



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

Año XXXIII Santiago de Chile, Octubre-Diciembre 1979 Nº 148

Con el auspicio de la Prorectoría y la Vicerrectoría
de Asuntos Académicos de la
Universidad de Chile

S U M A R I O

DOMINGO SANTA CRUZ: La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena	3
SAMUEL CLARO VALDES: Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado	7
ENTREVISTA: Nueve preguntas a Marlos Nobre	37
MARIA ESTER GREBE: "Ukrinmakrinkin"	48
JORGE SARMIENTOS: "Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica"	58
LUIS MERINO: Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile	66
PRIMERA TRIBUNA DE MUSICA DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE	88
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	91

A M E I

Es propiedad.
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción Nº 50.302
Impresa en
Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

La Universidad de Chile en la Historia Musical Chilena

por *Domingo Santa Cruz*

Hace justamente medio siglo, el 4 de noviembre de 1929, en forma silenciosa, casi como un simple hecho administrativo de la Educación Superior, fue establecida una Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile. Era la primera en su género y muy singular porque reunió las artes plásticas —artes visuales en otros países— y la música. Artes que constituyen una rara combinación si se piensa en que la vida de ambas discurre por caminos ordinariamente lejanos, uno en el espacio y otro en el tiempo. Las obras musicales *son*, existen, en tanto que suenan; las otras, sus ilustres compañeras, *están*, viven permanentemente, nos comunican sus mensajes, cada vez que las miramos, mejor aún si se dice que las contemplamos. Largo sería detallar la forma cómo pintores y músicos, para decirlo abreviadamente, llegamos a hermanarnos y a constituir una corporación académica común, que resultó fructífera no sólo en nuestro caso sino también imitada por entidades análogas del país y aún de otras naciones.

La Facultad de Bellas Artes de 1929 aparece sin nadie que luche por ella, se diría como por casualidad y, ciertamente, con poca simpatía de parte de la Universidad a la cual estaba confiada. Constituyó una Dirección General de Educación Artística sui generis, que calza más o menos exactamente con las que, variando algunos aspectos, se suceden entre nosotros a partir de 1927. Es posible pensar en ella sin tener presente el hecho incuestionable de haber surgido entonces en Chile, junto a la inquietud política, social y económica, un movimiento intelectual que abarcó todos los horizontes de nuestra cultura. El muchas veces recordado grupo de "Los Diez" que reúne a escritores, novelistas, ensayistas y poetas junto a músicos y a artistas plásticos, encarna lo que en el Renacimiento francés fue denominado una "Pléiade". En el centro de esta generación o promoción está el poeta Pedro Prado con su refinada y un tanto mesiánica actitud no ajena a los vientos de aquella "Colonia Tolstoyana" que muchos de sus miembros integraron. Paralelamente a la última etapa de actividad de dicha pléyade surge, inocentemente y sin mayores ambiciones que el cultivo musical, la Sociedad Bach que, desde 1917 enamora a un grupo de jóvenes, ninguno de ellos profesional de la música, en la interpretación de las obras palestrinianas, teniendo por santo patrono al muy poco conocido entonces, gran genio Juan Sebastián Bach. Cuando "Los Diez" como que desaparecen, los "Hermanos Bach" cobran actividad pública y parten en batalla en favor de la jerarquía del

Rev. Musical Chilena, 1979, xxxiii, Nº 148, pp. 3-6.

arte musical, tradicionalmente menospreciado en nuestra cultura. Por la época en que la Facultad de Bellas Artes de 1929 se hace realidad, habían ocurrido agrias polémicas y el destino de las artes chilenas parecía algo caótico y sin solución. Este es el ambiente que se reforzó mucho más con las medidas desacertadas, para no decir algo peor, que adoptó el Ministro de Educación Pablo Ramírez a quien el Presidente Ibáñez entregó inexplicablemente la Educación Pública, reemplazando a uno de "Los Diez", el escritor Eduardo Barrios, autor de una grande y atinada reforma en el año anterior a la Facultad. En esta reforma hubo un Departamento de Educación Artística dirigido por otro de "Los Diez", Armando Donoso, que tuvo por colaborador a una de las piezas fundamentales del movimiento de la Sociedad Bach, Carlos Humeres Solar. Así se explica que nuestros asuntos preocuparan hondamente al sucesor de Ramírez, el General retirado don Mariano Navarrete Ciris, antítesis en todo sentido de aquel destructor de bibliotecas, institutos, revistas de arte, conciertos sinfónicos, etc., so pretexto de enviar artistas plásticos a perfeccionarse a Europa, como si no hubiera dispuesto Ramírez a su antojo, en cuanto Ministro de Hacienda, del presupuesto nacional.

La clausura de la Escuela de Bellas Artes por el Ministro Ramírez a fines de 1928 provocó indignación general. El Conservatorio Nacional que Armando Carvajal dirigía escapó debido a la enérgica actitud que él opuso a las pretensiones de quien en esos días fue motejado de "Atila criollo". Carlos Isamitt, no olvidemos, pintor y compositor a la vez y excelente músico, había impreso a la enseñanza del Palacio de Bellas Artes un ritmo moderno, traído al pintor ruso Boris Grigoriev y fundado la Escuela de Artes Aplicadas y no "Decorativas" como antes de él se decía. Esto generó un cerrado rechazo de los elementos más conservadores, capitaneados por la Sociedad Nacional de Bellas Artes, entidad respetable, tradicionalista, que se sentía depositaria de la realmente sólida tradición pictórica chilena del siglo XIX. Nadie habló de "Facultad" sino en algún momento durante las reuniones a que convocó el Ministro Navarrete fue recordada la Ley universitaria anterior de 1879 que mencionaba una Facultad de Humanidades y Bellas Artes. La Universidad de Chile, única entidad estatal de alta jerarquía en el país, parecía la destinataria de una nueva etapa en la educación artística y así acabó teniéndola. Sin embargo, su directiva superior no sintió tal urgencia, pese a estar regida por el Rector, don Armando Quezada Acharán, y dejó que el debate sobre las artes se hallara por entero centrado en el Ministerio de Educación. Este fue el momento en que la Sociedad Nacional de Bellas Artes encontró un aliado poderoso en la persona del Decano de Matemáticas, don Gustavo Lira Manso, hombre influyente en las altas esferas gubernativas y aficionado a las artes plásticas. El señor Lira fue secundado por el Decano de Derecho,

don Juan Antonio Iribarren, y lograron se redactara una nueva ley, un decreto-ley, el Estatuto Universitario de 4 de noviembre de 1929, en el cual, según relató el mismo Armando Carvajal, Director del Conservatorio desde los días de Eduardo Barrios, inclinó la balanza en favor de una Facultad de Bellas Artes, enumerada en el artículo 2º del citado cuerpo jurídico. Curioso es constatar a través de las actas del Consejo que éste, luego denominado primer Estatuto Universitario, no aparece discutido en ninguna sesión, y naturalmente la versión de Carvajal debe tenerse por absolutamente auténtica, mucho más si se compara el mencionado Estatuto con el segundo de 20 de mayo de 1931, cuyo autor fue también el señor Lira, en ese momento Rector de la Universidad y Ministro de Educación. Entre ambos Estatutos se advierte que la Facultad de Bellas Artes figura enumerada en diferente sitio, en el segundo de ellos en un artículo transitorio, dejando las puertas abiertas para poder suprimirla si no se amoldaba a las líneas directrices del Rector; del mismo modo en la Ley de 1929, la Universidad tiene como finalidad solamente "el cultivo de las Ciencias y de las Letras", disposición que contrasta con el Art. 1º del Estatuto de 1931 que le señala "las Ciencias, las Letras y las Artes"; asimismo, es curioso comparar las disposiciones referente a la Extensión Universitaria, en la cual, en 1929, está ausente toda manifestación artística y en la nueva Ley, año y medio más tarde, aparecen mencionados "exposiciones y audiciones" y "transmisiones radiotelefónicas". La música no ingresó a la Educación Superior por el peso de su prestigio y la Facultad que pasó a integrar estuvo mucho más destinada a manejar las artes, a controlarlas y dirigir las que a favorecer el libre desarrollo iniciado antes de Ramírez.

La nueva Corporación universitaria, la que nos concierne, aparece en razón de lo anterior llena de disposiciones excepcionales y de medidas restrictivas. Para citar las más notables consignadas en el DL de 31 de diciembre del mismo año, nuestro Claustro artístico comprende una rara especie de profesores "delegados" por sus colegas (piano, cuerdas, canto, etc., en el Conservatorio); tenemos una incrustación de catedráticos de Arquitectura, dependientes, como se recordará, de la Facultad de Matemáticas y, finalmente, se nos morigeró a través del total —quince personas— de "Miembros Académicos" designados faltando a las disposiciones del propio Estatuto.

Naturalmente, semejante abigarrada combinación no pudo funcionar y el primer Decano elegido por nosotros, don Ricardo E. Latcham, junto a Armando Donoso, creados ex-profeso como catedráticos universitarios, no convocó jamás la Corporación que presidía, que él describía, con el muy gracioso ingenio con que tomaba las cosas, como teniendo "dos piernas, una joven y otra tan vieja y gotosa como la de un antiguo Lord de mi tierra,

Bristol, devoto del whisky". Felizmente, no para la República, ocurrieron graves crisis, hasta presidenciales: la caída del General Ibáñez, en 1931, y la del Presidente Montero, en 1932. Estos hechos desgraciados trajeron la curiosa consecuencia de que los músicos paráramos dirigiendo la Facultad, Armando Carvajal, en la primera emergencia, y quien esto firma, en la segunda.

Los hechos posteriores han sido cronológicamente establecidos muchas veces, principiando por la obligación en que me encontré de aceptar sucesivas reelecciones como Decano, al estar sólidamente apoyado nuestro trabajo por el Rector don Juvenal Hernández, con quien me cupo entrar a integrar el Consejo Universitario. La Facultad fue reorganizada, sólo a los profesores que impartían enseñanza superior en ella se les reconoció rango de catedráticos; la Facultad tomó a su cargo la Extensión Artística en todas sus formas y pronto publicó la excelente Revista de Arte entre 1934 y 1940; las exposiciones plásticas se extendieron al país y al extranjero y el intercambio nos hizo pronto conocidos en todas partes. En el año mencionado, 1940, la institución de conciertos sinfónicos semanales pasó a constituir con el Instituto de Extensión Musical que legalizó el anterior trabajo de la Asociación Nacional de Conciertos a través de la Ley 6.696, obtenida palmo a palmo a través de cuatro años de discusión parlamentaria. La citada entidad permitió más tarde crear la actual Revista Musical Chilena y el sistema organizado de los Premios por Obra y los Festivales Bienales de Música nacional que se realizaron durante veinte años. Todo ello significó, por primera vez en nuestra historia, un poderoso impulso a la creación, como el Instituto lo había hecho con la interpretación musical, los coros y la danza y, a través de la Revista y diversas organizaciones universitarias, la musicología. Quedamos así en un mismo nivel con las artes plásticas que tenían ya sus Salones Oficiales desde finales del pasado siglo y que gozaban de una consideración social e intelectual muy por encima de la que se nos reconocía a los músicos. Para todo ello en 1948 fue menester suprimir la Facultad de Bellas Artes, dividir los campos y crear separadamente dos Facultades artísticas, de "Ciencias y Artes" en ambas especialidades (una de las cuales adoptó posteriormente para sí el nombre tradicional del todo). Si la vida actual de nuestra entidad universitaria es hoy día diferente, como consecuencia de una descentralización general de la Enseñanza Superior, el paso importantísimo que debemos agradecer, en especial quienes cultivamos la música, a la Universidad de Chile, es no sólo históricamente esencial, sino que básico en la jerarquía que la cultura chilena puede con orgullo exhibir ante el mundo.

Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado

por Samuel Claro Valdés
de la Academia Chilena de la Historia

Sumario: 1. Introducción 2. Música durante el proceso de liberación: de la Colonia a la República 3. Repercusiones artísticas del acontecer socio-político 4. Música de ópera versus música de iglesia 5. El período de apogeo: José Bernardo Alzedo 6. Cambios en la capilla de música 7. El órgano versus la orquesta 8. De la consolidación artística ciudadana a la decadencia musical eclesiástica 9. Epílogo 10. Bibliografía.

1. Introducción.

La Catedral de Santiago de Chile, erigida con ese rango bajo el pontificado de Pío IV, el 18 de mayo de 1561¹, vio la luz del siglo XIX con un edificio cuya piedra sillar resistiría, incólume, los terremotos e incendios que destruyeron muchas versiones anteriores. Esta superación arquitectónica simboliza una línea equivalente en el cultivo del arte musical, pues, a diferencia de otras catedrales americanas, "la música de la Catedral de Santiago en el siglo XVIII se elevó por sobre el nivel del siglo XVII y en el siglo XIX por encima del nivel del siglo XVIII"².

La Catedral de Santiago ha estado ligada estrechamente a la vida religiosa, civil y artística de Chile. En ella se han celebrado las victorias y regocijos del pueblo, se lloran sus fracasos y sus pérdidas y se suplica el auxilio divino para la buena marcha de la nación. En todas estas oportunidades la música ha desempeñado un papel de gran importancia, de mayor ó menor lustre de acuerdo a las azarosas circunstancias por las que ha atravesado la historia de Chile³. El paso de la Colonia a la República no afectó la formalidad del acontecer musical catedralicio, pero sí cambió su esencia e introdujo nuevas prácticas que tuvieron estrecha vinculación con los sucesos históricos del siglo XIX y con el curso que siguieron las ideas estéticas y las costumbres sociales de la época.

La lista de maestros de capilla que se suceden en la Catedral durante el siglo XIX sintetiza en forma adecuada este proceso. José de Campderrós (1793-1812), "la figura más interesante del arte pentagrámico colonial"⁴,

¹Pereira 1965, 3.

²Stevenson 1971, 5.

³Claro 1973, 60-68.

⁴Pereira 1941, 38. Sobre Campderrós ver Claro 1977, 123-134.

cedió paso a José Antonio González (1812-1840), sobre quien recayeron algunas consecuencias de los difíciles comienzos de la República. Henry (= Enrique) Lanza (1840-1846), hijo de italianos nacido en Londres y contratado en Francia, protagonizó serios conflictos con las autoridades eclesiásticas, más preocupado de hacer brillar su estrella como cantante de ópera italiana que como director responsable de la música religiosa. El mestizo peruano José Bernardo Alzedo (1846-1864), autor del *Himno Nacional* del Perú, llevó a su punto culminante la capilla de música de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX. Sus conocimientos sólidos, su talento de compositor y su estrecho contacto con la creación europea del momento y con las fuentes teóricas clásicas, le permitieron hacerlo en forma brillante⁵. José Zapiola⁶ (1864-1874) llegó a la maestría de capilla gracias a la celebridad adquirida en el mundo civil como creador de un himno dedicado a la victoria del ejército chileno en Yungay (1839), y a su participación activa en la vida musical chilena y en la fundación del primer periódico musical del país: *El Semanario Musical* (1852). Lo sucedió el organista alemán y director de ópera Tulio Eduardo Hempel (1874-1882), que fuera Director del Conservatorio Nacional de Música. Cuando éste presentó su renuncia al cargo de maestro de capilla, el Cabildo se vio obligado a reemplazarlo por el sochantre Manuel Arrieta (1882-1894), cuyos conocimientos musicales eran apenas compatibles con el cargo, personificando la decadencia que había alcanzado por entonces la música de iglesia. Un incidente callejero sirvió de pretexto al Cabildo para contratar, en su lugar, al presbítero Moisés Lara, cuyo desempeño se proyecta hasta comienzos de siglo XX.

2. Música durante el proceso de liberación: de la Colonia a la República.

El aporte de José de Campderrós (1742-1812), nacido en Barcelona y maestro de capilla de la Catedral de Santiago desde 1793 hasta su muerte en 1812, fue la de un clásico maestro de capilla colonial. Su primordial labor fue componer misas, salmos, lamentaciones y villancicos, que constituyeron la base del repertorio musical interpretado durante gran parte del siglo XIX. José Zapiola (1802-1885), en sus *Recuerdos de Treinta Años*, afirma que el repertorio de la Catedral se componía en su totalidad de lo que había escrito Campderrós. Actualmente, el archivo de la Catedral posee más de 80 obras manuscritas de este compositor⁷ y una de sus quince

⁵Ver Stevenson 1971, el estudio más completo sobre Alzedo que se ha publicado hasta el momento.

⁶Sobre Zapiola ver Claro 1978, 221-235.

⁷Claro 1974. Véase, además, Stevenson 1970, 315-346.

misas, en Sol Mayor, fue estrenada el 9 de septiembre de 1971 en el mismo recinto para el cual fue concebida hacia 1798-1800⁸.

Poco después de la muerte de Campderrós —cuya viuda donó su archivo de partituras a la Catedral⁹—, los acontecimientos históricos de los años que bordean el proceso de la Independencia despertaron la inquietud de compositores y músicos de la Catedral de Santiago¹⁰. Cuando los ingleses intentaron sendos ataques a Buenos Aires, en 1806 y 1807, se invocó en el templo a los poderes celestiales y, especialmente, la intercesión de San Martín y de Santa Clara, en un dúo para dos tiple¹¹, que dice:

de la opresión tirana y vergonzosa
liberta a Buenos Aires conquistado
por el Isleño de codicia armado

También la invasión napoleónica a España despertó los sentimientos heroicos del pueblo chileno, expresados en un dúo vocal anónimo¹² que cantaba, hacia 1808:

Los franceses abatidos
llegan a quedar estáticos
pues no pueden alcanzar
de España sus vuelos rápidos
esto los ha de infamar
desde el antártico al ártico

Sin duda, un sentimiento de solidaridad hacia el nuevo rey Fernando VII, cautivo ese año de los franceses, hizo exclamar a dúo a poetas y músicos chilenos¹³:

ya si esperando nos complacemos
sean propicios por que cantando
en tu servicio viva Fernando

Sin embargo, poco tiempo después se cambiaba el texto de un villancico

⁸Claro 1970. *El Mercurio*, Santiago, 12-IX-1971, destacó este "acontecimiento" y consideró que la obra se debía a la pluma de un compositor idóneo, donde "predomina aquel gozo mundano que abunda en la música sacra del clasicismo vienés".

⁹Claro 1973, 75. El testamento de Campderrós se publica en Claro 1977, 130-131.

¹⁰Claro 1973a, 76-83.

¹¹Claro 1974, N° 332, 15.

¹²*Ibid.*, N° 157, 17.

¹³*Ibid.*, N° 40, 15.

para voz solista, que había sido cantado en honor del rey Fernando VII, destacando ahora la hermandad de los pueblos americanos¹⁴:

Texto original

Oh día feliz deseado
en que a nuestro amado Fernando

.....

obsequiadle pueblos fieles
y rendidos

Texto modificado

Oh día feliz deseado
que el Sol, y Estrellas con
grande resplandor

.....

obsequiadle pueblos de la
América felices

En este mismo sentido se cambió el texto de un villancico¹⁵ que decía ¡oh ironía!

Gloria a Dios en las alturas
y a los Españoles paz

en cambio, posteriormente rezaba:

Gloria a Dios en las alturas
y a nuestros Patriotas paz

Luego del triunfo realista en Rancagua, en 1814, los dos gobernantes de la llamada restauración absolutista, Mariano Osorio y Francisco Casimiro Marcó del Pont, recibieron sendos homenajes musicales cuyos testimonios aún se conservan en la Catedral de Santiago. En Mariano Osorio se exaltaba a la par su trato afable y carácter ingenioso, junto a su política represiva impuesta por órdenes superiores¹⁶. La elegancia del nuevo gobernador Marcó del Pont motivó una inspirada composición a dúo, cuando se le recibió en solemne ceremonia catedralicia, en diciembre de 1815. Ella

¹⁴*Ibid.*, Nº 38, 15.

¹⁵*Ibid.*, Nº 338, 15.

¹⁶*Ibid.*, Nº 454, 17.

contrasta con la represión acentuada que caracterizó este difícil período nacional¹⁷.

El júbilo que embargó el alma de los patriotas luego del término de la monarquía española en Chile, en 1817, puede haber inspirado muchas otras composiciones que habrán conmovido, sin duda, al auditorio de entonces, como aquel *Himno de Yerbas Buenas*¹⁸ que años antes inflamó el corazón de los patriotas, cuando cantaron, el 2 de mayo de 1813:

Salve Patria adorada
amable encantadora
el corazón te adora
como a su gran Deidad

Salve cuando tu nombre
el valor ha inspirado
con que se ha recobrado
la dulce libertad

3. Repercusiones artísticas del acontecer socio-político.

En este ambiente transcurrieron los primeros años de la maestría de capilla de José Antonio González (ca. 1752-1840), a quien Pereira Salas atribuye el *Himno de Yerbas Buenas* recién mencionado¹⁹. José Antonio González y Ximenas había servido como *seise* en el coro de la Catedral²⁰ y fue nombrado segundo organista, el 16 de diciembre de 1803²¹, en virtud del "mérito que tiene contraído en la misma capilla"²². Tres años cabales más tarde fue ascendido a primer organista, plaza "que antes la servía a mérito"²³. Sus más de treinta años de servicio a la capilla de música lo hicieron acreedor al cargo en propiedad de maestro de capilla, en reemplazo de José de Campderrós, el 5 de diciembre de 1812, "confiando de la habilidad, suficiencia, y buenas prendas que concurren en Don José Antonio González" y "por cuanto se halla vaca la plaza de Maestro de Capilla de esta misma Santa Iglesia, por fallecimiento de Don José Campderrós, que la obtenía"²⁴. Con

¹⁷*Ibid.*, N° 36, 16.

¹⁸*Ibid.*, N° 452, 23.

