL GRUPO CAMARA CHILE. Nº 135-136: 130
 TEMPORADA DE VERANO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Nº 133: 80

INFORMACIONES VARIAS SOBRE ACTIVIDAD CHILENA EN

A) BALLET

- BALLET EXPERIMENTAL UNIVERSIDAD DE CHILE, ANTOFAGASTA. Nº 135-136: 139
 BALLET ORATORIO "CARMINA BURANA". Nº 135-136: 135
 GIRA AL NORTE DEL BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 135-136: 136
 TEMPORADA DE PRIMAVERA DEL BALLET MUNICIPAL. Nº 133: 98
 TEMPORADA EDUCACIONAL, BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 135-136: 136

B) CINE

- CINE EN LA SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 133: 108
 CINETECA UNIVERSITARIA. Nº 133: 82

C) FOLKLORE

- IMAGENES. Nº 133: 99
 JORNADAS FOLKLORICAS. Nº 135-136: 112
 SANTIAGO COLONIAL. Nº 133: 84

D) PINTURA

- PINTORES CHILENOS CONTEMPORANEOS. Nº 133: 84

E) RADIO

- RADIO VALENTIN LETELIER, VALPARAISO. Nº 135-136: 140

F) *TEATRO*

- CONCURSO DE OBRAS TEATRALES DEL DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 133: 107
- ESTRENO DE "DON JUAN TENORIO", DE ZORRILLA, POR EL TEATRO NACIONAL. Nº 135-136: 151
- ESTRENO DE "ORFEO Y EL DESODORANTE". Nº 133: 106
- "INSTRUCCIONES PARA ARMAR UN ROMPECABEZAS". Nº 133: 107
- NUEVA SALA "DAR" SE INAUGURO CON FESTIVAL TEATRAL. Nº 135-136: 152
- PREMIOS DE TEATRO, 1975. Nº 133: 107
- TEATRO "GOETHE". Nº 135-136: 126
- TEATRO NACIONAL CHILENO. Nº 133: 81
- TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, ANTOFAGASTA. Nº 135-136: 139
- TEATRO UNIVERSITARIO, VALPARAISO. Nº 135-136: 140

NOTICIAS

- ACADEMIA DE ESTUDIOS PROFESOR ALFONSO LENG. Nº 135-136: 150
- ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES. Nº 135-136: 144, 148
- CONJUNTO "SINGKREIS" VIAJA A EUROPA. Nº 133: 110
- CONSERVATORIO DE MUSICA INAUGURAN LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO. Nº 133: 108
- DONACION DE PARTITURAS ARGENTINAS A LA FACULTAD. Nº 133: 108
- FUNCION DE GALA DE "CARMINA BURANA" EN HONOR A LAS DELEGACIONES A LA VI ASAMBLEA INTERAMERICANA DE LA OEA. Nº 135-136: 136
- GIRA DEL CORO "ARS VIVA". Nº 135-136: 150
- INAUGURACION AÑO ACADEMICO DE LA FACULTAD. Nº 135-136: 144
- LA MUSICA EN CHILE HOY. Nº 135-136: 148
- PREMIOS DE APES, 1975. Nº 133: 111
- PREMIOS DE LA CRITICA, 1975. Nº 133: 111
- PRIMER CONGRESO DE LA ASOCIACION INTERAMERICANA DE CRITICOS DE MUSICA. Nº 135-136: 146
- QUINTO CURSO LATINOAMERICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA EN BUENOS AIRES. Nº 133: 111
- "TALLER 666", NUEVO CENTRO CULTURAL Y ARTISTICO. Nº 135-136: 145