¹⁹Pereira 1941, 65, nota 10.

²⁰Documentos 1782, fol. 9v.

²¹Libro de toma de razón 1770-1840, 13.

²²*Ibid.*

²³*Ibid.*, 23, 16-xii-1809.

²⁴*Ibid.*, 25-26.

un salario de cincuenta pesos mensuales, sus funciones comprendían “la calidad de cuidar del buen orden, y arreglo de la música, componerla, y ensayarla para las funciones graves que ocurran”²⁵.

Los resquemores políticos de la Patria Nueva alcanzaron a la capilla de música afectando, entre otros, al maestro de capilla José Antonio González. En efecto, el 4 de octubre de 1817 el canónigo José Ignacio Cienfuegos informaba al Cabildo que González había sido separado de su cargo “por no haberse calificado de su conducta política, y tenerse por contrario a la sagrada causa de América”²⁶. En su reemplazo, el Cabildo nombró, con la aprobación del Gobierno, a Manuel Salas Castillo, en quien concurrían “todas las calidades, e instrucción necesaria para este destino”²⁷. Sin embargo, González —que había sido confinado a Mendoza y al que se le permitió residir en Los Andes, debido al delicado estado de su salud— se defendió con energía, basando su alegato en su propia idoneidad musical y en la incompetencia de su detractor. “Salas —decía— es sólo un cantor de voz, muy mal músico, sin principio de composición, que ignora el contrapunto y las reglas del acompañamiento, pues no sabe poner el posturage del órgano... Yo he... dado algunas composiciones mías de super erogación; canto y toco el órgano cuando es preciso, sin estar obligado a lo uno ni a lo otro. Salas, en cambio, finge componer sin hacer más que una rapsodia compuesta de diversos autores”²⁸.

Su alegato tuvo éxito, pues fue reintegrado a sus funciones, sin embargo, tuvo que hacer frente ahora a otro tipo de problemas: la indisciplina que se había adentrado en la capilla de música, reflejo del desorden y anarquía en que se debatía la vida ciudadana. El 9 de noviembre de 1827, José Zapiola solicitaba al Cabildo su reintegro a la plaza de primer clarinete de la Catedral, que había sido otorgada al inglés Guillermo Carter —profesor de clarinete de Juan José Carrera²⁹— mientras él se hallaba en Buenos Aires³⁰. Carter fue separado de su cargo, con el informe favorable del maestro de capilla, el 23 de ese mes, porque “por el vicio que le domina de la bebida, no sólo es inútil, sino perjudicial”³¹, y fue reemplazado por Zapiola. Sin embargo, un año más tarde el mismo González solicitaba, sin éxito, al gobernador del Obispado de Santiago la expulsión de Zapiola, quien

²⁵*Ibid.*

²⁶*Ibid.*, 31.

²⁷*Ibid.*

²⁸Cit. en Pereira 1941, 73.

²⁹Detalles sobre la actuación de Guillermo Carter pueden encontrarse en Claro 1979, 7-9.

³⁰Zapiola, 1827.

³¹*Ibid.*, informe de José Antonio González.

había revolucionado a los músicos del coro, porque "sólo toca lo que quiere y cuando quiere, y jamás se contrae a su destino, pues unas veces se pone a tocar el violín, otras contrabajo, y todo lo hace por burlarse del maestro de capilla... el reprenderle en el Coro es buscar alboroto y gritería, que por el lugar que ocupamos, es forzoso callar, y haciéndolo se pone de peor condición... de consiguiente si esto no se castiga los demás músicos que hasta ahora son moderados se volverán díscolos como éste... y lejos de ser útiles, serán perjudiciales a la Iglesia; finalmente todo el coro se halla revuelto por este músico, y por lo mismo ocurro a la justificación de V. S. para que sin más trámite que éste se sirva mandar despedir a dicho Zapiola por díscolio"³². González llegó aún más lejos, al acusar a Zapiola de desertor del ejército y de haber vendido los clarinetes que pertenecían al Batallón N^o 7, comandado por el coronel Rondizzoni, con cuyo producto habría viajado a Argentina. Requerido el Ecónomo de la Catedral, Manuel de Reyes, para que informara al Cabildo sobre tal acusación, éste dirigió una evasiva nota al Chantre, con fecha 30 de noviembre de 1828, donde no se refiere directamente a los cargos en contra de Zapiola, sino al desorden general de los músicos. Opinaba que es "bastante notable, sin duda, Señor, verse repetir con tanta frecuencia en la capilla de Músicos faltas tan considerables que el Público no sin justicia las critica, y de ello con sentimiento mío tengo bastante hartos los oídos"³³. Un "téngase presente el informe que antecede", estampado el 6 de diciembre por el Dean y el Secretario del Cabildo, da la tónica del favor que gozaba Zapiola entre la jerarquía eclesiástica, que no determinó acción en contra suya. El 20 de diciembre de 1844, en cambio, le concedieron licencia sin sueldo para ausentarse de su cargo de primer clarinete, teniendo "en consideración el buen servicio del suplicante"³⁴, y el 12 de enero de 1864, Zapiola reemplazaba a José Bernardo Alzedo (1788-1878) como maestro de capilla de la Catedral³⁵.

El año 1839 encontraba a José Antonio González, al final de su larga vida y cargado de numerosa familia, en la triste condición de suplicar al Cabildo que se le otorgara jubilación con renta entera. Recibió el apoyo de Julián Navarro, Chantre interino, que informaba el 6 de diciembre de ese año, "que las Leyes no señalan renta, o jubilación a los individuos de la Capilla de música, como ni a los demás sirvientes subalternos de la Iglesia; pues este privilegio sólo comprende a los Señores Prebendados: Sin embargo como Don José Antonio González ha empleado las cinco partes

³²González, 1828.

³³*Ibid.*

³⁴Libro de Acuerdos (de aquí en adelante: L. Ac.) VII, fol. 83.

³⁵L. Ac. X, fol. 47. Mayores detalles en Claro 1978, 222-228.

de su vida en el largo período de 57 años, llenando los deberes de su empleo con exactitud, y esmero, cree el Chantre, que se le debe asignar alguna cantidad de los Novenos Beneficiales sin perjuicio de las rentas de la Iglesia ya por consideración a su edad avanzada, y numerosa familia, y ya porque esta recompensa será de gran estímulo a todos aquellos, que ocupen en lo futuro semejantes destinos”³⁶.

A su muerte, ocurrida alrededor de marzo de 1840, fue sucedido interinamente por su detractor de 1817, Manuel Salas Castillo³⁷, quien también lo había reemplazado momentáneamente en 1833³⁸. El 27 de julio de 1840, el Obispo electo don Manuel Vicuña nombraba para tal cargo a Henry Lanza (1810-1869), pues “concurriendo en Don Henrique Lanza las aptitudes que exige el cargo para su debido desempeño; le nombramos por tal Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral”³⁹.

4. *Música de ópera versus música de iglesia.*

Si Campderrós había sido un compositor prolífico, José Antonio González confesaba sólo “algunas composiciones mías”⁴⁰, de las cuales han llegado hasta nosotros dos villancicos y la carátula de una *pastorela* de 1813⁴¹. Henry Lanza, en cambio, ni siquiera era compositor, sino un célebre cantante de ópera, símbolo de la época en que le tocó actuar.

Por aquel tiempo dominaba el ambiente artístico de Santiago la figura de doña Isidora Zegers (1803-1869), cantante y compositora española educada en Francia, admiradora de Rossini, que llegó a Chile en 1822. Fue gestora de importantes iniciativas musicales nacidas a la lumbre de la tertulia musical que animaba en su hogar: el Conservatorio Nacional de Música (1849), *El Semanario Musical* (1852) y sociedades filarmónicas, entre otras. Cuando la capilla de música de la Catedral de Santiago comenzó a mostrar signos de decadencia, hacia 1836, durante el último período de José Antonio González, se consultó a Isidora Zegers sobre las medidas que habría que adoptar para mejorarla. Ella sugirió la contratación de maestros europeos que pudieran servir el doble propósito de entonar la capilla catedralicia y de actuar como profesores de música de la sociedad santiaguina y de cantantes de ópera, espectáculo que entonces empezaba a adquirir cada vez

³⁶Copiador de Oficios (de aquí en adelante: Cop. Of.) 1825-1869 (de aquí en adelante: 1825), II, fols. 47-47v.

³⁷*Ibid.*, fol. 51.

³⁸Pereira 1941, 149.

³⁹Libro de toma de razón 1770-1840, 52-53.

⁴⁰Pereira 1941, 73.

⁴¹Claro 1974, Nos. 250 (= 301), 244 y 125, 41-42.

mayor auge en el país. Su maestro francés Frédéric Massimino (1775-1858) fue encargado por el gobierno chileno de contratar en París al pianista Arnauld, al tenor Caruel y a los bajos Enrique Maffei y Henry Lanza, quienes llegaron a bordo del *Bonne Clemence*, a comienzos de 1840, a Valparaíso y, en marzo de ese año, a Santiago.

Lanza había nacido en Londres, hijo de padres italianos. Recibió su educación artística en Francia y a los 17 años fue profesor de piano de la reina Hortensia, madre de Napoleón III, y de canto de la princesa Matilde. Entre 1827 y 1832 fue director de conciertos en Roma, para establecerse posteriormente en París⁴². Apenas llegado a Santiago, precedido de excelentes recomendaciones, Lanza se transformó en el maestro de moda y en una estrella de los escenarios de ópera, lo que le valió una buena fortuna económica. Su excelencia artística mitigó, en parte, la baja calidad demostrada por otros de sus acompañantes galos. Zapiola relata que sólo "un año después... nos encontramos con el resultado que era de esperarse, pues los tales *profesores*, con pocas excepciones, eran poco más que aprendices. El señor Lanza venía como maestro de capilla, y ciertamente era necesario todo el mérito de este artista para indemnizar al gobierno del engaño que había sufrido sobre todo en *dos* de los supuestos artistas"⁴³.

El cargo de maestro de capilla no se ajustaba, sin duda, ni al carácter ni a las pretensiones de Lanza. Apenas ingresado al coro, en julio de 1840, inició algunas reformas en el repertorio y tomó a su cargo la enseñanza de los seises, o niños de coro, que formaba parte de sus obligaciones; pero muy pronto, la atracción de las tablas y la gravedad del oficio de maestro de capilla le hicieron olvidar sus deberes, para enrolarse como barítono *sobresaliente* —que hacía toda clase de papeles— en la compañía lírica Pantanelli⁴⁴. Una lectura de las Actas Capitulares del período de Lanza sorprende por la cantidad de problemas que él ocasionó a los canónigos y por la paciencia de éstos y del propio gobierno —ante quien tuvieron que recurrir de oficio— para solucionarlos. Esto sólo se puede explicar por el hecho de que Lanza "gozaba de demasiado apoyo en la alta sociedad amante de la ópera, como para destituírsele fácilmente"⁴⁵. En efecto, ya el 25 de julio de 1843 se le reconviene por escrito ante el "poco cuidado... en la enseñanza de los Seises"⁴⁶. Esta actitud firme del Cabildo Eclesiástico se mantuvo durante poco tiempo: el 18 de agosto acordaron oficiar al Ministro de

⁴²Véase Las Bellas Artes 1869, 160-161; Pereira 1941, 144, 151-152; Stevenson 1971, 6.

⁴³Zapiola 1881, 83-84.

⁴⁴*Ibid.*, 92.

⁴⁵Stevenson 1971, 6.

⁴⁶L. Ac. VII, fol. 16v.

Justicia, don Manuel Montt, poniéndolo en antecedentes de las reiteradas fallas del maestro de capilla⁴⁷ y el 29 del mismo mes pedían al gobierno "destituirlo del Empleo"⁴⁸; el 13 de octubre le negaron una solicitud de adelanto de cuatro meses de su sueldo "no siendo compatible esta solicitud con la causa que ha mandado formar el Supremo Gobierno al Suplicante"⁴⁹. Sin embargo, en julio del año siguiente el Cabildo respondía a los requerimientos del Arzobispo electo, don Rafael Valentín Valdivieso —quien urgía que se hiciera efectiva la obligación de Lanza de enseñar a los seises—, que sólo harían "lo posible" para dar cumplimiento a esa orden⁵⁰. En abril de 1845, ya el Cabildo se debatía en dilaciones y excusas para justificar las fallas del veleidoso maestro de capilla. Informaron a Su Señoría Ilustrísima que "en cuanto a las inasistencias del mismo a la enseñanza de los seises, no le es posible al Cabildo discernir lo que deba escalfársele por no saber el número de ellas"⁵¹. Esta actitud condescendiente del Cabildo, animó a Lanza a contraatacar: el 9 de mayo solicitó que se le entregara su sueldo, retenido por fallas de asistencia, "protestando reclamar perjuicio en caso contrario"⁵². Por octubre del mismo año todavía se discutía el mismo asunto, a pesar de que por esa fecha terminaba el contrato de Lanza y Manuel Salas Castillo aspiraba a sucederlo⁵³. Para informar debidamente al Arzobispo sobre esta situación, el Cabildo acordó remitirse al título de maestro de capilla de José Antonio González, que fijaba las obligaciones y términos del contrato y, asimismo, solicitar al gobierno el expediente que se seguía en contra de Lanza⁵⁴, gestión que sólo ratificaron en diciembre⁵⁵. Pero se encontraron con la sorpresa que, tras una búsqueda personal del Secretario del Cabildo en la Secretaría del Consejo de Estado y en el Ministerio de Justicia, el expediente había desaparecido, quedando nula, por tanto, toda acción civil en contra de Lanza. No quedó al Cabildo más que informar in extenso al Arzobispo sobre todos los pasos dados, haciéndole presente "la larga ausencia de éste [Lanza] en la actualidad a Valparaíso"⁵⁶, donde se encontraba actuando como cantante de ópera. Lanza, seguro de que su prestigio en las tablas lo ponía a cubierto de cualquiera contingencia eclesiás-

⁴⁷*Ibid.*, fol. 20v.

⁴⁸*Ibid.*, fols. 22v-23.

⁴⁹*Ibid.*, fol. 27.

⁵⁰*Ibid.*, fol. 61, 30-vii-1844.

⁵¹*Ibid.*, fol. 91v, 11-iv-1845.

⁵²*Ibid.*, fol. 95v.

⁵³*Ibid.*, fol. 107v, 3-x-1845.

⁵⁴*Ibid.*, fol. 108, 7-x-1845.

⁵⁵*Ibid.*, fol. 113v, 19-xii-1845.

⁵⁶*Ibid.*, fol. 117, 6-iii-1846.

tica, solicitó tres meses de adelanto de su sueldo, el 23 de junio de 1846, con el pretexto de "comprar unos papeles de música de Iglesia que habían llegado de Europa". Inexplicablemente, el Cabildo accedió⁵⁷, a pesar de que ya estaba en funciones una comisión investigadora designada por el Arzobispo para estudiar una acción concreta en contra de Lanza⁵⁸. Esta comisión entregó los antecedentes y su informe en "pliego cerrado" al Arzobispo⁵⁹, el que determinó, por fin, el 22 de septiembre, "la suspensión del Maestro de Capilla"⁶⁰.

Gracias a esta medida, el Cabildo creyó que sus problemas con Enrique Lanza habían terminado, por lo que apenas adoptaron precauciones para asegurar la integridad del archivo de música y para cautelar la devolución del adelanto de sueldo antes concedido⁶¹. En su reemplazo nombraron al tenor Rafael González como suplente y, al retiro de éste⁶², al sochantre José Miguel Mendoza para encargarse "del servicio interino de lo más urgente de la Maestría de Capilla"⁶³.

Pero Lanza no estaba dispuesto a ceder: siguió asistiendo a sus funciones y se negó a devolver el archivo de música que tenía en su poder, pese a los insistentes requerimientos del Cabildo y a que el Arzobispo Valdivieso procedió a destituirlo definitivamente con fecha 13 de octubre⁶⁴. Por último, facultaron a su sucesor, José Bernardo Alzedo, para exigirle la devolución del archivo⁶⁵.

El retiro de Lanza de la Catedral no fue, empero, definitivo. Después de cosechar éxitos y laureles en los escenarios de Santiago, Valparaíso, La Serena y Copiapó⁶⁶, y de ser nombrado miembro de la Academia del Conservatorio, presidida por Isidora Zegers, fue reincorporado a la capilla de música de la Catedral, esta vez como bajo primero, el 26 de octubre de 1852⁶⁷, con la advertencia que si no observaba un comportamiento juicioso

⁵⁷*Ibid.*, fol. 124v.

⁵⁸*Ibid.*, fol. 119v, 31-III-1846.

⁵⁹*Ibid.*, fol. 127, 21-VII-1846.

⁶⁰*Ibid.*, fol. 134v.

⁶¹*Ibid.*, fols. 134v-135v, 28-IX-1846.

⁶²Cop. Of. 1826-1862 (de aquí en adelante: 1826), fol. 40v, 16-X-1846. González regresó a la capilla de música, como soprano segundo, el 1º de agosto de 1852 (*Ibid.*, fol. 52v), con \$ 250 anuales de sueldo, cargo en el que permaneció hasta febrero de 1853. Al mes siguiente pasó a ocupar la plaza de organista segundo, con \$ 400 anuales, que conservaba a fines de 1861 (Claro, 1973d).

⁶³L. Ac. VII, fol. 137v, 20-X-1846.

⁶⁴*Ibid.*, fol. 137.

⁶⁵*Ibid.*, fol. 149, 2-III-1847.

⁶⁶Ver Pereira 1957, 14, 15, 49, 90, 114, 118, 298, 320 y 357.

⁶⁷Cop. Of. 1826, fol. 53.

sería nuevamente despedido⁶⁸. Allí permaneció hasta julio de 1855, con un salario de treinta y siete pesos cuatro reales mensuales⁶⁹.

Después de perder su fortuna en la explotación de minas, Lanza se retiró del teatro y volvió a hacer clases para ganarse la vida. Falleció en Valparaíso el 8 de agosto de 1869, como resultado de las heridas recibidas en un incendio, donde actuaba como bombero voluntario⁷⁰.

5. El periodo de apogeo: José Bernardo Alzedo

El fracasado intento de combinar la música de ópera con la de iglesia sirvió de experiencia a la jerarquía eclesiástica y marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la música de la Catedral de Santiago. El dinámico Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso buscó para sucesor de Lanza a quien le diera garantías de seriedad y que se mantendría alejado de las tablas, así como cuidaría que el repertorio musical volviera a sus cauces puramente religiosos, sin intromisión de melodías operáticas en él. No pudo hacer mejor elección que en la persona del compositor, cantante y organista peruano José Bernardo Alzedo, a quien nombró maestro de capilla interino el 25 de noviembre de 1846, con una renta de \$ 600 anuales, encargado, además, de la enseñanza de los seises⁷¹.

Sobre la vida de Alzedo hay abundante bibliografía⁷², aparte de su autobiografía publicada en *Filosofía Elemental de la Música*⁷³ y de su semblanza que hace F. C. Zegarra, incluida en la misma obra⁷⁴, por lo que aquí nos ocuparemos de lo esencial de su trayectoria en la Catedral de Santiago.

Alzedo (= Alcedo), nacido en Lima el 20 de agosto de 1788, llegó a Chile junto al Ejército Libertador del Perú en 1823, después de haber participado activamente en acciones militares como Músico Mayor en la clase de subteniente del Batallón N° 4 de Chile, donde se había enrolado el 15 de agosto de 1822⁷⁵. En ellas dio pruebas "de ser un oficial distinguido y de honor"⁷⁶. El talento musical de Alzedo se había manifestado desde su in-

⁶⁸L. Ac. viii, fol. 82.

⁶⁹Claro 1973d, 2.

⁷⁰Las Bellas Artes 1869, 160.

⁷¹L. Ac. vii, fol. 142v El Cabildo ratificó el nombramiento el 28 de noviembre.

⁷²Ver Stevenson 1971; Raygada 1936, 192-193; Raygada 1956-1964, N° 12, 20-24; Barbacci 1949, 415-420; Pereira 1941, 146-148; Pereira 1957, 115, 243, 281, 283 y 291; Claro 1973, 70-73; Zapiola 1881, 73-74.

⁷³Alzedo 1869, xiv-xx.

⁷⁴Zegarra 1869, iii-viii.

⁷⁵Ibid., vi.

⁷⁶Informe del General José Francisco Gana, transcrito por Zegarra, *ibid.*

fancia y le valió salir vencedor en el concurso convocado por el gobierno peruano, en agosto de 1821, para la creación del himno patrio del Perú. Estos antecedentes, además del hecho de haber sido educado en el Convento de San Agustín y en el Convento de Santo Domingo, en Lima —donde hizo votos simples por tres años como hermano terciario dominico, el 26 de mayo de 1807⁷⁷—, ofrecían las garantías que buscaba el Cabildo para encargarle la capilla de música. Alzedo había solicitado ingresar al servicio de la Catedral, en la voz de bajo, en enero de 1835⁷⁸, donde fue aceptado el 10 de febrero siguiente con un sueldo de \$ 168 al año⁷⁹. Le tocó servir, por lo tanto, bajo las órdenes de José Antonio González y participar durante el difícil período de Enrique Lanza. Su labor como profesor particular de música y la regularidad de su desempeño en la voz de bajo, terminaron de convencer al Arzobispo sobre su elección.

Apenas asumido el cargo de maestro de capilla se hizo sentir el dinamismo con que Alzedo emprendió la tarea de mejorar la capilla de música. En febrero de 1847 ya solicitaba al Cabildo el acondicionamiento del coro alto, la afinación del órgano y la autorización para preparar el repertorio de Semana Santa⁸⁰; en marzo, gestionaba la devolución de un piano de la Catedral, que había sido prestado al Seminario Conciliar en 1845 “para dar lecciones de música a los seises de la Iglesia”⁸¹, para quienes mandó confeccionar sotanas rojas con cuellos rosados y sobrepellices blancos⁸². Se preocupó de ampliar el archivo de música y solicitó constantemente dinero al Cabildo para copias de música y para importar nuevas obras de Europa. En una oportunidad pedía la importación de “varias piezas de música, sinfonías, salmos, etc.”⁸³, en otra, treinta pesos para encargar veinte sinfonías a Europa⁸⁴. Asimismo, se dedicó a componer las obras que complementarían el repertorio requerido: a principios de 1848 ya había escrito un *Miserere* y una Pasión para el Viernes Santo⁸⁵ y a fines del mismo año, el Chantre informó al Cabildo “del aumento que ha recibido el archivo de música con treinta y seis piezas compuestas por el citado Maestro de Capilla”⁸⁶, además

⁷⁷Stevenson 1971, 5.

⁷⁸Cop. Of. 1825, II, fol. 22.

⁷⁹Cop. Of. 1826, fol. 5.

⁸⁰L. Ac. VII, fol. 148, 23-II-1847.

⁸¹Cop. Of. 1826, fol. 44.

⁸²*Ibid.*, fols. 44-44v.

⁸³L. Ac. VII, fol. 169, 29-X-1847.

⁸⁴L. Ac. VIII, fol. 30, 4-I-1850.

⁸⁵L. Ac. VII, fols. 184-184v, 4-IV-1848. El *Miserere* de Alzedo fue la primera obra que José Zapiola propuso cantar cuando lo sucedió como maestro de capilla (L. Ac. X, fol. 47).

⁸⁶L. Ac. VIII, fol. 7, 5-XI-1848.

de un libro de canto llano, dibujado por Alzedo, con el oficio de Navidad⁸⁷. Esto le vale "un voto de gracias por su dedicación a los trabajos de la capilla de música"⁸⁸. Desde el 6 de marzo de 1850 hasta el fin de su período se aumentó su salario en doscientos pesos de sobresueldo⁸⁹, lo que subió su remuneración mensual a sesenta y seis pesos cinco reales.

En el archivo de la Catedral de Santiago se conservan 29 obras manuscritas de Alzedo⁹⁰ y en Lima existen otros 40 manuscritos⁹¹ entre los que figura *Principios de Composición*, autógrafo de 34 páginas. Esto, unido a su labor literaria⁹², a su participación activa en la vida musical chilena —fue cofundador, junto a Isidora Zegers, Zapiola y Francisco Oliva, de *El Semanario Musical* en 1852, y profesor del Seminario Conciliar de Santiago—, y a su erudito aporte a la teoría musical traducido en el libro *Filosofía Elemental de la Música*, escrito entre 1851 y 1861⁹³, hacen de José Bernardo Alzedo una personalidad que Robert Stevenson destaca "como compositor no sólo de música ligera, sino también de misas solemnes con acompañamiento de gran orquesta, como escritor no sólo de ensayos periodísticos sino también como eminente tratadista, como director no sólo de coros pequeños de conventos sino también como director de música de la Catedral de Santiago en una época muy especial, todo lo cual lo hace merecedor del agradecimiento de los músicos de ambos continentes"⁹⁴.

En enero de 1864 Alzedo solicitó licencia al Cabildo para dirigirse al Perú, donde había sido llamado por el gobierno de su país para fundar el Conservatorio Nacional de Música en Lima⁹⁵. Allí falleció el 28 de diciembre de 1878, después de haber sido miembro de la Sociedad "Fundadores de la Independencia", Presidente Vitalicio Honorario de la Sociedad Filarmónica de Lima y Director General de las Bandas de Música del Ejército⁹⁶.

⁸⁷*Ibid.*, fol. 12, 22-xii-1848.

⁸⁸Cop. Of. 1826. fols. 46v-47.

⁸⁹L. Ac. viii, fol. 56v, 30-v-1851, ratificado por oficio N° 88 de 11-v-1852 (Cop. Of. 1826, fol. 51v).

⁹⁰Claro 1974, 6-9.

⁹¹Stevenson 1970, 111-112.

⁹²*Revista Católica*, II/100, 22-viii-1846, 423-424 (Cit. en Stevenson 1971); *El Mercurio*, Valparaíso, 21-xii-1855 (*Ibid.*); *El Ferrocarril*, Santiago, 22-ii-1856 (Cit. en Pereira 1957, 281).

⁹³Stevenson 1971, 7.

⁹⁴*Ibid.*, 4.

⁹⁵L. Ac. x, fol. 47, 12-i-1864.

⁹⁶Títulos que exhibió en la portada de su *Filosofía Elemental de la Música*.

6. *Cambios en la capilla de música*

La presencia de José Bernardo Alzedo en la maestría de capilla de la Catedral de Santiago no sólo marcó la culminación artística de la capilla de música durante el siglo XIX, sino también trajo consigo cambios importantes en la composición misma de sus integrantes. En efecto, durante el período de Enrique Lanza la capilla contaba con una pequeña orquesta favorecida por el "lírico", pues le permitía doblar sus honorarios todas las noches tocando en el foso del teatro de ópera. El 3 de febrero de 1844 el elenco musical catedralicio estaba compuesto de la siguiente manera⁹⁷:

CORO ALTO

1 Maestro de Capilla	\$ 800
id. como cantor	300
3 Cantores con 450 pesos cada uno	1.350
2 Violinistas primeros con 240 pesos cada uno	480
2 id. segundos con 192 pesos cada uno	384
1 Viola	200
1 Primer clarinete	240
1 id. segundo	144
1 Flauta	144
1 Violoncelo	180
1 Contrabajo	180
1 Primer organista	400
1 id. segundo	200
1 Fuellero	48

CORO BAJO

1 Subchantre	400
5 Seises con 72 pesos cada uno	360

Durante mucho tiempo no existió en Santiago otra orquesta que la de la Catedral, por lo que cuando ella "funcionaba fuera de esta iglesia, se anuncia-

⁹⁷Estado Demostrativo 1844. La música polifónica o propiamente de acompañamiento, estaba confiada al coro alto, que dirigía el maestro de capilla; el canto llano era responsabilidad del coro bajo, dirigido por el sochantre. Nótese el alto sueldo que recibía Lanza como maestro de capilla, al que agregaba un sobresueldo como cantante, lo que explica el justificado enojo del Cabildo cuando aquél descuidaba sus deberes. Alzedo, en cambio, fue contratado por sólo \$ 600, que fueron aumentados a \$ 800 después de cuatro años de funciones en el cargo.

ba esta novedad con gran júbilo de los devotos y aficionados⁹⁸. Sin embargo, el auge operático eclipsó muy pronto estas presentaciones y los instrumentistas de la Catedral pasaron a constituir un gasto oneroso y una conexión poco feliz con el mundo del escenario. Por esta razón, apenas ingresado Alzedo a la maestría de capilla, el Arzobispo Valdivieso ofició al Cabildo, con fecha 19 de octubre de 1846, proponiendo reemplazar la orquesta por un órgano construido en Europa⁹⁹, “suprimiendo la mayor parte de los músicos y cantores de la capilla”¹⁰⁰. La medida causó conmoción entre los músicos, pues muy pronto se hicieron ver sus efectos: los cargos de viola y flauta se suprimieron el 6 de noviembre, las plazas vacantes de seises no se llenaron y se suspendió toda decisión respecto a contratar nuevos instrumentistas¹⁰¹.

Sin embargo, Alzedo trató de velar por el futuro de los músicos que tenía a su cargo, proponiendo la contratación de orquesta para festividades solemnes tales como Purísima, Te Deum del 18 de Septiembre —aniversario patrio—, Corpus y otras. El 9 de marzo de 1847 obtuvo la aprobación del Cabildo para una capilla de música compuesta por los violines primeros José Zapiola y Máximo Escalante¹⁰², los violines segundos Roque Guardado¹⁰³ y José María Portilla, los clarinetes Mariano Santander y Juan Manuel Pando¹⁰⁴, los contrabajos Manuel Tobar y Rafael Lagunas¹⁰⁵, el violoncello Eustaquio Guzmán¹⁰⁶ y seis seises, a los que el Cabildo agregó dos trompistas meritanes: José Antonio Arenas y José del Carmen Luna¹⁰⁷.

⁹⁸Zapiola 1881, 63.

⁹⁹Idea que ya se había hecho presente en 1839, con motivo del fracasado proyecto de encargar un órgano a William Jones, como se verá más adelante.

¹⁰⁰L. Ac. VII, fol. 138.

¹⁰¹Cop. Of. 1826, fol. 42.

¹⁰²El salvadoreño Máximo Escalante, padre de numerosos músicos que actuaron en Chile, fue uno de los primeros profesores de instrumentos del Conservatorio Nacional (Pereira 1957, 93-94, 369). Ingresó a la capilla de música como violín tercero, el 6 de julio de 1839 (Cop. Of. 1826, fol. 10), ascendió a violín segundo el 6 de diciembre (*Ibid.*, fol. 11) y, luego de una ausencia temporal, reingresó a ese puesto el 1º de diciembre de 1845 (L. Ac. VII, fol. 112v).

¹⁰³Que había sido despedido del cargo de viola, que desempeñaba desde el 30 de junio de 1846 (Cop. Of. 1826, fol. 39).

¹⁰⁴Admitido como meritante el 8 de abril de 1845 (Cop. Of. 1826, fol. 36v) hasta que, por licencia concedida a José Zapiola en marzo de 1846, Mariano Santander ocupó la plaza de Zapiola y Pando ingresó oficialmente al cargo de clarinete segundo (*Ibid.*, fol. 39).

¹⁰⁵Ingresó como meritante a la plaza de segundo contrabajo, el 27 de agosto de 1841 (Cop. Of. 1826, fol. 15), donde fue confirmado recién el 1º de septiembre de 1844 (*Ibid.*, fol. 34v).

¹⁰⁶Padre de Eustaquio y Federico Guzmán Frías, importantes compositores y pianistas chilenos del siglo XIX. En julio de 1839 ya se desempeñaba como violoncello en

La llegada del "órgano grande" de Europa, en 1849, significó la eliminación paulatina de los músicos de orquesta, el primero de los cuales fue el "redoblante y tan tan por no parecer conforme a la gravedad de la música sagrada"¹⁰⁸. A fines del siglo XIX el coro alto estaba reducido al maestro de capilla, cinco voces masculinas, dos organistas, seis seises propietarios y seis "supernumerarios" y dos "entonadores" o fuelleros¹⁰⁹. En esto la Catedral de Santiago, dice Stevenson, "marcó la pauta para las demás catedrales de América del Sur. En 1891 casi todas las catedrales importantes habían renunciado a la orquesta en favor del órgano"¹¹⁰.

7. El órgano versus la orquesta

El problema de los órganos ha sido motivo de constante preocupación para el Cabildo eclesiástico de la Catedral de Santiago. Con excepción de un bello, pero pequeño órgano hecho por los jesuitas antes de su expulsión, en 1767, que hoy se conserva como recién restaurada reliquia histórica, a comienzos del siglo XIX no había otro instrumento adecuado a las espaciosas naves del templo metropolitano. El 13 de septiembre de 1839, el Cabildo se dirigió al Ministro del Culto, don Mariano Egaña, solicitando la aprobación del Supremo Gobierno para mandar a hacer un órgano al fabricante inglés William Jones, recién llegado de Inglaterra. Le hacían ver al Ministro que "entre las varias necesidades, que hay en esta Santa Iglesia Catedral, una de las más urgentes es la falta de instrumentos, y de voces en la Capilla de música... Para ocurrir a la necesidad de instrumentos, el Cabildo Eclesiástico ha proyectado la fábrica de un Organo, que supla esta falta y que sea correspondiente a la extensión del Templo"¹¹¹. Jones pedía \$ 9.600 por un órgano de 32 registros, pero el 14 de marzo de 1840 envió una carta al Cabildo donde alegaba que, debido a un 15% de aumento en el precio de la madera y otros materiales, además de modificaciones sustanciales en la estructura del órgano debido al clima¹¹², que tenía que subir su presupuesto a \$ 12.500¹¹³.

la Catedral, reemplazando ese mes al violín primero, cuya plaza estaba vacante (Cop. Of. 1826, fol. 10).

¹⁰⁷Cop. Of. 1826, fols. 45-45v.

¹⁰⁸L. Ac. VIII, fol. 34, 5-iv-1850.

¹⁰⁹Estatutos y Consuetas 1907, 141, Nº 387.

¹¹⁰Stevenson 1971, 13.

¹¹¹Cop. Of. 1825, II, fols. 45-45v.

¹¹²Jones debe haber experimentado un verano muy caluroso y seco, pero no tomaba en consideración el frío invierno santiaguino.

Ante esta circunstancia, el Cabildo optó por hacer reparar el órgano existente, cuyas "voces no pueden estar acordes unas con otras, y menos con las de los demás instrumentos por la falta de muchas flautas, y por la inutilidad de las más que le quedan"¹¹⁴, contratando al propio Jones para hacerlo, a quien adelantaron mil pesos de los dos mil cien que había pedido por el trabajo¹¹⁵.

Dos años más tarde, el agente alemán Silvestre Hesse ofrecía al Cabildo, con fecha 21 de julio de 1842, un órgano recién llegado de Europa, de 10 registros, con dos teclados manuales y uno pedal, por la cantidad de 3.500 pesos al contado¹¹⁶ y con el compromiso de "armar el órgano en la Santa Iglesia Catedral a la satisfacción de los Profesores Organistas de dicha iglesia para el 18 de septiembre del presente año"¹¹⁷. Luego de los informes favorables del segundo organista de la Catedral, Damián Donayre¹¹⁸, y de Rafael González¹¹⁹, el Arzobispo aprobó la compra por ser "aparente para el servicio de la Iglesia, y muy superior al que tiene actualmente"¹²⁰. Ella fue ratificada por el Cabildo con fecha 23 de septiembre de ese mismo año, después de escuchar el resultado del solemne Te Deum del 18 de septiembre, y de leer los certificados expedidos por José Bernardo Alzedo —que observó en él "una manifiesta mejoría de voz" con respecto al órgano de los jesuitas¹²¹— y por el maestro de capilla Enrique Lanza— quien también lo consideró "superior al otro tanto en dulzura que en calidad"¹²². Sin embargo, el nuevo órgano habría de causar problemas: hubo que reforzar el coro que lo albergaría¹²³; poco antes de la Semana Santa siguiente aún "no se había acabado de arreglar el nuevo órgano"¹²⁴ y ya en octubre de 1851, hubo que gastar seis onzas de oro para repararlo, lo que motivó una nota de Alzedo al Cabildo donde hace notar "la mala fe con que en su afinación ha procedido el que lo vendió"¹²⁵.

¹¹⁴Expediente sobre la compra 1842. Esta carta fue publicada por primera vez en Stevenson 1961, 49.

¹¹⁵Cop. Of. 1825, n, fols. 51-51v, oficio N° 279 de 30-v-1840 al Arzobispo electo Manuel Vicuña.

¹¹⁶Cop. Of. 1826, fol. 11v, 27-vi-1840.

¹¹⁷Antes había cobrado \$ 3.700.

¹¹⁸Expediente sobre la compra 1842, carta de Silvestre Hesse.

¹¹⁹*Ibid.*, carta de 22-vii-1842. Donayre falleció el 27 de febrero de 1853 (Claro 1973c, documento N° 17) y fue sucedido por Rafael González.

¹²⁰*Ibid.*, carta de 26-vii-1842.

¹²¹*Ibid.*, carta del Arzobispo de 4-viii-1842.

¹²²*Ibid.*, carta solicitada por Silvestre Hesse, de 21-ix-1842.

¹²³*Ibid.*, carta solicitada por Hesse, de 22-ix-1842.

¹²⁴Cop. Of. 1826, fol. 20v, 25-x-1842.

Tampoco resolvió el órgano de Hesse el punto básico de reemplazar a la orquesta, pues su potencia era muy limitada. Así, el Cabildo tuvo que seguir afrontando los problemas derivados de la estrecha vinculación que mantenían sus instrumentistas con la ópera. Por esta razón, el nuevo Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso emprendió, con toda la energía de su carácter decidido, la tarea de importar un instrumento adecuado. Durante un año maduró el proyecto que había propuesto en 1846 al Cabildo. Se puso en contacto con su agente en Londres, Alexander Caldcleugh, que había estado en Chile entre 1819 y 1821¹²⁶. Este le recomendó al fabricante de órganos Benjamín Flight & Son, quien le ofreció construir un órgano de tres teclados manuales y uno pedal, con 39 registros, por la suma de dos mil quinientas libras esterlinas. El 8 de octubre de 1847 el Arzobispo informaba al Cabildo que ya había conseguido esa suma y doscientas libras esterlinas más para que “venga de cuenta del constructor un inteligente con el objeto de armarlo”, además de considerar de “necesidad el adquirir un organista experto, aprovechando la presente ocasión de hacerlo venir de Europa”¹²⁷. A esto último accedió el Cabildo con la condición que el organista se comprometiera a permanecer por lo menos seis años en Chile y que tocara el órgano “todos los días que según el Reglamento de música debe obrar la orquesta”¹²⁸.

No demoró mucho el Arzobispo en cerrar el trato: el 29 de octubre mandaba el primer giro de mil libras esterlinas, al cambio de 43½ peniques, a la orden de Joseph Reid, en Londres, lo que significó un gasto de \$ 5.517,2 reales¹²⁹; el 7 de diciembre solicitaba al Cabildo que enviaran al fabricante los detalles arquitectónicos pertinentes que determinarían la magnitud del instrumento, haciendo notar que habría que proyectar pilares de fierro para sostener el coro¹³⁰; el 28 del mismo mes se despachó al señor Reid una segunda remesa de dinero igual a la anterior¹³¹, lo que permitió acelerar la construcción del instrumento e importar las 14 columnas de fierro requeridas para soportar el peso del órgano. Estas fueron despachadas desde Londres el 12 de julio de 1848 en el barco *Rosalie*, con un

¹²⁶L. Ac. VII, fois. 3v-4, 28-III-1843.

¹²⁷L. Ac. VIII, fol. 67v, 31-x-1851.

¹²⁸Ver su descripción de este viaje publicada en Haigh 1955, 117-212.

¹²⁹L. Ac. VII, fol. 167.

¹³⁰*Ibid.*

¹³¹*Ibid.*, fol. 169.

¹³⁰*Ibid.*, fol. 172v.

¹³¹Razón de la inversión 1849.

costo total de trescientas treinta y ocho libras, doce chelines y seis peniques¹³².

El interés personal del Arzobispo Valdivieso en la empresa del órgano resalta a cada paso: en octubre de 1848 urgía al Cabildo que dispusiera los fondos para una tercera remesa de mil libras, "pues de otro modo sufriría la Iglesia graves cargos y se malograría la empresa"¹³³. El Cabildo debió acceder, aunque le quedaba en caja apenas lo necesario para afrontar los gastos más urgentes; en julio del año siguiente, enviaba a Londres una última partida de setecientas libras, que le dejó un saldo a favor de más de trescientas cuarenta libras esterlinas¹³⁴; en el verano de 1849 encargó al Director Científico de la Iglesia, don Vicente Larraín, los planos para levantar el nuevo coro que requería el órgano por llegar¹³⁵; por fin, el 9 de octubre de ese año se reunió el Cabildo para tomar razón de un oficio del Arzobispo Valdivieso que anunciaba "la pronta llegada del órgano acompañado de una carta en Londres a fin de que se preparen las cosas conducentes para colocarlo en el coro tan luego llegue a esta ciudad"¹³⁶. Ese mismo día, Joseph Reid despachaba desde Londres la cuenta final del órgano construido por Flight, que había sido embarcado en 28 cajones en el buque *Shamrock*, a cargo del capitán John Poyntz, el 21 de julio¹³⁷. Los gastos incluían el valor del órgano pagado a Flight —dos mil quinientas libras esterlinas—, las vigas de fierro, seguros, embalaje y flete, además del pasaje y un anticipo de sueldo para Henry Flight, sobrino del fabricante que instalaría el órgano en Santiago, y para Henry Howell, el nuevo organista contratado por la Catedral¹³⁸. El Cabildo utilizó parte del remanente para encargar a Francia un volumen de canto llano de 110 páginas bellamente iluminadas, además de música adquirida en la casa Pacini¹³⁹. A Madrid se encargaron copias de música por 9.189 reales (\$ 487,5), bajo la dirección personal de Hilarión Eslava, maestro de la

¹³²Expediente sobre el órgano 1849. Balance presentado por J. Reid a Alexander Caldcleugh, el 12-x-1849.

¹³³L. Ac. VIII, fol. 6v.

¹³⁴Razón de la inversión 1849. El apuro del Arzobispo tuvo como consecuencia una pequeña pérdida económica por fluctuaciones bancarias: 43 y 44½ peniques. Esta fue achacada al incumplimiento de Caldcleugh en velar por los intereses de la Iglesia, pues hizo disminuir el remanente que el Arzobispo necesitaba "para varios gastos".

¹³⁵L. Ac. VIII, fols. 13 (16-I-1849), 13v (26-I-1849), 14v (27-II-1849) y 17 (20-IV-1849).

¹³⁶*Ibid.*, fol. 25.

¹³⁷Razón de la inversión 1849. Copia del Certificado de embarque.

¹³⁸Expediente sobre el órgano 1849.

¹³⁹Razón de la inversión 1849. Estado de cuentas de Francisco Javier Rosales —Encargado de Negocios de Chile en Francia— al Arzobispo, París, 28-x-1853.

Real Capilla¹⁴⁰. Curiosamente, la importación del órgano Flight coincidió con la fundación del Conservatorio Nacional de Música, el 26 de octubre de 1849, donde participaron numerosos personajes conectados con la capilla de música de la Catedral de Santiago¹⁴¹.

El 17 de noviembre de 1849 oficiaba Mons. Valdivieso, alborozado, "noticiando haber llegado a Valparaíso el gran órgano"¹⁴², instrumento que había recibido encomiásticos informes de siete personalidades londinenses, antes de su despacho a Chile, quienes lo encontraron soberbio, perfecto, poderoso y uno de los mejores salido de fábrica alguna en Inglaterra¹⁴³.

Junto con el órgano, el organero y el organista, viajó a Valparaíso Alexander Caldcleugh, quien presentó a Henry Flight al Cabildo y le informó que permanecería seis meses en el país, pero que calculaba que en sólo tres meses el órgano estaría en estado de tocarlo¹⁴⁴. Flight, a quien se le había abonado dinero periódicamente, a cuenta de su contrato¹⁴⁵, abandonó el país en junio de 1850, sin concluir el trabajo: quedaba por instalar un fuelle, lo que tuvo que ser supervigilado por el organista Howell¹⁴⁶. Por mientras, el Cabildo recibía la presión del Arzobispo, quien opinaba que ya era tiempo "de que principie a actuar el gran órgano" y, sobre todo, de "suprimir los demás instrumentos de la Capilla de música"¹⁴⁷.

El estreno del órgano Flight no está registrado en los anales capitulares, probablemente porque no se consideró prudente el hacerlo con mucha notoriedad, puesto que venía a privar de su trabajo a los músicos de orquesta; en cambio, el 8 de septiembre de 1851, acompañó un solemne Te Deum para la inauguración, con gran pompa y ceremonia, de un retrato del Papa Pío IX, encargado a Europa con parte del dinero sobrante en libras esterlinas¹⁴⁸. Lo que sí registraron los documentos, fue las innumerables veces que hubo que reparar el órgano de Flight, lo que sigue haciéndose hasta nuestros días. Ya en noviembre de 1852 se pagó tres onzas

¹⁴⁰*Ibid.*, certificado de Hilarión Eslava, Madrid, 27-I-1852.

¹⁴¹Ver Sandoval 1911, 7-18,

¹⁴²L. Ac. VIII, fol. 26v.

¹⁴³Expediente sobre el órgano 1849. Copias en inglés y español de informes dirigidos a la casa B. Flight & Son. Véase, además, Claro 1973, 68.

¹⁴⁴*Ibid.*, carta de A. Caldcleugh a J. M. Arrate, Ecónomo Mayor, Valparaíso, 25-XI-1849.

¹⁴⁵L. Ac. VIII, fols. 27-27v (23-XI-1849): 9 onzas de oro; fol. 31 (24-I-1850): 7 onzas; fol. 32v (26-II-1850): 12 onzas; además, recibió \$ 100 el 8-III-1850, en lugar de \$ 276 que le correspondían, debido a que aún no había entregado el órgano, ni estaba "en estado de poderse tocar" (Razón de la inversión, carta del Secretario del Arzobispado José Hipólito Salas, al Ecónomo).

¹⁴⁶L. Ac. VIII, fol. 38v, 25-VI-1850.

¹⁴⁷*Ibid.*, fol. 32, 26-II-1850.

¹⁴⁸*Ibid.*, fol. 64.

de oro a Howell por una reparación que le tomó cerca de diez días¹⁴⁹. Años más tarde, en mayo de 1865, se estudió incluso la posibilidad de trasladarlo de donde estaba, porque ahí causaba perjuicio a la Iglesia y molestaba "también el mal efecto que producía a primera vista"¹⁵⁰. Los informes del célebre arquitecto Fermín Vivaceta aprobaban la posibilidad de tal traslado. Hoy, el órgano Filght sigue prestando servicios a la Catedral de Santiago, ahogado por un arco interpuesto ante su fachada, que sirve de soporte a las torres, luego de la última y no feliz transformación de la Catedral, ordenada por el Arzobispo don Mariano Casanova Vicuña en 1905. En todo caso, entre 1859 y 1861, y tomando en consideración los sueldos que se pagaban al fuellero, el órgano grande se tocaba todos los domingos y jueves, en los Te Deum, aniversarios, funerales o rogativas y, por lo menos, en medio centenar de festividades religiosas importantes, tales como Epifanía, Semana Santa, Corpus con Vísperas y Octavario, Ascensión, Purísima, Navidad y en fiestas de santos¹⁵¹.

Henry Howell, el organista inglés, había firmado contrato con la Catedral, por intermedio de Alexander Caldcleugh, por el término de cinco años¹⁵², pero su estada en Chile se extendió hasta su muerte, en 1860, tras fundar una familia chilena. Apenas llegado a Santiago, se hizo cargo de su puesto y propuso al Cabildo la compra de siete misas de Haydn y Mozart y un libro de canto llano que había traído de Europa¹⁵³. En mayo, Howell fue nombrado profesor de órgano¹⁵⁴, pero en agosto el Cabildo tuvo el primer disgusto con el británico —que dio a conocer a Schubert¹⁵⁵ y las sonatas para órgano de Mendelssohn¹⁵⁶ en Chile—, pues había viajado dos veces a Valparaíso sin dejar reemplazante, ni avisar al entonces maestro de capilla José Bernardo Alzedo¹⁵⁷. Algunos meses más tarde, se inquietaron ante el informe dado por el Ecónomo, que Howell "debía en el país fuertes

¹⁴⁹Cop. Of. 1826, fol 53v, 18-xi-1852.

¹⁵⁰L. Ac. x, fols. 147-148v, 19-v-1865.

¹⁵¹Claro 1973b.

¹⁵²Expediente sobre el órgano 1849, carta de A. Caldcleugh al Ecónomo, Valparaíso, 25-xi-1849.

¹⁵³L. Ac. viii, fol. 30v, 8-i-1849. Actualmente se conservan cuatro de ellas en el archivo de la Catedral, autografiadas por Howell en 1849: las Misas N° 1, en Si bemol Mayor, N° 3, en Re menor, y N° 7, en Sol Mayor de Haydn, editadas por Alfred Novello, en Londres, y la Misa N° 12, en Sol Mayor, atribuida por el mismo editor a Mozart y que hoy se considera espúrea. Stevenson la atribuye a Carl Zulehner (Stevenson 1970, 338).

¹⁵⁴*Ibid.*, fol. 35v, 14-v-1850.

¹⁵⁵Pereira 1941, 153.

¹⁵⁶Stevenson 1971, 20, nota 42.

¹⁵⁷L. Ac. viii, fol. 42, 23-viii-1850.

cantidades"¹⁵⁸. Además, la salud de Howell comenzó a quebrantarse: desde 1853, fecha en que contrajo una disentería amébrica para Semana Santa¹⁵⁹, hasta el 11 de marzo de 1860, fecha de su muerte, se contabilizan 37½ fallas de asistencia, que le costaron casi \$ 154 de descuento de los ochocientos pesos anuales de su salario¹⁶⁰. Pese a estas dificultades, Howell conquistó numerosos admiradores en Chile, entre los que se contaba José Zapiola quién, seguramente, lo propuso para integrar la Academia del Conservatorio, en 1851.

8. *De la consolidación artística ciudadana a la decadencia musical eclesialística*

La llegada de José Zapiola a la maestría de capilla el 12 de enero de 1864, marcó la vinculación oficial de la Iglesia con el quehacer artístico ciudadano. Zapiola¹⁶¹, considerado por Pereira como el primer músico republicano¹⁶², había destacado como compositor¹⁶³ y había participado en las más importantes iniciativas musicales de la época, además de figurar activamente en política, haciendo gala de sus ideas liberales. En 1870, después del incendio del Teatro Municipal, la Municipalidad de Santiago acordó construir un nuevo teatro, pero rechazó "la moción presentada por el regidor democrático José Zapiola para aumentar la capacidad de las galerías y anfiteatros a costa de los palcos"¹⁶⁴. Esta actitud fue característica en Zapiola, a quien vemos constantemente preocupado del aumento de los sueldos del personal de la capilla de música, de solicitar fondos para reparar el órgano grande y los dos más pequeños —de Hesse y de los jesuitas—, o de cuidar del archivo musical copiando obras nuevas o reparando las existentes. Su actividad como compositor eclesialístico está representada en el archivo de la Catedral por cinco himnos para Vísperas, un

¹⁵⁸*Ibid.*, fol. 43, 3-ix-1850.

¹⁵⁹Véase Stevenson 1971, 9.

¹⁶⁰Claro 1973d.

¹⁶¹Véase datos biográficos en Pereira 1941, 104-115; Barbacci 1949, 510; Pereira 1957, 92-115 y otras referencias en Índice; Claro 1973, 105-111 y otras referencias en Índice; *ibid.*, 1978.

¹⁶²Pereira 1957, 92.

¹⁶³Aparte del éxito de su *Himno de Yungay*, Zapiola recibió un premio establecido hacia 1845 por el Gobierno y la Municipalidad de Santiago, por su *Himno a la Bandera*, con texto del poeta Francisco Bello. Esta medalla de oro, que se repartió hasta 1856, tenía el valor de un Premio Nacional de Arte, con el que también fue agraciado Tulio Eduardo Hempel, sucesor de Zapiola en la Catedral (Pereira 1950, 101).

¹⁶⁴Pereira 1957, 155.

lavorio para el Jueves Santo a tres voces solas y un *Stabat Mater*, también para tres voces, con acompañamiento de órgano¹⁶⁵.

Pero el período de Zapiola también marca el comienzo de una decadencia artística en la Catedral. Un examen de las actas capitulares de la época demuestra que los asuntos musicales preocupaban poco al Cabildo, como no fueran los arreglos de los órganos, copias de partituras, contratación de músicos extra para las festividades de Semana Santa, Corpus Christi y 18 de Septiembre, y los problemas de inasistencias o incumplimientos del personal. El 10 de octubre de 1871 el Cabildo tuvo que dedicar una sesión completa a "reflexionar sobre la capilla de música por el desarreglo en que está"¹⁶⁶, lo que motivó la posterior renuncia del sochantre¹⁶⁷. Pareciera como que la falta de instrumentistas que provocó la llegada del órgano grande, no agitó tanto las difíciles aguas musicales y llevó problemas menos serios a la consideración del Cabildo. Este, en cambio, dedicó su atención a otros asuntos de mayor urgencia, dejando que la capilla de música languidciera cada vez más.

Zapiola, que había reemplazado a José Bernardo Alzedo cuando éste pidió licencia para viajar al Perú, en enero de 1864, fue confirmado en propiedad en el cargo, el 23 de diciembre de ese año, luego de la renuncia que su antecesor enviara desde Lima¹⁶⁸. Su permanencia en la maestría de capilla se extendió hasta el 28 de abril de 1874, fecha en que presentó su renuncia al Arzobispo Valdivieso. El prelado le recomendó, en cambio, que solicitara "licencia por un año para ausentarse de su destino; la que le fue concedida, y en su reemplazo nombraba a don Tulio Hempel"¹⁶⁹. En el desempeño de sus funciones, Zapiola demostró "la severidad y honradez de su carácter"¹⁷⁰ y supo prolongar hasta el final de su período la dignidad de la música catedralicia.

Tulio Eduardo Hempel (1813-1892), compositor, director de orquesta y organista alemán radicado en Chile desde 1840, era, a la sazón, organista de la Catedral y había ocupado el puesto de director del Conservatorio Nacional de Música, funciones que reasumió por un decenio a partir de 1876¹⁷¹. Hempel reemplazó a Henry Howell a la muerte de éste, a partir

¹⁶⁵Claro 1974, Nos. 303, 228, 233 y 310, 50-51.

¹⁶⁶L. Ac. XI, 402.

¹⁶⁷*Ibid.*, 408, 31-x-1871.

¹⁶⁸L. Ac. X, fol. 123v.

¹⁶⁹L. Ac. XII, 9.

¹⁷⁰Pereira 1957, 283.

¹⁷¹Datos biográficos sobre Hempel se encuentran en Pereira 1957, 67, 69, 95-97, 109, 126, 165, 171-172 y otras referencias en Índice.

del 15 de marzo de 1860, cobrando cuatro pesos por cada actuación¹⁷². El 22 de junio siguiente obtuvo el cargo en propiedad con seiscientos pesos anuales, en lugar de los ochocientos asignados a Howell, luego del concurso público donde compitió contra Adolph Desjardins¹⁷³, el primer director del Conservatorio Nacional. Un año después se le encuentra como director de orquesta de ópera, actuando en esa actividad con señalado éxito durante casi dos decenios. En 1868 fue uno de los fundadores del Orfeón de Santiago, que inició sus actividades con un concierto donde el espíritu de protección al artista nacional, que propiciaba esa Sociedad, quedó de manifiesto al abrirse con los acordes del primer *Himno Nacional* chileno, compuesto por Manuel Robles y orquestado por Hempel¹⁷⁴. La formación germana de este compositor y organista parece haberle puesto a cubierto, durante su paso por la capilla de la Catedral, de inmiscuir los campos de la ópera con el de la música religiosa. Al suceder a Zapiola, Hempel conservó su cargo de organista, ganando un sobresueldo de quinientos pesos anuales, por mientras el Cabildo dejaba "a favor del propietario don José Zapiola los trescientos pesos que restan de sueldo del Maestro de Capilla"¹⁷⁵. Esta situación se prolongó por más de un año después que había expirado la licencia de Zapiola, hasta que el Cabildo confirmó en su cargo a Hempel¹⁷⁶.

Luego de pasar la mayor parte de su vida consagrado a la música de Chile, Hempel enfermó de incurable neurastenia y fue abandonando paulatinamente sus labores, hasta jubilar en 1886. Cuatro años antes había renunciado a su cargo de maestro de capilla de la Catedral y permaneció alejado de toda actividad hasta su muerte, en 1892.

El retiro de Hempel dejó la capilla de música en las manos del sochantre Manuel Arrieta¹⁷⁷, que logró mantenerse en el cargo durante doce años, pese a su incompetencia e intemperancia, causa que le costó el despido de la Catedral el 25 de agosto de 1894. Fue sucedido por el presbítero Moisés Lara, por ser "harto competente en música y canto" y porque "los conocimientos musicales del Sr. Lara son muy superiores a los del actual M. de Capilla"¹⁷⁸.

¹⁷²Claro 1973b, nota 13.

¹⁷³Stevenson 1971, 13.

¹⁷⁴Ver Pereira 1957, 125.

¹⁷⁵Cop. Of. 1869-1882, 73, 20-v-1874.

¹⁷⁶*Ibid.*, fol. 271v, 28-iv-1876.

¹⁷⁷L. Ac. XIII, 185, 2-vi-1882.

¹⁷⁸L. Ac. xv, 271-272.

9. *Epilogo*

El término del siglo no fue favorable para la capilla de música de la Catedral de Santiago, que otrora había marcado el rumbo de la excelencia artística en el país durante el siglo XVIII y lo había acrecentado durante buena parte del XIX. Hasta hoy se conservan los vestigios documentales de la música catedralicia de antaño, que cedió su cetro al ser opacada por las deslumbrantes candilejas de la ópera santiaguina, pero que cimentó las duras batallas que libraron pioneros del movimiento musical contemporáneo chileno, capaces de abrir al siglo XX una brillante perspectiva artística¹⁷⁹.

10. *BIBLIOGRAFIA*

FUENTES MANUSCRITAS

ALZEDO, José Bernardo

1851 *Maestría de Capilla*, ms., 1 fol., carta al Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, 23-v-1851. Archivo Capitular de la Catedral de Santiago (de aquí en adelante: ACS).

CLARO-VALDES, Samuel

- 1966 *Catálogo de los Manuscritos de Música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima*, ms., Lima.
- 1973b *Sueldos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Chile entre los años 1855 a 1861*, ms., Santiago. Cuadro estadístico de 138 comprobantes de sueldos de ACS.
- 1973c *Sueldos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Chile. 1852 a 1854*, ms., Santiago. Cuadro estadístico de 48 comprobantes de sueldos de ACS.
- 1973d *Capilla de Música. Catedral de Santiago de Chile, 1852-1861. Cargos*, ms., Santiago.

COMPROBANTES DE SUELDOS

1852-1861 *Comprobantes de Sueldos de los | empleados de la Iglesia por los | años 1858-1859 y 1860 y 1861-1862 | 1863-1864-1865*, carpeta conteniendo comprobantes y fallas de asistencia de la capilla de música entre 1852-1861, ACS.

COPIADOR DE OFICIOS

1825-1869 *Copiador de Oficios del Cabildo Eclesiástico 1825-1869*, 6 vols., ms., ACS. Vol. I: 1825-1833; Vol. II: 1833-1844; Vol. III: 1844-1852; Vol. IV: 1852-1862; Vol. V: 1862-1865; Vol. VI: 1865-1869.

¹⁷⁹Ver Claro 1973, 117-122; *ibid.*, 1977a, 252-263; *ibid.*, 1979a.

COPIADOR DE OFICIOS

1869-1882 *Copiador de Oficios del Cabildo Eclesiástico. Libro VII, ms., ACS. 11-VIII-1869 al 25-V-1882.*

COPIADOR DE OFICIOS

1826-1862 *Copiador de Oficios despachados por Secretaría de este Cabildo, ms., ACS. 1º-I-1826 al 13-V-1862.*

DOCUMENTOS PERTENECIENTES

[1782] *Documentos pertenecientes a los derechos / Del Palacio Episcopal, y Asignaciones / De la Música de Esta Santa / Iglesia Catedral / De Santiago de / Chile, ms., 14 fols., ACS.*

ESTADO DEMOSTRATIVO

1844 *Estado demostrativo de las rentas y gastos que tiene anualmente la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago... Febrero 3 de 1844, ms., ACS. Cuadro estadístico preparado por el Mayordomo Ecónomo tomando como base un término medio entre 1826 y 1843.*

EXPEDIENTE SOBRE EL ÓRGANO

1849 [*Expediente sobre el órgano Flight*], ms., ACS.

EXPEDIENTE SOBRE LA COMPRA

1842 *Expediente sobre la compra de un órgano para la Iglesia Catedral 1842, ms., ACS.*

GONZALEZ, José Antonio

1803 [*Recibo de pago*], ms., ACS. 31-XII-1803.

1828 [*Carta al Gobernador del Obispado referente al comportamiento de don José Zapiola*], ms., ACS.

HEMPEL, Tulio Eduardo

1863 *Descripción del Órgano Grande de la Santa Iglesia Metropolitana en Santiago de Chile, ms., ACS. 14-X-1863.*

LIBRO DE ACUERDOS VII

1843-1848 *Libro de Acuerdos 1843 a 1848. Tomo 7, ms., 194 fols., ACS. 24-I-1843 al 28-VII-1848.*

LIBRO DE ACUERDOS VIII

1848-1853 *Libro de Acuerdos 1848. Nº 8, ms., 91 fols., ACS. 8-VIII-1848 al 8-III-1853.*

LIBRO DE ACUERDOS X

1863-1866 *Libro Décimo / de / Acuerdos del Vene- / rable Dean y Cabil- / do de esta Santa Iglesia / Metropolitana / desde / 17 de Abril del año de 1863 / hasta / 9 de Noviembre de 1866, ms., 230 fols., ACS.*

LIBRO DE ACUERDOS XI

1866-1874 *Libro Undécimo | de Acuerdos | Del Venerable Dean y Cabildo | de esta | Santa Iglesia Metropolitana | que da principio | En 13 de Noviembre de 1866 | y concluye | En 10 de Abril de 1874, ms., 558 págs., ACS.*

LIBRO DE ACUERDOS XII

1874-1880 *Libro Duodécimo | de acuerdos | Del Venerable Dean | y | Cabildo Eclesiástico | que da principio | En 14 de Abril de 1874 | y concluye | En 30 de Enero de 1880, ms., 392 págs., ACS.*

LIBRO DE ACUERDOS XIII

1880-1885 *Libro de Actas y Acuerdos | del | V. Cabildo Eclesiástico | Nº 13, ms., 371 págs., ACS. 2-III-1880 al 31-XII-1885.*

LIBRO DE ACUERDOS XV

1890-1894 *Libro de Actas y Acuerdos | del | V. Cabildo Eclesiástico de Santiago | Nº 15, ms., 290 págs., ACS. 10-VII-1890 al 25-X-1894.*

LIBRO DE TOMA DE RAZÓN

1770-1840 *Libro de toma de razón | de títulos, ms., ACS.*

LIBRO DE VARIOS

s/f [Libro de varios], ms., ACS. Contiene papeles, legajos, recibos, expedientes.

RAZÓN DE LA INVERSIÓN

[1849] *Razón de la inversión de los capitales mandados a Londres para la construcción del órgano de esta Santa Iglesia Metropolitana, ms., ACS. Expediente formado con diversos documentos relativos al órgano Flight.*

ZAPOLA, José

1827 [Provisión de plaza de primer clarinete], ms., Libro de varios, ACS. 9-XI-1827.

PUBLICACIONES**ALZEDO, José Bernardo**

1869 *Filosofía Elemental de la Música, o sea la Exégesis de las Doctrinas Conducentes a su mejor Inteligencia, Lima, Imprenta Liberal, Calle San Marcelo Nº 55. El ejemplar en ACS tiene la siguiente dedicatoria: "Al Venerable Dean y Cabildo Eclesiástico de Santiago de Chile, / El Ex- Maestro de Capilla de esa Santa Iglesia Metropolitana, / José B. Alzedo".*

AMONÁTEGUI, Miguel Luis

1881 *Compendio de Historia Política y Eclesiástica de Chile, Santiago, Librería Europea de Nicasio Ezquerro.*

- ARANEDA BRAVO, Fidel
 1972 *Arte Sagrado en la Catedral, Santiago.*
 1973 *Museo de la Catedral de Santiago, Santiago, Imprenta "San José".*
- BARBACCI, Rodolfo
 1949 "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, Nº 6, Lima, 413-510.
- BARTH NEIMAN, Livia
 1970 *José Zapiola y el Semanario Musical, Memoria de Prueba, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales.*
- BENAVIDES RODRÍGUEZ, Alfredo
 1961 *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile, Santiago, Editorial Andrés Bello.*
- CLARO-VALDÉS, Samuel
 1970 *José de Campderrós. Misa en Sol Mayor, partitura, Santiago, Instituto de Extensión Musical.*
 1972 "El papel de la música en las festividades coloniales", *Heterofonía*, V/26, México (septiembre-octubre), 16-21.
 1973 *Historia de la Música en Chile, Santiago, Editorial Orbe (Colaboración de J. Urrutia B.).*
 1973a "La musicología y la historia: una perspectiva de colaboración científica", *Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Historia, Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XL/87, 53-96.
 1974 *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, Santiago, Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.*
 1974a *Antología de la Música Colonial en América del Sur, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.*
 1977 "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, Vol. xxx (1975), Barcelona, 123-134.
 1977a "Las artes musicales y coreográficas en Chile", *Cultura Chilena*, Santiago, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Universidad de Chile, 241-270.
 1978 "José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XLI/88 (1974), 221-235.
 1979 "La vida musical en Chile durante el Gobierno de Don Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, xxxiii/145 (enero-marzo), 5-24.
 1979a *Oyendo a Chile, Santiago, Editorial Andrés Bello.*
- ESTATUTOS Y CONSUETAS
 1907 *Estatutos y Consuetas de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile, Santiago, Imprenta de la Revista Católica.*
- EYZAGUIRRE, Jaime
 1965 *Historia de Chile. Génesis de la Nacionalidad, Santiago, Zig-Zag.*

HAIGH, Samuel, Alejandro Caldcleugh y Max Radiguet

1955 *Viajeros en Chile 1817-1847*, Santiago, Editorial del Pacífico.

LABBÉ, Julio Rafael

1921 "El Arte en Chile. La Catedral de Santiago", *La Revista Católica*, XXI/481 (20 de agosto), 298-300.

LAS BELLAS ARTES

1869 *Las Bellas Artes*, I/20 (16 de agosto), 160-161. Transcripción de necrología de Enrique Lanza, publicada en *El Mercurio*, Valparaíso, 9-VIII-1869.

PEREIRA SALAS, Eugenio

1941 *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria.

1950 "Festivales de Música en el Chile Romántico", *Revista Musical Chilena*, VI/39 (Primavera), 101.

1957 *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.

1965 *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

RAYGADA, Carlos

1936 "Panorama Musical del Perú", *Boletín Latino-Americano de Música*, II/2, Lima (abril), 169-214.

1956-1964 "Guía Musical del Perú", *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, Lima, Nº 12 (1956-1957), 3-77; Nº 13 (1963), 1-82; Nº 14 (1964), 3-95.

SANDOVAL B., Luis

1911 *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*, Santiago, Impr. Gutenberg.

STEVENSON, Robert

1959 *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union.

1960 "Musical Research in South American Libraries", *Inter-American Music Bulletin*, Nº 18 (Julio), 1-4.

1961 "Cathedral Organs in the Capitals of Argentina, Brazil and Chile", *The Organ. A Quarterly Review for its Makers, its Players & its Lovers*, XLI/161 (Julio), 48-52.

1968 "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, Nº 68 (Septiembre), 1-18.

1970 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of the American States.

1971 "Homenaje a José Bernardo Alzedo (1788-1878)", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 80 (marzo-junio), 3-24.

ZAPIOLA, José

1881 *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, 4ª Ed., Santiago, Imprenta Victoria.

ZEGARRA, F. C. C.

1869 "D. José Bernardo Alzedo", en: *Alzedo 1869*, III-VIII.

Nueve preguntas a Marlos Nobre

El compositor brasileño Marlos Nobre, nacido en Recife en 1939, es considerado con razón uno de los más grandes talentos musicales de su país. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal donde cursó todos los ramos teóricos y los de composición con el maestro H. J. Koellreutter. Después ingresó al Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, en el que se perfeccionó con los maestros Ginastera, Messiaen, Malipiero y Dallapiccola.

La proyección de su trayectoria como compositor puede evaluarse a través de los numerosos premios que sus obras han merecido: Primer Premio "Música e Músicos do Brasil", de Radio MEC (1960); Broadcasting Music Inc. (Nueva York, 1961); Primer Premio "Juventude Musicale Brasileira" (Río de Janeiro, 1962); Primer Premio "A Canção Brasileira" (Río de Janeiro, 1962); Primer Premio "Ernesto Nazareth", de la Academia Brasileira de Música (Río, 1963); Primer Premio "Escola Nacional de Música" (Río, 1963); Premio "Instituto Torcuato Di Tella" (Buenos Aires, 1963); Primer Premio "Cidade de Santos" (1966); Premio "I Festival de Guanabara" (Río, 1969); Premio "II Festival de Guanabara" (1970), etc. En resumen, diez premios en once años.

Además de compositor, Marlos Nobre es director de orquesta y pianista y entre los conjuntos orquestales que ha dirigido figuran la orquesta de la Suisse Romande, la Filarmónica de la O.R.T.F., el Collegium Academicum de Ginebra, la Nacional de Lima, la Filarmónica de Buenos Aires y numerosas otras, además de todas las orquestas del Brasil. En 1971, fue director de la Radio MEC y hasta 1979, del Instituto Nacional de Música FUNARTE.

A continuación, tenemos el agrado de publicar una entrevista al compositor Marlos Nobre en la que él mismo nos habla de su obra.

1º La primera obra de su catálogo, el *Concertino* op. 1, data de 1959. En consecuencia, usted tenía en esa época veinte años. ¿Es realmente ésta su primera obra?

M. N. Por cierto que el *Concertino* para piano y orquesta de cuerdas no fue la única obra que escribí en los primeros veinte años de mi vida. Habiendo iniciado a los cuatro años de edad mis estudios musicales, ya a los seis años comencé intuitivamente a improvisar al piano y a componer pequeñas piezas. En el período de 1952 a 1959 escribí mucha música, toda

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 148, pp. 37-47.

para piano, que era un reflejo directo de los compositores que entonces estudiaba en el Conservatorio: Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin. A los catorce años descubrí a Bach a través del *Clave bien templado*, y después a Villa-Lobos y a Ernesto Nazareth. Paralelamente hacía mis estudios de armonía, contrapunto y fuga, y colocaba en el papel lo que se me cruzaba por la cabeza. Después, lo destruí todo, a los veinte años, y sólo conservé el *Concertino*, que sintetizaba en parte aquel período anterior. Por otra parte, puede observarse que en este *Concertino* —que es una especie de *Concerto Grosso* para piano y cuerdas— se integran las más diversas influencias: Bach, Chopin (tal vez Schumann además), Villa-Lobos y Ernesto Nazareth. Es una obra de juventud, pero la he conservado en mi catálogo porque me gusta: es espontánea y pone en evidencia ese placer despreocupado de hacer música que uno después pierde, irremediablemente, y lucha por reencontrar en la madurez.

2º ¿Qué otras influencias musicales tuvo en este primer período, en estos primeros veinte años tan importantes y cruciales en la vida de un compositor, en su formación y en su desarrollo futuro?

M. N. En verdad, paralelamente, mejor aún, antes de cualquier estudio musical académico en el Conservatorio, me impregné de algo tremendamente importante para el desarrollo de mi música: las manifestaciones folklóricas auténticas del Nordeste, específicamente de Recife-Pernambuco. Este es, posiblemente, el Estado brasileño más rico en estas manifestaciones. En mi infancia escuché, dancé y vibré con los Maracatus¹, los Frevos², los Caboclinhos³, los Bumba-meu-boi⁴, la Nau Catarineta. Pero, sobre todo, eran los Maracatus y su percusión alucinante y mística los que desarrollaron en mí un sentido rítmico profundo e inconsciente que luego alimentaron, hoy y siempre, mi creación musical. La polirritmia, los grandes *crescendi* sonoros, los contrastes dinámicos, los acentos irregulares, sometidos siempre a una

¹*Maracatu*: desfile carnavalesco popular para acompañar a una mujer que lleva en la extremidad de un bastón a una muñeca ricamente adornada y cuyos integrantes bailan al son de instrumentos de percusión. Designan, también, la música popular inspirada en esa danza.

²*Frevo*: danza carnavalesca, callejera y de salón, esencialmente rítmica.

³*Caboclinhos* o *cabocolinhos*: desfile carnavalesco, que a veces incluye una representación, en la que participan vestidos de fantasía según el modelo indígena popularizado por la literatura.

⁴*Bumba-meu-boi*: baile popular cómico-dramático, en el que participan seres humanos, y animales fantásticos, cuyas peripecias giran en torno a la muerte y resurrección del buey.

poderosa pulsación métrica constante, los profundos toques graves de enormes *ganzás*⁶, *agogós*⁶, bombos, *atabaques*⁷, son impresiones sobresalientes de mi infancia que están vivas en mi sangre y en mi corazón, más que en mi cabeza.

3º ¿Y la música moderna? ¿Había información de ella en el Recife de su formación musical?

M. N. En verdad, tuve suerte, inmensa suerte de vivir en el Recife de 1950 a 1960. En este período la televisión todavía no había llegado con sus crecientes tentáculos. Había tiempo y entonces la juventud lefa mucho, se reunía y escuchaba mucha música. De 1956 a 1959, todos los miércoles, religiosamente, íbamos un grupo de jóvenes a casa de José Cabral Ignácio de Lima, violinista de la Orquesta Sinfónica de Recife y un inveterado amante de la música moderna. En su discoteca estaban "prohibidos" los compositores que no fueran de este siglo. Debussy y Ravel, pasando por Messiaen, Strawinsky, Hindemith, llegábamos hasta las primeras obras de Boulez y Stockhausen. Todo lo que estaba grabado de música contemporánea era escuchado en aquella casita de una calle silenciosa en la Casa Forte.

En aquellas reuniones, y durante tres años, escuché por primera vez al Strawinsky de *La Consagración de la Primavera*, *El Pájaro de Fuego*, *Petruschka*, *Capriccio* para piano y orquesta, el Hindemith de *Nobilissima Visione* y *Cuatro Temperamentos*, el Boulez de *Le Marteau sans Maître*, el Stockhausen de *El Canto de los Adolescentes*, el Villa-Lobos de *Rude Poema* y, además, Honnegger, Roussel, Milhaud, Bartók, Messiaen, Prokofieff, Respighi, etc., muchas veces con partitura en mano, partituras adquiridas o enviadas desde Europa, casi siempre por los propios compositores, al increíble e incansable José Ignácio.

Al mismo tiempo existía la discoteca, bastante completa, del Departamento de Difusión Cultural del Ayuntamiento de Recife, con excelentes grabaciones, clásicas y modernas, disponibles en aquella época. Y su biblioteca, con libros y partituras que mis medios de estudiante, hijo de familia pobre, con muchos hermanos, no podía soñar en adquirir.

Además, se realizaban los conciertos de la Sociedad de Cultura Musical de Pernambuco, que comencé a frecuentar en 1954, oyendo en mi primer día un Badura-Skoda maravillosamente deslumbrante en su juventud fogosa. Allí escucharía, sucesivamente también, a los vibrantes Alfred Brendel,

⁶*Ganzá*: especie de maraca.

⁶*Agogó*: instrumento de percusión de origen africano.

⁷*Atabaque*: tambor primario de piel extendida sobre un tronco hueco.

Christian Ferras, Alexandre Jenner, Peter Frankl y, además, a autoridades tales como Szigeti, Solomon, Sir John Barbirolli, Arthur Mitchell, Ruggiero Ricci...

La Orquesta Sinfónica de Recife, con el entusiasmo de Vicente Fittipaldi, me colocaba poco a poco en contacto con la realidad de los ensayos de un conjunto sinfónico.

En fin, el Recife de ese período —posiblemente mucho más rico en música que el de hoy— me proporcionaba una verdadera Universidad de Música junto a mis estudios académicos de piano y teoría en el Conservatorio, y después, particularmente con el padre Jaime Diniz, que me abrió los ojos al contrapunto, la polifonía, la composición propiamente dicha, encarada, seria y profesionalmente.

4º ¿Sería posible definir fases diferentes o períodos en su evolución estética y técnica?

M. N. Creo que sí. En realidad, esta pregunta me provoca una especie de *feedback*, de revisión de mis obras, su cronología y sucesión, y me doy cuenta de que no siempre hay una lógica perfecta en mi evolución estética y técnica. La verdad es que, en medio de una secuencia bastante lógica de obras compuestas dentro de una línea evolutiva, aparecen de repente obras que, en apariencia, nada tienen que ver con las anteriores. Pertenecen a momentos precedentes, algo así como frutos tardíos de una cosecha interrumpida. De pronto, tratando de analizar el fenómeno y provocado por preguntas de uno o de otro, creo que sé la razón. Hoy puedo examinar con cierta objetividad el proceso de mi creación y sé que simientes de obras, gérmenes de ideas, embriones de piezas enteras permanecen muchas veces en mi inconsciente, en una especie de sueño letárgico o de hibernación. De pronto una fuerza externa o interna me impulsa, y la idea comienza a desarrollarse, incomodándome la mente. Al llegar a este punto, el único medio de liberarme de la verdadera angustia mental que se instala en mí es simplemente escribir la obra. Por lo tanto, siento que en mi inconsciente coexisten embriones de diferentes períodos de mi evolución, que no obedecen a una cronología para llegar al punto que ya describí. Al lado de éstos hay súbitas inspiraciones (¿por qué no este término?), y de pronto una obra se forma, crece y estalla en tres, cuatro o cinco días. Además, hay ciertas necesidades de experimentación, de estudio, de ensayo, que me hacen analizar ciertos procesos, incluso algunos estilos que me son aparentemente extraños, ajenos, que se encuentran aislados en medio del conjunto de mis preferencias y de las características más sobresalientes de mi estilo.

Dentro de este panorama es perfectamente posible —y encontré casi un

placer de juego en ello— clasificar o separar en fases o períodos y estilos el total de mis obras escritas hasta hoy.

5º Defina, pues, en esta línea de pensamiento esas fases, períodos, influencias y estilos de su obra hasta el presente.

M. N. La primera fase va claramente del op. 1 al 14, es decir, del período 1959 a 1963, del *Concertino* al *Divertimento*. Observé que en este lapso de cinco años, tanto el que abre como el que cierra el ciclo, todas nacieron bajo la influencia de Ernesto Nazareth, el compositor popular brasileño más importante, el que cristalizó y dejó en el papel nuestras mejores características populares. El *Concertino* es tonal, con expansiones ya muy libres de la tonalidad, por ejemplo, principalmente en la *cadenza* del piano en el primer movimiento; el *Divertimento* es claramente politonal, con tratamiento dodecafónico (de seis notas del tango *Tenebroso*, de Nazareth) en el puente entre el primero y el segundo tema, y el obstinado del piano en toda la sección central de desarrollo del primer movimiento.

Esta evolución puede ser claramente captada desde el opus 1 al 14: tonal-modal-politonal-atonal, todos, a través de sistematizaciones extremadas. Este es mi gusto, mi manera, mi estilo: no sé componer, no siento la música dentro de un sistema predeterminado, dentro de un esquema teórico fijo, intelectualmente estudiado. A medida que mi campo de información musical —estética y técnicamente— se fue ampliando, mediante la incorporación de nuevos elementos, éstos fueron sumergiéndose en mi subconsciente, y allí permanecieron expandiéndose, moviéndose hasta tomar cuerpo en nuevas ideas, una confusión general, estallando aquí y allá en obras, según las circunstancias. Siento que mi proceso de creación es como una esponja, absorbiendo indiscriminadamente todo y después filtrando, seleccionando aquello que me sirve. Este proceso de autocrítica es posterior, algunas veces consciente, otras no. Y en ocasiones, a pesar de mi crítica consciente, mi subconsciente me impele a lanzar hacia afuera una obra, escribirla, de lo contrario no tengo sosiego. La cosa queda allí viva, martilleándome. ¿Quiere un ejemplo? Tengo en la cabeza y en los dedos ahora mismo un tema rítmico-melódico para una, digamos, sonata para piano, del que al principio me reía y juzgaba inapropiado. O mejor, no lo juzgaba muy nuevo, me parecía como si fuera algo ya existente, no muy mío. Entretanto este tema no me abandona. Cada día volvía, venía con mayor fuerza y ya lo escribí. Siento, intuyo que su destino no es el de un pequeño *momento musical*. Ahora sé que hay algo en él, un ritmo nervioso, tenso, que el tiempo irá trabajando. He aquí un ejemplo práctico de mi proceso creativo. Como estilo este tema es mucho menos “avanzado” que muchas de mis obras anteriores. Pero ¿qué

importa? No murió, está vivo, lo expulsé de mi mente y lo hago vivir independiente de mí, en forma propia. Pienso que podrá transformarse en una sonata por la dimensión instrumental con que lo concibo, pero no será necesariamente o, mejor dicho, ciertamente no tendrá el *modelo* sonata.

6º Su descripción del proceso creativo es realmente vivo. Esto explicaría no sólo su caso, sino también el de otros creadores.

M. N. No lo sé. Para algunos la cosa funciona así y para otros posiblemente no. Hay creadores, digamos, más intelectuales que sistematizan y orientan tan conscientemente su creación que casi no permiten la expansión del subconsciente. Aunque yo no considero, por ejemplo, que mi proceso creador no sea un acto altamente creativo. Es sí, un proceso mental, de elaboración exclusivamente intelectual que se organiza gracias al esfuerzo del consciente y sin cuya ordenación intelectual la obra se convertiría en un círculo o sucesión de ideas espontáneas —buenas o no aisladamente— pero amorfas, carentes de orden. Y para mí componer es ordenar el material espontáneo de la mente y organizar los impulsos. Organización que no es, en mi opinión, *dar* forma, sino *encontrar* la forma adecuada, la única para tal o cual idea. Porque cada idea lleva en sí misma el embrión de una forma, de una estructura, de una organización particular, única, autónoma, peculiar. Pienso que el trabajo de colocar ideas en formas preestablecidas, o sea, proponer patrones estructurales previos y después llenarlos de música, unidos a ritmos, exposiciones, desenvolvimientos, reexposiciones y puentes, es un trabajo creativo menor. Este neoclasicismo no es mi meta, pero sucede que en ciertas ocasiones el ejemplo clásico-sonata me estimula y despierta algunas de esas ideas incómodas de que antes hablé. Sin embargo, en cuanto a la forma no tengo ninguna obra escrita en modelo clásico. En este sentido, el proceso de la variación siempre fue para mí más estimulante y adecuado que el del desarrollo. Un breve examen de mis obras actuales permite percibir inmediatamente la constancia de las *variaciones* como proceso técnico de composición. Variación como proceso de transformación, ampliación orgánica de ideas: he aquí mi medio natural. Y, a la par, ciertas constantes rítmicas y melódicas, casi inconscientes. En el plano rítmico, una fuerte atracción por los acentos dislocados dentro de una métrica uniforme, creando una polifonía métrica evidente. Son constantes en mi obra los acentos de 3+3+3+3+4 dentro de un compás de dos tiempos, con innumerables variantes en los dislocamientos de acentos. Esta tendencia me viene directamente de mi vivencia de los percusionistas negros de Maracatus, Escuelas de Samba, Candomblés, Macumba, la que llevo en mi sangre más que en mi mente.

En el plano melódico, una constante, de la cual sólo me dí cuenta hace poco, es la pequeña serie del nombre BACH: Si bemol, La, Do, Si. Está en el *Trio* op. 4 (primer movimiento), en el *Divertimento* op. 14 (segundo movimiento), en el *Cuarteto* op. 26 (todo él basado en el nombre BACH), en el *Quinteto de Vientos* op. 28, en las *Convergencias* op. 29, en la *Biosfera* op. 35, en el *Homenaje a Villa-Lobos* op. 46. Inconscientemente esta pequeña secuencia de cuatro notas adquirió en diferentes obras un significado y carácter distintos.

7º ¿Existen en su mundo sumergido del inconsciente, podríamos decir, diferentes líneas, variados caminos o, llamémoslos así, grandes rutas?

M. N. Sí, hubo, por ejemplo, el filón Nazareth, que hoy creo agotado en mí. Existe la temática folklórica y melódica del Nordeste, melodía modal muy especial con sus características de séptima disminuida y de la cuarta aumentada sistemáticamente, de los cantares populares de esta región y que acompañan de guitarras. Ella habita en mí y surgió en la serie de los *Ciclos Nordestinos*.

8º Pero volvamos a la tentativa de sistematizar las diferentes fases de su obra

M. N. Bien. Para no extenderme de nuevo en observaciones generales sobre mi proceso creativo, déjeme decir objetivamente lo que pienso de estas posibles fases:

1ª fase: op. 1 al 14 (1959 a 1963)

2ª fase: op. 15 al 32 bis (1963 a 1968)

3ª fase: op. 33 al 46 (1969 a 1977)

Durante 1978 no escribí nada. Siento que me hierven las ideas "incómodas", pero precisamente por ello hice una pausa para respirar, para mirar atrás y después recomenzar.

Intuyo que este recomenzar, que puede abarcar desde 1979 a 1980, inaugurará un nuevo período, quizá algo más maduro, libre, suelto. En realidad me siento ansioso por emplear las fuerzas y posibilidades adquiridas en esta nueva etapa, pero debo esperar, no dejar nada atrás, agotar todo lo pendiente.

Volviendo a las etapas descritas: la primera todavía fuertemente influida por Nazareth y Villa-Lobos que parte del *Concertino*, que es tonal, y ampliando el campo armónico mediante una progresiva expansión tonal que

logro principalmente en el *Trio* op. 4 (sobre todo en el primer movimiento, cuya primera idea es casi dodecafónica en ambiente armónico atonal); en el *Tema y Variaciones* op. 7, *Tres Canciones* op. 9 (particularmente la tercera canción, con su melódica ya completamente atonal); en la *Tocatina*, *Punteo* y *Final* (en especial el punteo), y que culmina con el politonalismo del *Divertimento* op. 14.

Las excepciones "estilísticas" de esta fase serán las *Variaciones* op. 3 para oboe, un estudio dodecafónico; la *Musicamera* op. 8, número 2, y la *Sonata* op. 11 para viola sola, experimentos casi "neoclásicos" ambos escritos bajo la influencia de Hindemith.

La segunda fase comienza en Buenos Aires, durante mi permanencia como becario en el Instituto Torcuato Di Tella, en 1963. Allí el contacto con el dodecafonismo fue mayor porque en 1960 había estudiado dodecafonía con el profesor Hans Joachim Koellreutter durante un mes, lo que explica el op. 3 y el comienzo del op. 4, pero todavía no había madurado y la asimilación no se produjo porque en aquella época mis necesidades estéticas eran totalmente otras. Pero el germen quedó, principalmente porque la tendencia natural de mi música hacia la expansión de los límites tonales en dirección a la politonalidad ya existía en mi proceso creador.

Esta expansión encontraría —después del *Divertimento* (politonal, atonal, con momentos seriales) y coincidiendo con mis estudios en el Di Tella con Ginastera y Riccardo Malipiero— el camino natural hacia el dodecafonismo y el serialismo. Pero no el dodecafonismo germano de Schoenberg, Berg o Webern, que nunca me fascinaron, sino el dodecafonismo latino, a la italiana, a la argentina, a la brasileña. Libre, "irrespetuoso", no dogmático ni extremista, al margen de las consecuencias lógicas de un sistema teórico, sacrificando la teoría —si era necesario— a la expresión. La primera obra de esta etapa son las *Variaciones Rítmicas* op. 15, de 1963, dodecafónica y serial, pero nada respetuosa de la célebre regla de los doce sonidos que deben ser expuestos todos antes de ser reescuchados, y vueltos a emplear. La rítmica que llevo en la sangre y mi práctica pianística de acordes, arpeggios y secuencias rítmicas, etc., me hacían muchas veces ignorar las reglas, saltar por sobre ellas. Mi oído armónico, mis diferentes necesidades expresivas me impellan, me obligaban a buscar *en los sentidos* el sonido adecuado, pero jamás en la tabla de los doce tonos, sus retrogradaciones, inversiones o retrogradaciones de las inversiones y transposiciones.

Las demás obras siguieron el mismo camino: dodecafonismo, serialismo, multiserialismo, "aleatoriedad", no significaban dogmas inalterables, estáticos, sino puntos de estímulo, caminos abiertos, jamás túneles de planos prefijados. *Ukrinmakrinkrin* op. 17 es de un serialismo más libre aún, con conjuntos de notas de la serie "cristalizadas" en movimientos estáticos de

los vientos y dinámicos en el piano y la voz. En esta obra hago uso por primera vez de ciertos procesos aleatorios en la segunda parte, y un sistema que llamé de series circulares en el tercer movimiento (en los vientos). Es decir, que en el tramado de información recibida de Ginastera, Messiaen, Dallapiccola, Malipiero, Boulez, Stockhausen, y después Penderecki y la escuela polaca, buscaba mi propio camino, mi inconsciente filtraba, absorbía y me ordenaba nuevas obras. Vinieron después *Canticum Instrumental* op. 25, *Cuarteto de Cuerdas* op. 26 y *Tropical* op. 30, obra esta última verdaderamente aleatoria, la única que he escrito porque esta técnica no me interesó mayormente.

Las excepciones estilísticas en esta etapa son muchas y pertenecen a ideas nacidas anteriormente que no había tenido tiempo de madurar porque nuevas experiencias me empujaban hacia obras diferentes. Pero esas ideas en estado embrionario sencillamente no murieron, y reaparecieron en el *Agô torá* op. 16, *Praianas* op. 18, *Tres Coros de Navidad* op. 19, *Dengues da Mulata* op. 20, *Beiramar* op. 21, *Modinha* op. 23, *Sonata Breve* op. 24, *Rhythmetron* op. 27, *Quinteto de Vientos* op. 28, *Convergencias* op. 29, toda la serie de *Desafíos* op. 31 y *Dia de Graça* op. 32. Prácticamente todas estas obras se basan en constantes folklóricas nordestianas de lenguaje armónico y pertenecen estilísticamente a mi primer período. No haberlas escrito —puedo asegurarlo— habría sido un verdadero martirio mental. Sus estructuras perfectamente delineadas representan para mí un descanso y poco me importa el juicio que sobre ellas se haga, puesto que yo mismo me siento incapaz de aquilatarlas.

La tercera fase tiene como tema general la integración de los procesos hasta entonces asimilados, el serialismo, "aleatoriedad" y eventuales procesos politonales. Es el período de mi creación en el que importándome, como siempre y por sobre todo la expresión y la estructuración de mis ideas interiores, buscaba invariablemente el medio técnico de realizarlas y concretarlas de la manera más apropiada posible. Puede sonar redundante decirlo así porque ésta es la finalidad misma del oficio de compositor: buscar los medios apropiados para realizar sus ideas. Pero resulta que yo veía a muchos de mis colegas compositores del Brasil y de todo el mundo buscar desesperadamente nuevas grafías, siempre lo nuevo, lo inusitado, con el afán de presentar "novedades" a cualquier precio. Casi siempre me pareció que les importaba poco el resultado sonoro, más aún, para realizar sus obras no partían de ideas interiores, sino de conceptos teóricos, técnicos y a veces de planos gráficos, de ideas extramusicales, de gestos parateatrales, de mímicas, en suma, de una especie de gráfico que da para todo, del cual resultaban sonidos y en ocasiones ruidos. Alguna vez la teoría podía ser hasta muy bella, pero el resultado era —a mi modo de ver— pobre, desar-

ticulado y carente de estructura, como un devenir sonoro en un *ad libitum* continuo, sin siquiera la presencia de un pensamiento musical aparente o perceptible.

Este no fue nunca mi camino. Este tipo de *avant garde* dio origen a una gran cantidad de obras estériles. Fórmulas para desquitarse de los cánones tradicionalistas. El resultado fue el alejamiento del público, su inadaptación y su resistencia a ese alud de música sin sentido artístico.

Me he extendido un poco, pero creí interesante fijar estos conceptos que podrán aclarar mi posición frente a ese movimiento musical internacional que correspondió al período 1969-1977 de mi obra.

Estimo que la ventaja de los que escribieron a partir de ideas musicales estructuradas está en que sus obras seguirán siendo interpretadas mientras que las concebidas como novedades gráficas y conceptuales que tanto furor hicieron en los libros y enciclopedias, están destinadas a quedar marginadas del ámbito musical.

Ahora bien, en el plano de la realización técnica de las obras de este período, me interesó principalmente la utilización simultánea de una escritura más libre (notación proporcional, notación aleatoria) y una escritura rigurosa. Estos factores coinciden con mi pensamiento musical porque calzan perfectamente con aquel principio rítmico básico que yo había asimilado en mi infancia junto a los Maracatus de Recife: gran libertad rítmica y polirritmia de acentos sometidos siempre a una rigurosa pulsación métrica. Este principio se tornó vital para mi concepto musical, lo veo ahora, y está presente en toda mi obra, sin excluir mi más reciente período creativo.

El *Concierto Breve* op. 33 inaugura esta etapa, en cierto modo a partir de él se inicia una secuencia tranquila de obras características dentro de la línea descrita. *Ludus Instrumentalis* op. 34, *Mosaico* op. 36, *Sonoridades* op. 37, *El Canto Multiplicado* op. 38 e *In Memoriam* op. 39 son obras que van elaborándose una a una, dentro de las diversas posibilidades de los procesos libremente seriales y aleatorios, de la escritura en conjuntos sonoros estáticos, pero cuyas partes individuales configuran un movimiento interno a la manera de un (*mosaico*), pero todo muy ligado a las características rítmicas anteriormente descritas.

La *Biosfera* op. 35 fue el resultado de la necesidad de ampliar para la orquesta de cuerdas los dos primeros movimientos del *Cuarteto* op. 26, lo que también sucedió en el último tiempo del *Concierto* para cuerdas op. 42; en relación al movimiento final del mismo *Cuarteto*.

Luego vienen una serie de obras menores que son fruto de embriones anteriores desarrollados aisladamente: el *Homenaje a Rubinstein* op. 40 (tiene su génesis en la variación *Presto*, para piano y percusión, del *Con-*

certo Breve); los *Momentos* I, II y III para guitarra op. 41; el cuarto *Ciclo Nordesteño* (continúa la secuencia basada en el folklore nordestino) y aún los *Cuatro Momentos* y las *Variaciones sobre tema de Bartok*. El *Homenaje a Villa-Lobos* op. 46, retoma la temática inicial de *Desafíos*, de 1968, y la desarrolla de manera diferente.

9º En su catálogo contamos exactamente sesenta y cuatro obras muy diversas y que abordan diferentes géneros, desde el solo para oboe o viola hasta la gran orquesta, pasando por conjuntos tan poco usuales como la orquesta de percusión, orquesta de violoncellos, cuartetos para flauta, arpa, piano y timbales, o cuartetos para piccolo, clarinete, piano y percusión, por ejemplo.

En 1978 no escribió nada. ¿Qué piensa componer? ¿Una ópera?

M.N. Repito lo que dije antes, ahora necesito hacer una especie de pausa para respirar y retomar el camino, el que todavía es una incógnita. Esta interrogante constituye la mayor fascinación en el oficio del creador musical, pero tengo muchos planes. Hasta hoy no he incursionado en el terreno de la ópera porque todas las ideas o proyectos que he pensado no han logrado la madurez necesaria para impulsarme a escribirla. La problemática de la ópera, hoy día, después de tantos intentos fracasados de renovación, con tantas primeras sin segundas audiciones, me obliga a la reflexión. La ópera es un género muy especial, necesita una adecuación perfecta entre tema, escena, palabra y música, y también una solución igualmente adecuada. Nadie habla cantando acompañado por una orquesta, es por eso que son necesarias muchas precauciones básicas, porque la ópera —a mi modo de ver— puede ser sublime, pero está siempre a un paso del ridículo, del abismo. Y nada sería más desastroso para el compositor de una ópera que oír reír a su platea en el momento en que quiso ser dramático.

Tengo actualmente dos proyectos: escribir una especie de ópera épica, con movimiento de conjuntos corales, basada en el texto *O Café*, del poeta brasileño Mário de Andrade, y el otro es una obra de carácter psicológico, el choque entre personas y sus problemas individuales, basada en un texto del escritor teatral brasileño Dias Gomes.

Es posible que en los próximos años me dedique a la realización de estos proyectos.

Ukrinma krinkrin

por *María Ester Grebe*

Esta obra fue compuesta en 1964 por el joven compositor brasileño Marlos Nobre en homenaje al maestro Alberto Ginastera. Sus tres movimientos, basados en textos indígenas brasileños en dialecto Xucuru, utilizan una pequeña agrupación formada por soprano dramática, trío de vientos y piano. La creación de esta obra coincide con el período de estudios de Nobre en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, de Buenos Aires, institución en la cual efectuó estudios de composición durante los años 1963 y 1964.

La problemática de esta obra gira en torno al conflicto creado entre la construcción lógica y estricta del primer movimiento y la construcción libre e indeterminada del segundo, conflicto que se resuelve en el tercer movimiento, en el cual la estrictez y la libertad se suman produciéndose una emancipación de los valores puramente expresivos. Por lo tanto, es una composición que engendra sus propios valores jerárquicos para solucionar problemas constructivos específicos.

La estructura total se basa en la interacción de tres niveles sonoros contrastantes —trío de vientos, voz y piano—, los cuales mantienen sus respectivas individualidades, confluyendo, al mismo tiempo, en una configuración global equilibrada. Analizaremos, a continuación, la estructura y estilo de cada uno de los tres movimientos.

Primer movimiento

En la clara estructura de este movimiento predomina un pensamiento formal metódico, ordenado y lógico. Su problemática composicional se plantea y resuelve en la superposición de tres estratos diferenciados, los cuales obedecen a una rigurosa preceptiva. El primero está formado por una construcción serial elaborada por el trío de vientos. El segundo y tercero corresponden a dos construcciones en espejo (o "cancrizans") independientes, conducidas respectivamente por la parte vocal y por el piano. A pesar de su estrictez formal, la escritura de este último —formado por pequeños grupos colorísticos u ornamentales, o por intervalos, acordes o enlaces reiterados a modo de acompañamiento o mera puntuación— es de gran espontaneidad, aparentando ser, a primera vista, un estrato totalmente libre. Analizaremos a continuación la organización de dichos tres estratos:

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 148, pp. 48-57.

1) Los pedales a cargo del trío de vientos se basan, horizontalmente, en una pequeña serie de tres sonidos y sus variantes (ej. N° 1), los cuales se permutan de posición aproximadamente cada quince compases.



Desde un punto de vista vertical, se usa continuamente un acorde único, cuyos tres sonidos (mi bemol, fa y mi becuadro) se permutan de posición aproximadamente cada cinco compases (ver cuadro N° 1). Este elemento armónico continuo y levemente variado —que recuerda la técnica del *stimm-tausch* medieval— produce un estatismo sonoro compensado por la variedad de los elementos que a él se asocian.

2) La parte vocal consiste en un “cancrizans” estricto, basado en una sucesión de veinticinco sonidos, la cual se retrograda en la tercera parte del movimiento conservándose casi completa su secuencia de duraciones y registros. Presentamos, a continuación, la serie y su realización vocal:

EJEMPLO N° 2

Serie O

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Serie O
C.C. 34-49

Serie R
C.C. 54-76

3) La parte del piano, elaborada a base de fragmentos pertenecientes al trío de vientos y a la parte vocal, se divide en dos secciones: a) una am-

plia secuencia de treinta y cuatro compases (7-40), y b) su retrogradación estricta (41-76). Cada una de estas dos secciones se subdivide a su vez de la siguiente manera:



Ambas subdivisiones, efectuadas en función de la sintaxis musical, coinciden con las dos entradas de la estructura en espejo de la parte vocal (ver cuadro Nº 1). Los sectores extremos (7-25 y 57-76) se caracterizan por utilizar acordes tenidos y arpeggios, aislados o en grupos, que vitalizan y renuevan la textura oponiéndose al carácter neutro del trío de vientos. Los sectores centrales (26-40 y 41-56) utilizan una escritura más densa y continua, que desempeña una función de acompañamiento o puntuación armónicas.

La superposición de los tres estratos recién descritos produce una estructura sólidamente organizada, cuyas correlaciones pueden observarse en el siguiente cuadro:

CUADRO Nº 1

The diagram shows a musical score with four staves: Piccolo, Oboe, Corneo, and Piano. The vocal part (Voz) is indicated by a dashed line. The score is divided into sections by vertical lines, with structural markers R, RI, and I placed above the staves. Below the staves, there are numerical markers for measures: 7, 11-16, 16-22, 22-25, 26-31, 31-36, 36-41, 41-46, 46-51, 51-56, 56-61, 61-66, 66-71, 71-80, and 76. The piano part has a circled 'O' at measure 7 and a circled 'R' at measure 40-41.

La coexistencia de una división bipartita y dos tripartitas produce la siguiente interrogante: ¿Cuál división predomina en la forma total? La respuesta surge claramente al examinar los aspectos rítmicos, dinámicos y articulativos del movimiento:

CUADRO Nº 2

	1-26	26-40	41-56	56-80
<i>Curva General</i>	CLIMAX 			
<i>Ritmo</i>	Densidad crece gradualmente.	Actividad continua, concentrando y acumulando su foco de mayor efectividad en el centro.		Densidad decrece gradualmente.
<i>Dinámica</i>	Densidad creciente; iniciación en pp, p y mp, concluyendo en una cadencia en f, ff y sff.	Uso alternado de mf, f, ff, fff, sf, sff y sfff, ubicando su foco de mayor efectividad en el centro.		Densidad decreciente; iniciación en sff, ff y f; transición a mp, p y pp.
<i>Articulación</i>	Tenutos y ligados, culminando en marcatos.	Mayor variedad de ataques, predominando los sf y otros tipos de acentuación.		Iniciación en marcato; conclusión en tenutos y ligados.

Si bien es cierto que la organización tripartita es establecida sintácticamente por puntos cadenciales de importancia, la tendencia constructiva general establece un crecimiento hacia el centro y un decrecimiento a partir de éste, definiéndose así una división bipartita principal coincidente con el eje medio del cancrizans pianístico (ver cuadro Nº 1).

La unidad del movimiento se logra a través de la elaboración homogénea de tres parámetros: tempo y metro —que se mantienen invariables— y timbre, que proporciona un nivel uniforme en el trío de vientos y otro nivel relativamente variable en las partes de la voz y piano, las cuales explotan diversas posibilidades colorísticas.

Segundo movimiento

El segundo movimiento reacciona contra el formalismo serial del movimiento precedente por medio de la ruptura de las duraciones fijas o pre-determinadas. Consta de seis unidades estructurales ejecutadas ininterrumpidamente, construidas a base de duraciones libres. Dentro de cada una de estas unidades, el compositor establece subdivisiones internas de tendencia periódica indicadas numéricamente, las cuales sirven como flexibles puntos de referencia que fraccionan el libre transcurso del tiempo.

Desde un punto de vista constructivo, este movimiento consiste en un estudio de densidades en equilibrio. Se divide en dos etapas: crecimiento y

culminación. La primera de ellas está formada por las unidades A, B y C, las cuales acumulan materiales gradual y progresivamente. En la segunda etapa, las densidades de los distintos parámetros alcanzan sus respectivos puntos culminantes en forma escalonada. En efecto, la textura y el ritmo logran máxima complejidad en D; y, a continuación, la articulación y dinámica culminan en E. La unidad F cumple una doble función: resuelve el clímax planteado en D y E, y prepara con un crescendo la iniciación del tercer movimiento. Observemos en el siguiente cuadro una medición aproximada de las densidades correspondientes a los parámetros principales del segundo movimiento:

CUADRO Nº 3

Medición aproximada de densidades en el segundo movimiento

	A	B	C	D	E	F
Número de compases	6	5	4	4	5	4
Número de sonidos	2	4	6	8	10	12
Textura	-	+	++	(+++)	++	+
Ritmo	-	+	++	(+++)	++	+
Dinámica	-	+	++	+	(+++)	+++
Articulación	+	++	+++	+	(+++)	+

|-----Clímax-----|

En este movimiento hay una valoración de los elementos sonoros por sí mismos, los cuales tienden a individualizarse, ya sea como entidades abstractas o como complejos tímbricos. El repertorio de tonos empleado se conecta con la serie básica del primer movimiento. Las seis unidades estructura-

les (A, B, C, D, E y F) utilizan respectivamente 2, 4, 6, 8, 10 y 12 sonidos de dicha serie, siguiendo un orden arbitrario.

Debido a su riqueza articulativa, este movimiento contrasta con la economía del movimiento precedente. A través de las seis unidades estructurales se crea una atmósfera tenue, en la cual los finos trazos articulativos desempeñan un rol principal.

El clímax del movimiento (ubicado en D y F) es preparado cuidadosamente y se destaca por su interesante elaboración contrapuntística. El siguiente ejemplo ilustra esta sección, pudiendo observarse una imitación parcialmente retrogradada entre el oboe, piccolo y voz:

D EJEMPLO N°3

The musical score for Example No. 3, section D, features five staves: Piccolo, Oboe, Horn, Voice, and Piano. The Piccolo, Oboe, and Voice parts exhibit melodic lines with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *poco leggiero*. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. Four numbered circles (1, 2, 3, 4) are placed below the piano part, indicating specific measures. Arrows point to the beginning and end of the section.

La voz tratada aquí como un elemento casi instrumental, se adhiere al grupo de los vientos junto a los cuales evoluciona como una línea melódica de igual importancia.

Tercer movimiento

En el tercer movimiento, se disuelve la rigidez serial del primer movimiento y se anula la indeterminación de duraciones del segundo. Constituye una síntesis y resolución brillante de los dos movimientos precedentes, lograda a través de la integración de algunos de los materiales empleados previamente. Su vitalidad musical se ve realzada tanto por una interesante elaboración del ritmo y la dinámica, como por el predominio de un tempo vivo.

Su clara división tripartita se resume en el siguiente cuadro esquemático:

CUADRO Nº 4

Esquema formal del tercer movimiento

	I	II	III
	<i>Exposición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Reexposición</i>
<i>Función Compases</i>	1-8	9-72 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 9-27/28-40/41-58/59-72 preparación clímax resolución y transición	73-85

La exposición (1-8) se basa en la superposición de dos planos contantes: mientras el piano utiliza un vigoroso estrato rítmico percutido basado en "clusters", el trío de vientos usa una serie —variante inversa libre de la serie del primer movimiento— (ver ej. Nº 4) desarrollada en figuras rápidas compartidas por el piccolo y oboe y complementada por sonidos mantenidos en el corno:



El desarrollo central (9-72) integrado por cuatro secciones orgánicamente enlazadas, utiliza los siguientes recursos:

CUADRO Nº 5

Recursos utilizados en el desarrollo central

	9-27	28-40	41-58	58-72
<i>Curva General</i>				
<i>Trio de Vientos</i>	a) elaboración de fragmentos seriales basados en el intervalo de tritono (11-16). b) sonidos repetidos y uso del intervalo de 7ª mayor (17-27).	sonidos repetidos y mantenidos en trino, preparando el próximo climax.	climax creado por un uso insistente del semitono horizontal y vertical.	serie (de cc. 1-8) transpuesta, elaborada aditivamente; vientos en imitación con el piano.
<i>Voz</i>	predominio del intervalo de 7ª mayor en sucesivas transposiciones.	sonidos repetidos.	empleo reiterado del intervalo de 7ª mayor en transposiciones alternadas.	sustitución del canto por la recitación.
<i>Piano</i>	acordes por cuartas, elaborando armonía bi o monotonal; acordes repetidos proveen un vigoroso estrato rítmico.	a) "clusters". b) acordes reiterados.	empleo de un enlace reiterado, en el cual predomina el uso vertical de la 4ª, 7ª y 2ª.	imitación con trío de vientos, utilizando la misma serie y sus elaboraciones.

Los elementos de las dos primeras secciones de este desarrollo acumulan tensión progresivamente, alcanzando su mayor efectividad compositiva en la tercera sección (ej. N° 5). La cuarta sección desempeña un doble rol de anticlímax —con respecto a la parte central— y de transición, con respecto a la reexposición.

EJEMPLO N° 5

The musical score for Example No. 5 consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: PICCOLO, OBOE, CORNEO, VOZ, and PIANO. The Piccolo, Oboe, and Corneo parts feature intricate rhythmic patterns with many slurs and accents. The Voz part includes vocal lines with lyrics: "du - y // PRR A PRR PRR E - E - E - E PRR A PRR A". The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings such as "cresc. molto" and "sf". The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams and notes.

La reexposición equivale a una variante de la exposición, en la cual se explota una retrogradación de la serie original (ver ejemplo N° 4) conducido por el trío de vientos. En el piano, reaparecen los "clusters" que forman el segundo estrato rítmico percutado al cual se agrega un expresivo recitado vocal.

Consideraciones estilísticas

El lenguaje de esta obra es directo, espontáneo y fluido. La sensibilidad musical del joven compositor brasileño se expresa adecuadamente en un estilo casi barroco, cuya exuberancia ornamental no se transforma jamás en mera expresión retórica. El sentido orgánico de lo ornamental, el empleo de efectos sorprendidos, el uso de glissandi como puntuación, la explotación de las posibilidades colorísticas y poder de evocación de la voz humana son algunas de las características que unen el lenguaje de Marlos Nobre a la tradición musical brasileña, cuyo arquetipo se define en la obra de Heitor Villa-Lobos. Sin embargo, frente al manejo empírico e intuitivo de la forma de este ilustre compositor, Nobre aporta una sólida concepción estructuralista, lógica y consciente, la cual no menoscaba los valores expresivos.

Respecto a esta última característica, existe una estrecha similitud entre esta obra y el bello enigma poético-musical de Guillaume de Machaut (siglo XIV) titulado "Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin", rondeau que utiliza tanto una técnica "cancrizans" de gran complejidad y refinamiento como una estructura bipartita correspondiente al eje medio desde el cual se inicia el proceso de retrogradación.

Diversos recursos contribuyen a consolidar la unidad estilística de la obra que estudiamos. Entre ellos cabe destacar la recurrencia de intervalos de séptima mayor y menor y sus respectivas inversiones; el efecto expresivo de la repetición reiterada de simples intervalos o pequeños motivos y el empleo del procedimiento aditivo en la construcción melódica.

En cuanto al estilo vocal, su interesante factura se basa en el uso del lenguaje indígena a través de sus valores expresivos y diversas posibilidades fonéticas. Se utilizan dos medios de emisión vocal: canto y recitación. El canto posee una función decorativa; la palabra recitada, gran eficacia dramática. Las sustancias musical y verbal se integran adecuadamente en un acabado producto final que refleja auténtica poesía sonora.

No hemos pretendido clasificar o ubicar esta obra dentro de las diversas corrientes estéticas de la música contemporánea. No obstante, debe destacarse que, debido a su efectivo uso de técnicas seriales "sui generis", procedimientos aleatorios primarios, y esquemas constructivos funcionales, *Ukrinmakrinkrin* constituye un excelente ejemplo de lo que nos brinda hoy día la vanguardia musical latinoamericana. Más aún, el compositor brasileño no cae nunca en una mera imitación de procedimientos o soluciones ofrecidas por la música europea de avanzada. Tampoco se ve atraído por la experimentación musical "per se". Al contrario, logra poner la técnica musical al servicio de un contenido auténticamente latinoamericano. Al no utilizar elementos folklóricos o indígenas, esta obra evade los estrechos márgenes del nacionalismo criollo, constituyendo un paradigma de autodefinition cultural de un artista de nuestro continente.

“Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica”

por Jorge Sarmientos

El compositor guatemalteco Jorge Sarmientos, director musical y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, presentó a la “Primera Tribuna de Música de Latinoamérica y del Caribe” (TRIMALCA), en Villa de Leyva, Colombia, celebrada entre el 23 y 29 de abril de 1979, en su calidad de delegado oficial de su patria a este encuentro, un trabajo titulado “Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica”. Con anterioridad, el compositor había presentado este estudio al “Seminario Internacional de Creación Musical y Futuro”, organizado por el Departamento de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, que tuvo lugar entre el 4 y 8 de diciembre de 1978.

La *Revista Musical Chilena*, en esta ocasión, ofrece una síntesis de los conceptos del talentoso compositor Jorge Sarmientos y de su trayectoria como creador. En dos ocasiones Sarmientos ha visitado Chile en su calidad de director de orquesta, oportunidades en que dio a conocer dos obras suyas. En 1966 fue invitado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile a dirigir un concierto e incluyó en el programa su *Preludio y Danza Orgiaca*, y en 1974 dirigió a la Orquesta Filarmónica Municipal, concierto en el que se escuchó su *Hommage a Emilio Arenales*.

Jorge Sarmientos nació en Guatemala en 1933 e inició sus estudios en su país de origen, perfeccionándolos después en el Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera. Posteriormente viajó a Francia para trabajar en París como compositor y perfeccionarse en dirección orquestal. En 1958 escribió allí *Tres Estampas de Popol Vuh*, de inspiración nacional-indigenista, obra con la que realizó una gira por Israel, Turquía, Italia, Alemania, Holanda, Bélgica, Inglaterra y Francia, países en los que además actuó como director de su obra.

Inicia Sarmientos su ponencia sobre las raíces de la música en Guatemala, afirmando:

La música de América Latina posee raíces varias veces milenarias. No obstante, me referiré en esta oportunidad sólo a Guatemala y como ejemplo mencionaré los frescos maravillosos de Bonampak en los que aparece una “orquesta” autóctona con variedad de instrumentos de viento y percusión. Existió música indígena, por lo tanto, desde tiempos remotos y con carac-

terísticas muy peculiares cuyas manifestaciones continúan vigentes. A partir de la Conquista se injertó, además, el factor étnico africano, dando origen a nuevas modalidades, de riquísimo contenido dentro de la música popular, particularmente en el campo rítmico.

Desde las centurias coloniales hasta el siglo XIX no hubo, sin embargo, desarrollo autónomo de la música artística. Sólo a principios del siglo XX se inician las estructuras de un idioma musical hispanoamericano auténtico, con el aumento del nivel técnico del oficio musical. Las nuevas generaciones —sin distinción de su ideología nacionalista o cosmopolita— se familiarizaron en rápida sucesión con la técnica del germanismo sinfónico, del impresionismo francés, del “motorismo” rítmico de Strawinsky, de las nuevas escrituras ultracromáticas de la Escuela Vienesa y del constructivismo melódico neoclasicista de Hindemith. Simultáneamente fortalecieron su conciencia de lo nacional, tornando su atención preferentemente hacia las fuentes genuinas de la musicalidad americana.

Los frutos espléndidos de la corriente nacionalista se concretó en Guatemala en la personalidad múltiple de Jesús Castillo (1877-1946), compositor, etnofonista y musicólogo, justamente considerado como el patriarca de la música nacional. Desde que frisaba los veinte años, hacia 1897, consagró su existencia a la búsqueda de la huidiza y casi perdida expresión musical del indígena maya-quiché. Esta labor que abarcó más de medio siglo de actividad constante y en condiciones difíciles, dio vida a una vasta y singular obra que comprende recopilaciones de trozos musicales vernáculos —de autenticidad rigurosamente comprobada— y de creaciones personales basadas en gamas autóctonas, aunque tratadas dentro de formas musicales académicas. En su catálogo figuran dos reconstrucciones de trozos quichés, tres Suites Indígenas, cuatro Miniaturas, cinco Oberturas, tres Poemas Sinfónicos, cuatro Rapsodias, un Ballet, muchísimas páginas de música de diversos tipos y dos Operas basadas en temas pre-colombinos, *Quiché-Vinak* y *Nicté*, las primeras que se compusieron en Guatemala.

El musicólogo guatemalteco, René Augusto Flores, al referirse a la obra de este gran hombre, escribió: “Pese al mérito y originalidad de estos trabajos, el valor trascendente de Jesús Castillo gravita sobre su labor etnofonista. Fue genial en el buceo a fondo de nuestra música autóctona. Arqueólogo de sonidos, restaurador de escalas, fijó en el pentagrama y en el libro aportes fundamentales para el conocimiento de los *melos* maya-quiché y las características de la música indígena de Guatemala. En este sentido, la personalidad de Jesús Castillo —‘Figura excelsa’ le ha llamado Carlos Mérida— trasciende a los ámbitos de su modesta existencia provinciana, para adquirir perfil universal como el investigador por excelencia de la musicología maya-quiché”.

Ricardo Castillo (1894-1966) hermano del anterior, tuvo una trayectoria diferente. De neta formación francesa, también abordó temas vernáculos, pero imprimiéndoles un sello personal de fino corte post-impressionista, producto de sus largos años en el París de Debussy, Ravel, Satie, y "Les Six". Entre sus obras merecen citarse la *Sinfonietta*, *Xibalbé* y *Estelas de Tikal*, para orquesta y *Paal-Kaba*, además de música para piano y de cámara. Como guía y maestro, Ricardo Castillo influyó decisivamente en la formación de numerosos jóvenes surgidos al filo de la mitad del medio siglo entre quienes tuve la honra de contarle.

Ambos hermanos, con sus afinidades y a pesar de sus profundas divergencias estilísticas son, fuera de duda, las máximas figuras de la música guatemalteca de la primera mitad de este siglo.

Después de esta brevísima reseña, querría enfocar el tema de la música como expresión personal dentro de una sociedad y de un pueblo. Previamente desarrollaré algunas consideraciones generales, que estimo de gran importancia para una cabal comprensión de nuestra música.

Desde la década del cincuenta, aproximadamente, ha prevalecido la idea de que solamente la música *avant garde* es digna de tomarse en cuenta. Basta que aparezca un tema —aunque sea atonal o serial— que torne asequible el mensaje o contenido del compositor, para que la obra se considere "falsa" o "híbrida". Se olvida así algo que a mi juicio es muy importante, la sinceridad, inteligencia, audacia, búsqueda, hallazgos y realización de la composición.

Algo parecido sucede con la música electroacústica. Para muchos sólo ella tiene valor como expresión de nuestra época. Para otros solamente el tratamiento sofisticado de vanguardia es de interés, si bien muchas obras de este lenguaje redundan en un mero aglutinamiento de sonidos sin pensamiento musical, sin inventiva, sin forma ni orden. Personalmente creo en la música "semi-aleatoria", pero no en la "aleatoria" específicamente. Aquella consiste en la improvisación sobre algún patrón determinado por el compositor, la que se enmarca en el lenguaje de la obra. Como ejemplo puedo mencionar el verdadero "jazz" progresivo, en el que la improvisación se desarrolla sobre la base de armonías pre-establecidas. Como saxofonista de jazz he podido tener una experiencia directa en este lenguaje.

Es muy importante la investigación de nuevas fuentes y efectos sonoros dado el enriquecimiento que aportan a nuestro arte, pero la música no es una mera ciencia de exploración o experimentación. La inteligencia debe conjugarse siempre con el sentimiento y el sonido debe transmitir un mensaje ético y estético del presente. Lo puramente cerebral puede llegar a los eruditos, pero no al público. El mero amontonamiento de sonidos raros no

hará la música más contemporánea, pero el empleo de tales recursos como los *clusters* y los bloques sonoros del total cromático, puede resultar muy efectivo dentro de la intencionalidad global del compositor. Muchas obras adolecen de escritura deficiente debido a limitaciones técnicas del compositor, pero su contenido estético atrapa al auditor. Con esto no pretendo, por supuesto, justificar el empirismo.

La tradición tiene mucho que ofrecernos todavía. No creo que la música diatónica esté obsoleta. Cuando la tonalidad nos queda estrecha, estimo que la atonalidad puede ser fuente de inspiración de nueva música, siempre que no caiga en lo inexpresivo o lo ininteligible. Al respecto valga el siguiente juicio de Schoenberg: "Y pensar que queda todavía mucha música por escribir en Do Mayor". Tampoco creo que la orquesta esté agotada como medio instrumental, el asunto es saberla tratar aprovechando sus inagotables posibilidades. Además, América Latina posee una riqueza musical todavía inexplorada, con temas y motivos que podemos explotar a nuestro antojo, siempre que nos libremos del ingrato prejuicio hacia lo pentafónico o diatónico de la música popular. Al referirme a lo pentafónico o diatónico no pienso en la cita textual, sino que en la elaboración resultante de la creatividad del compositor.

Ilustremos estos conceptos dentro del enfoque de mi propio trabajo en el terreno de la composición.

Durante mi etapa juvenil compuse dentro del sistema tonal y siempre sobre estímulos nacionalistas. La música maya-quiché de tanta riqueza y colorido fue para mí una riqueza inagotable, y aunque es creación pura considero que ofrece mi idea personal de cómo pudo ser la música primitiva maya. La pentafonía fue el mejor de los recursos junto a la imaginación y a mi ancestro auténticamente indígena. De esta manera toda mi obra primigenia se empapa en el acervo de Guatemala y Latinoamérica.

Posteriormente comencé a escribir para orquesta, en la que podría llamar mi segunda etapa, época en la que experimenté la poderosa influencia de Strawinsky, de algunas obras de Ravel y Debussy, y mucho después de la de Shostakovich y Prokofiev.

Decisiva fue la importancia que tuvo para mí la beca que obtuve por oposición para realizar estudios de investigación de la música contemporánea, entre 1965 y 1966, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires con el maestro Alberto Ginastera. Allí me enfrenté por primera vez y fui impactado por el tratamiento de la serie dodecafónica. Otra experiencia notable fue escuchar al maestro Yannis Xenakis, que nos explicó su obra, lo que despertó en mí la inquietud por el tratamiento físico-matemático de la música.

sica. Pero como en mi país no disponía de equipos electrónicos, lo que junto a mi desconocimiento de las matemáticas y mis arraigados principios musicales, hice uso de la orquesta como fuente expresiva, o sea, utilicé los instrumentos tradicionales como vehículos renovadores en mis nuevas composiciones.

Mi primera obra dodecafónica es el *Sexteto* N° 2 para piano y vientos, estrenado bajo mi dirección, en la Sala de Experimentos Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, con el Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires. Esta obra "densa en contrapunto" como dijo el crítico de *La Nación*, García Morillo, conservó mucho de mi línea estilística primigenia, influenciada, no obstante, por el medio y el afán de no quedarme rezagado frente al movimiento de avanzada.

Este impulso me sirvió para encarar por primera vez la creación de una Sinfonía. Realicé la obra perfectamente consciente de que la forma escolástica no funcionaba en el sistema serial. La obra consta de cuatro movimientos y en el primero traté de eludir la forma clásica mediante una especie de introducción muy libre, pero luego caí en la trampa de la forma y del tratamiento. La Sinfonía fue estrenada bajo mi dirección por la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, en octubre de 1967. A pesar de grandes secciones bien logradas en cuanto a sonoridades y efectos, no me siento satisfecho del resultado total porque me vi obligado a usar muchos elementos estilísticos tempranos, de lo que se desprenden varias conclusiones. Ante todo el impacto que significa para el compositor llegar a la escritura politonal cuando se carece de un lenguaje amplio y se desconocen otros sistemas composicionales, y además, tener que enfrentarse a las exigencias técnicas de nuestra época, cruciales para un compositor de formación casi autodidacta y circunscrito hasta ese momento a un medio bastante limitado. A pesar de esta experiencia, no obstante, insisto en que la orquesta es un medio instrumental inagotable que sigue teniendo posibilidades ilimitadas de exploración.

En 1966 escribí en Buenos Aires el *Cuarteto* para cuerdas. Aquí el serialismo logra mayor claridad, nuevas vías de exploración son desarrolladas y se perfila una personalidad más definida y un mejor dominio creativo. Conseguí en esta obra, además, algunos efectos de glissandi apropiados y una serie de derivaciones webernianas que posteriormente desaparecen de mi obra.

En las *Diferencias* para violoncello y orquesta, aparte del uso del sistema serial, trato el instrumento con carácter eminentemente concertante y lo hago cantar. En el tercer movimiento uso una serie de ritmos quebrados de influencia tropical latinoamericana que se unen a técnicas de

avanzada. En esta obra, además, ensayo estructuras aleatorias, pero siempre sobre un patrón determinado.

Mi *Tercer Concierto* para piano y orquesta lo inicié en Belgrado en 1967. Es una obra en la que trato el serialismo con mayor facilidad y comprensión. Una cadencia expone el principio de todo el discurso. Como esta vez manejo un instrumento que conozco plenamente, puedo expresar con libertad y sin ataduras la amplitud de mi pensamiento musical pianístico y orquestal. En la segunda sección experimento con algunos efectos de resonancia, presionando con la mano izquierda toda una gama de las notas graves y con la derecha se cadencia desde las notas centrales hasta las agudas. En el tercer movimiento, aún siguiendo la serie, lo abordo con ritmo guatemalteco y juego con 6/8, 5/8 y 7/8 ofreciendo una idea composicional más libre. Además, abandono un tanto el serialismo ortodoxo para adentrarme en la búsqueda de efectos sonoros y tímbricos orquestales que me sirven para engrosar y encuadrar el discurso musical.

En 1969 un acontecimiento trágico me impulsa a escribir una obra que siento mucho más mía. Víctima de un tumor canceroso al cerebro murió mi amigo, el canciller de mi país y presidente en 1968 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, Emilio Arenales Catalán, para quien escribí *Hommage* (In Memoriam Emilio Arenales). En la partitura trato de describir, dentro de un lenguaje más libre y mediante bloques sonoros, la imagen de la destrucción de la materia por el cáncer. La obra se desarrolla en base a grandes resonancias, en un ostinato in crescendo que culmina con gran potencia sonora que se rompe, quedando solamente los instrumentos de percusión sobre el escenario, además de otros tres repartidos atrás y en lo alto de la sala: un juego de campanas tubulares al lado derecho, un segundo bombo al centro y un tam-tam grave a la izquierda. Esta combinación produce una estereofonía de fuerte impacto que pretende demostrar la ruptura entre la psiquis y la materia. Entra nuevamente la orquesta, que una vez más se rompe, dejando solamente la totalidad de las cuerdas resonando en un gran bloque sonoro. Un pizzicato de los contrabajos que tocan 16 negras lentas in crescendo y descrecendo da el clima fúnebre. Con la entrada de los instrumentos vibrantes se ofrece la idea del Cosmos. Un violín solo, a falta de "Onda Martenot", toca la melodía de toda la obra derivada de la serie y cuando termina, todos los instrumentos se acallan en disminución. El piano es tocado con las palmas de las manos y, finalmente, en un glissando sobre las cuerdas con una barrita de hierro, vibra hasta que se extingue todo sonido.

Esta obra tiene para mí un impulso liberador que me ayudó a encontrar senderos nuevos. Escribo luego obras de proyección cósmica aunque

con los pies sobre la tierra: *Planetarium, La Muerte de un Personaje y Concierto para violín y orquesta* (1971).

A raíz del terremoto que asoló a Guatemala en 1976, escribí *Ofrenda y Gratitude*, obra en la que rindo homenaje a los caídos y gratitud a los pueblos del mundo, México en primer término, que acudieron en ayuda de mi patria en este drama crucial que le tocó vivir. Dirigí personalmente esta obra en conciertos ofrecidos en París, Bogotá, San Salvador, México y Guatemala.

Por encargo del Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea de Maracaibo, Venezuela, en 1977, escribí *Treno, Hommage Nº 2* (In Memoriam Mario López Larrave), título que posteriormente cambié por *Responso-Hommage Nº 2*. También en esta obra, antes del final, incluyó un coral que junto al bloque de los contrabajos y la resonancia de un tam-tam, realza la nobleza de un "mártir". El coral se diluye frente a los acordes superpuestos de toda la orquesta en un gran crescendo hasta el final.

Todas estas experiencias me impulsan a insistir sobre la importancia de la consonancia, la que no puede desecarse sin más. La adecuada utilización de los materiales sonoros nos puede brindar muchas y novedosas perspectivas en el ámbito de la vida, del pensamiento y la imagen musical. La búsqueda de la novedad se ha tornado angustiosa y muchas obras de ultra avanzada impulsadas por este anhelo caen en lo trivial y caótico.

Querría destacar, para terminar, que los compositores latinoamericanos no debemos ignorar las nuevas técnicas europeas de la composición, pero tampoco debemos apartarnos del manantial de recursos musicales de nuestros pueblos y de nuestra propia cultura. Además, debemos destacar nuestros propios hallazgos.

Reitero mi convicción personal de que una obra de arte en música debe ser reflexiva, de claro pensamiento musical, imaginativa, de contenido claro, bien construida y sincera, con mensaje y color. Abandonemos las falsas posturas de ultra-vanguardia y de recursos forzados que sólo denuncian incapacidad creadora. Cuando la obra no refleja de inmediato el don creativo no es obra de arte.

Creo que es necesario, además, enfocar un asunto muy importante, el que atañe a la difusión de la música de los compositores de Latinoamérica. En nuestros países se tocan las obras de innumerables compositores europeos y de otros continentes, pero debemos tomar conciencia de que en este aspecto no existe la reciprocidad. Nuestra música apenas si es ejecutada en Europa o no lo es en absoluto y esto es valedero para el resto del mundo e inclusive ocurre en nuestros respectivos países. Considero que en esta

reunión fraterna de los compositores latinoamericanos es necesario tomar conciencia y aunar esfuerzos para que nuestra música sea conocida, primero en nuestro continente y también en el resto del mundo. Personalmente, en mi calidad de director musical y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, ésta ha sido mi meta. He programado en mis conciertos tanto en Guatemala como en otras partes del mundo la música nueva y con particular énfasis la de nuestros creadores.

Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile

por Luis Merino

La muerte de don Eugenio Pereira Salas, el 17 de noviembre de 1979, representa una gran pérdida para el mundo intelectual chileno. Es nuestro propósito rendirle un homenaje póstumo por medio de un ordenamiento bibliográfico de sus escritos acerca de música y cultura musical, conjuntamente con un análisis de la trascendencia de su obra en el campo de la historiografía musical chilena.

Por encima de todo, Eugenio Pereira Salas fue un historiador. Se advierte en sus escritos la pasión del estudioso por la investigación documentada y exhaustiva del pasado y por la interpretación serena y mesurada de la información obtenida. En 1924 ingresa como estudiante de historia a la Universidad de Chile —institución a la que posteriormente dedicaría los mejores años de su vida— obteniendo en 1928 su título de profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica. Entretanto, espolcado por un deseo constante de perfeccionamiento que no lo abandonaría jamás, se dirige en 1926 a Europa, profundizando su preparación en la teoría, método y objetivos de la historia, primero en La Sorbonne y ulteriormente en Inglaterra, con maestros de la categoría de Charles Seignobos, Henri Hauser, Pierre Renouvin, y otros. En 1930 asiste a seminarios en Berlín, dirigiéndose de allí a España para realizar sus primeros estudios de archivo¹.

Este contacto con la historiografía europea estimula decisivamente su acendrada conciencia americanista. Las siguientes líneas, extractadas de lo que hasta el momento constituye su primer escrito publicado (Nº 15) *, fundamentan los pilares sobre los cuales erige su quehacer posterior:

“Esta gira por España robustece mi empeño de intensificar los estudios sobre nuestras nacionalidades sudamericanas. Quienes como yo se preocu-

¹Cf. el “Discurso de don Jaime Eyzaguirre al recibir a don Eugenio Pereira Salas”, *Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Real Academia Española*, tomo xvi, cuaderno LIV (1963), 61-66. Véase además de Guillermo Feliú Cruz, “Bio-Bibliografía de Eugenio Pereira Salas” en 7 estudios. *Homenaje de la Facultad de Ciencias Humanas a Eugenio Pereira Salas* (Santiago: Universidad de Chile, Sede Santiago Oriente, Fac. de Ciencias Humanas, 1975), 27-28.

*Los números entre paréntesis corresponden a los de la bibliografía de escritos de Eugenio Pereira Salas, que aparece a continuación del artículo.

pan de problemas históricos, debemos ante todo abordar los puntos que seamos capaces de resolver. Tenemos las fuentes y Europa nos ofrece instrumentos perfeccionadísimos con que podemos intentar la comprensión e interpretación de lo nuestro. Hasta ahora fué lo anecdótico, lo fantástico o lo estrictamente erudito lo que interesó. Necesitamos descubrir, esclarecer lo que haya de profundo en nuestra historia, si queremos crear nuestra cultura”.

Esta decisión la refuerza con su estadía en la Universidad de California, Berkeley, entre 1933 y 1934, en uso de una beca otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, donde bajo la dirección del profesor Herbert Eugene Bolton inicia en profundidad sus estudios americanistas.

Dentro de la tradición de los grandes historiadores chilenos, Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, Francisco Antonio Encina y Benjamín Vicuña Mackenna, la labor histórica de Eugenio Pereira Salas se delinea con precisos y peculiares rasgos. Guillermo Izquierdo Araya ha indicado uno que es particularmente significativo, su consagración “con cariño a los *aspectos singulares* de nuestro acontecer” más que a las grandes historias generales². Entre los aspectos singulares se incluyen, por supuesto, la música, el teatro y las bellas artes. El mismo Pereira Salas hablaba de “la grata tarea de estudiar el desarrollo de la actividad musical en Chile, proceso artístico casi olvidado en los textos de estudio, y aun —lo que es más sintomático— en las historias generales dedicadas a nuestro país” (Nº 14, p. 7). Por extensión, estas palabras se aplican perfectamente a las restantes artes mencionadas, además de otros aspectos de la cultura chilena ni siquiera rozados por los historiadores nacionales.

Su visión y su concepto de la historiografía han sido recogidos por el historiador Cristián Guerrero Yoacham en el discurso de homenaje pronunciado el 18 de diciembre del pasado año. Para Pereira Salas, la historiografía debe ser “el recuento interpretativo y crítico de todas las expresiones de la existencia humana del pasado en un cuadro cronológico integral y ecuménico, concebido en un plano realista trazado sobre la base de la objetividad de los hechos y acontecimientos”.

Su interés por la música se debe fundamentalmente a la influencia de su ambiente familiar. Su madre, doña Florencia Salas Errázuriz, provee el estímulo inicial y decisivo, reforzado posteriormente por su esposa, doña Lila Cerda Amigo, culta cantante que por muchos años se desempeñara

²Guillermo Izquierdo Araya, “Pereira Salas en la Historiografía Chilena”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, xli/88 (1974), 16.

como profesora en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Antes de su partida a Europa, Pereira Salas toma contacto con el movimiento renovador de la Sociedad Bach, siendo elegido miembro del primer consejo legal en 1924³ y participando, como integrante del coro, al año siguiente, en el memorable estreno en Chile del Oratorio de Navidad⁴. Ya en el Viejo Continente, la música le sirve de solaz en medio de su intensa actividad de estudio e investigación. Sirva como ejemplo el siguiente extracto de la carta escrita desde el Monasterio de Santo Domingo de Silos, en España, y publicada en Santiago en la revista *Índice* (Nº 15):

“De Burgos, la gótica vine a refugiarme a este monasterio para oír a los monjes el canto gregoriano, y desde el sencillo refectorio los compases lúgubres del salmodeo”.

Siguiendo a Vicente Salas Viu, su quehacer puede calificarse como “tranquilo y silencioso, con el menor ruido posible... sin prisa y sin pausa, en la admirable fórmula que Goethe dedujo de contemplar las estrellas”. De su personalidad destaca “la serenidad, la reciedumbre —disimulada, temerosa de toda ostentación—, que la distingue”, agregando otras cualidades tan características de los chilenos⁵:

“Hay en Eugenio Pereira Salas una suma de cualidades que en un principio sospeché y con los años he adquirido la absoluta certeza de que son chilenas de raíz. El carácter entero, bajo la más amable apariencia; un filosófico humor, al que repugnan los gestos de lo trágico frente a los duros problemas de la vida; una sensibilidad extremada o, mejor aún, una extraña mezcla de sensibilidad e inteligencia para no herir a los demás”.

Entre sus escritos sobre música y cultura musical podemos distinguir un primer grupo constituido por artículos publicados entre 1937 y 1941. Ellos son: “Danzas y cantos populares de la Patria Vieja” (Nº 17), “Chilean Christmas Carols” (Nº 18), “The First Piano in Chile” (Nº 19), “El primer himno del Instituto Nacional” (Nº 20) y “El teatro en Santiago del

³Domingo Santa Cruz, “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, vi/40 (verano, 1950-1951), 24.

⁴*Ibid.*, 30.

⁵Vicente Salas Viu, “Recepción de Don Eugenio Pereira Salas como Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales”, *Anales de la Universidad de Chile*, cxiv/104 (cuarto trimestre, 1956), 301.

Nuevo Extremo, 1709-1809" (Nº 21). Pueden considerarse como los primeros enfoques de la cultura musical chilena, que amplía, decanta y profundiza en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Nº 1). Su importancia es fundamental, por cuanto es el primer estudio que devela en forma integral la génesis de nuestra música, la indígena, la vernácula de raigambre hispánica y la artística, sobre la base de un amplio y minucioso estudio documental y bibliográfico que constituye una verdadera lección magistral para los musicólogos latinoamericanos.

Existen dos cualidades que merecen ser destacadas. La primera es la amplitud del método, que considera la música, no como un objeto aislado, sino que como un elemento integrado al fenómeno histórico, social y cultural en general. La segunda está estrechamente relacionada con la anterior, y es su amplia visión de la música misma. Pereira Salas no se limita a la así llamada música docta o artística, siguiendo el enfoque de la musicología tradicional, europea o norteamericana. Más bien se aboca a la integración de los lenguajes folk, popular y artístico, una de las facetas más difíciles de la problemática histórico-musical del Nuevo Mundo, según Charles Seeger. En su reseña del libro, el mismo Seeger destaca que Pereira Salas cumple este objetivo de una manera "considerablemente menos prejuiciada que la que prevalece en los Estados Unidos", vale decir, sin el desprecio hacia la música folk y popular, tan común entonces en los países anglo-americanos, agregando que su categoría es un "excelente ejemplo" de "historiografía científica y objetiva"⁶.

Permítasenos demostrar estos asertos mediante la consideración somera de las diferentes líneas de investigación que se conjugan en *Los Orígenes*. En primer lugar la ethonistoria de la música indígena, materia del capítulo I, La música precolombina de Chile, el único escrito de Pereira Salas acerca de la música indígena de nuestro país junto al estudio de "La Música de la Isla de Pascua" (Nº 44), que apreciaremos más adelante. En el capítulo en cuestión enfoca la cultura musical mapuche prescindiendo de otras culturas indígenas chilenas, tales como la de los Alacalufes. Entre sus razones parecería estar la mayor incidencia de la cultura mapuche en la música artística chilena.

La segunda línea es la ethohistoria de la música vernácula de raigambre hispánica, en el capítulo XVII, El desarrollo histórico de la danza y de la música popular, uno de los más importantes tanto por su extensión como

⁶*The Hispanic American Historical Review*, xxii/1 (febrero, 1942), 172. El trabajo de Ricardo Krebs Wilckens, "Eugenio Pereira Salas, Historiador", en 7 *estudios* (citados en la nota 1), 15-25, contiene un completo análisis de su método como historiador. De particular interés es su visión orgánica de la cultura y la historia analizada entre páginas 20-23.

por su profundidad. Señala la génesis y el desarrollo de especies tanto danzadas como cantadas, algunas de las cuales todavía se mantienen vigentes. Encuentra el origen histórico de la música popular de Chile en "las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla", acotando que "este proceso se desarrolla en un largo período y es simultáneo en el área geográfica que abarca el Perú, la Argentina y Chile" (p. 171).

El material de este capítulo se ordena de acuerdo a una perspectiva diacrónica. Se inicia con el romance, las danzas ceremoniales y los cantos ceremoniales, continuando con la música y la vida social en la Colonia, las danzas coloniales, la música popular cantada desde el siglo XVIII, los instrumentos populares, las danzas y cantos populares de la Patria Vieja, las canciones criollas, hasta culminar en la música popular republicana.

La tercera de estas líneas se concentra en la gran variedad de usos y funciones de la música en la sociedad chilena, colonial y republicana. Se analiza su empleo en festividades cívicas y regocijos públicos, como medio de esparcimiento en las tertulias de aristócratas y burgueses, como elemento importante en las ceremonias militares o como apoyo a la representación escénica, sin descuidar otros usos que podrían parecer insignificantes, como en los pregones populares. Conjuntamente enfoca el repertorio religioso, tanto de corte popular (de procesiones y cofradías por ejemplo), como el de contenido artístico.

Las restantes dos líneas están representadas, respectivamente, por la enseñanza musical y la música artística hasta 1850. Por primera vez en nuestro siglo se muestra al público chileno y latinoamericano a creadores del siglo XVIII, como Fray Cristóbal de Ajuria o José de Campderrós, o a compositores del siglo XIX, que con gran esfuerzo, buscan establecer las bases de la música de arte en nuestro país: Manuel Robles, Isidora Zegers, José Bernardo Alzedo, José Zapiola, Francisco Oliva, Federico Guzmán y tantos otros. De suma utilidad resulta el inventario de la producción musical chilena entre 1714 y 1860, al igual que las valiosas ilustraciones al final del texto.

El estudio de la música vernácula de raigambre hispánica continúa con gran vigor después de 1942. Muchos de los artículos tienen propósitos divulgativos, primando la brevedad de gran enjundia que combina el rigor con la amenidad, a fin de que resulten asequibles a amplios sectores del público. El primero de ellos es su tributo al recordado folklorista Ismael Parraguez (Nº 22). Entre los restantes, figura de manera prominente uno de sus temas predilectos: la celebración popular de la Navidad. Esta la enfoca en "Cantos de Noche Buena en Chile" (Nº 26), "La Navidad y sus maitines" (Nº 34) y "Pascua de América" (Nº 52), que complementan los "Chilean Christmas Carols" (Nº 18) ya mencionados. Otros artículos se refieren

a aspectos sincrónicos o diacrónicos de instrumentos y especies danzadas de Chile. Entre los instrumentos, "El arpa... que en dulce nota" (Nº 31) y "La vihuela en la Colonia" (Nº 32). Entre las especies danzadas, "La Primera Danza Chilena" (Nº 28), "Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho" (Nº 55), y "La Cueca. Baile Nacional de Chile" (Nº 59).

A estos deben agregarse las monografías que enfocan con mayor profundidad algunas importantes especies cantadas: "Los villancicos chilenos" (Nº 65), "Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile" (Nº 76) y "Algunos cantos infantiles de Chile" (Nº 81). Su estudio sobre "La Música de la Isla de Pascua" (Nº 44), no pretende arrojar nuevas luces sobre la cultura musical de este enclave chileno en el Pacífico. No obstante, pone al alcance del público, la información básica que hasta entonces se encontraba dispersa en diferentes publicaciones, extranjeras en su mayoría.

Otra de las preocupaciones de nuestro historiador fue el control y rigor en el manejo de la bibliografía. Siempre presenta en sus escritos los aportes de otros investigadores, antes de entregar sus propias ideas o interpretaciones. Sus numerosas reseñas, publicadas entre 1940 (Nº 128) y 1972 (Nº 110), constituyen un testimonio de su preocupación por la bibliografía. Otro testimonio comprende aquellos artículos bibliográficos acerca del folclore chileno: "Notas sobre los estudios folklóricos en Chile" (Nº 24), "Los estudios folklóricos y el folclore musical de Chile" (Nº 27) y "Los estudios folklóricos en Chile" (Nº 42), que culminan en su *Guía bibliográfica para el estudio del folclore chileno* (Nº 7), herramienta indispensable para antropólogos, historiadores y musicólogos, "la primera bibliografía sistemática destinada al folclore aparecida en el país"⁷.

Su empuje, tan tenaz como silencioso, no se detiene en el estudio erudito. Desarrolla otras labores de importancia en su calidad de profesor-jefe del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, organismo que pasó después a formar parte del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Merece recordarse su participación en la gestación y concreción de la serie de discos titulada *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, las precisas notas explicativas que aporta (Nº 3), y la trascendencia de esta colección en nuestro medio. Muchos de los materiales se han difundido posteriormente a través de arreglos corales, han servido como elemento inspirador a algunos compositores chilenos, entre los que se destaca Juan Orrego-Salas⁸, o como "patrón en los propósitos de una recta ense-

⁷Manuel Dannemann, "Eugenio Pereira Salas y el Folklore Musical", *El Mercurio*, LXXX/28.712 (23 de diciembre de 1979), E 4.

⁸Véase nuestro análisis de la *Sonata* op. 11 para violín y viola de Juan Orrego-Salas en

fianza en escuelas, liceos y establecimientos educacionales" (Nº 73, p. 1).

La gran mayoría de los artículos divulgativos fue publicada entre 1945 y 1950 en el "Rincón de la Historia", amena sección de la *Revista Musical Chilena* que es la continuadora directa del "Historian's Corner", del *Andean Monthly*. Esta última revista fue editada bajo la égida del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, institución con la que Pereira Salas mantuvo una asociación permanente desde su fundación en 1938. Además de la música vernácula de raigambre hispánica, ellos divulgan una miríada de facetas, analizadas en mayor profundidad en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Una enumeración de los títulos proporciona una idea de la gran variedad de contenidos: "Las Artes en el Banquillo" (Nº 29), "Los primeros pianos en Chile" (Nº 30), "Voce organica, carmen melódica" (Nº 33), "El Maestro de Don Diego Portales" (Nº 35), "Las tertulias musicales en la época colonial" (Nº 36), "Las primeras bandas militares de Chile" (Nº 37), "La flauta en la época colonial" (Nº 38), "Los comienzos de la música de cámara en Chile" (Nº 39), "La primera ópera nacional" (Nº 45), "Los primeros directores de orquesta en Chile" (Nº 46), "Las primeras Sociedades Filarmónicas a lo largo del país" (Nº 47), "El centenario de la Canción Nacional" (Nº 49, tema que trata en mayor detalle en el artículo de título similar correspondiente al Nº 51), "La música y la Universidad de San Felipe" (Nº 53), "El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno" (Nº 54), y "Festivales de Música en el Chile romántico" (Nº 60). Su lectura en conjunto permite formarse una visión rápida de hitos de decisiva importancia en la historia musical de nuestro país.

Dos artículos publicados en 1949 y 1951, respectivamente, profundizan otros filones de *Los Orígenes*. Ellos son "Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música" (Nº 58) y "La Academia Músico-Militar de 1817" (Nº 62). Cabe agregar la edición definitiva, con prólogo y notas, de los *Recuerdos de treinta años* del eximio José Zapiola (1802-1885) (Nº 4). La biografía de Zapiola, entre páginas 9-36, constituye un modelo de documentación acerca de uno de nuestros grandes valores, cuya vida es una "aventura de ascensión democrática de un carácter y una personalidad" (p. 36).

Su espíritu infatigable lo llevó a explorar nuevos senderos de investigación, imbuidos de la misma visión integral y documentada de la música en la cultura chilena. Se destacan sus estudios acerca de "El Teatro, la Música y el Arte en el movimiento intelectual de 1842" (Nº 63) y la com-

"Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *Revista Musical Chilena*, xxxii/142-144 (abril-diciembre, 1978), 37. El primer movimiento se basa en "La Pastora", canción que figura en el folleto *Chile* (Nº 2) y en los *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* (Nº 3).

pletísima monografía *Pepe Vila. La Zarzuela Chica en Chile*, escrita en asociación con Manuel Abascal Brunet (Nº 8). En ella develan la importancia de José María Vila Bonastre, conocido como Pepe Vila, nacido el 15 de abril de 1861 en el pueblo de Onteniente, en la provincia de Valencia, España, quien lleva a su apogeo la zarzuela del así llamado "género chico". Este consiste en obras breves, de duración aproximada de una hora y generalmente en un acto, cuya música y texto tienen una fuerte ambientación popular y de carácter predominantemente cómico. De amplia difusión social, el género chico estaba al alcance del grueso público, inclusive el de menores ingresos, gracias al precio módico de los boletos.

Otra línea de investigación tiene que ver con la presencia en Chile de destacados artistas extranjeros durante la segunda mitad del siglo XIX. En el "Rincón de la Historia" publica interesantes apuntes acerca de "La llegada de los 'Negro Spirituals' a Chile" (Nº 56) y "Un concierto histórico-musical en 1850" (Nº 57). Este último clarifica algunas curiosas facetas de las actuaciones en Chile de Henri Herz. Similar interés revisten sus estudios acerca de José White, en "Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena" (Nº 48) y de los conciertos del célebre pianista y compositor norteamericano Louis M. Gottschalk. Eugenio Pereira Salas es el primero en establecer su importancia para nuestro país, principalmente por la promoción de la carrera y la música de uno de los más destacados valores decimonónicos chilenos, Federico Guzmán, en "La Embajada Musical de Gottschalk en Chile", publicado en 1944 (Nº 25). A este artículo se agrega, dos años más tarde, "Las proezas sinfónicas del pianista Gottschalk" (Nº 41).

Así llegamos a otra de sus contribuciones señeras a la historiografía musical chilena, la *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* (Nº 9). Junto a *Los Orígenes*, ha merecido la calificación de "magistral" por parte del renombrado americanista Dr. Robert Stevenson⁹. Refiriéndose al objeto-materia y a las técnicas empleadas en la *Historia*, Pereira Salas escribe lo siguiente (p. 10):

"Cubre nuestro libro etapas de desarrollo en que con mayor propiedad se puede intentar una sociología de la actividad musical que un análisis de los frutos de una invención original.

Es ésta una historia extraída con laborioso esfuerzo de periódicos y documentos; de crónicas y memoriales, pequeños retazos que el autor ha unido en el cañamazo de una monografía. Hemos tratado de ser exhaustivos, por que la única forma de rescatar este pasado, tal vez inédito

⁹Robert Stevenson, "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, 80 (marzo-junio, 1971), 3.

to para muchos lectores, era la de llenar con auténticos materiales los cuadros descarnados de nuestra cronología musical”.

Grosso modo, el universo de estudio de esta “sociología de la actividad musical”¹⁰, se circunscribe a los siguientes puntos:

(1) *Las manifestaciones escénico-musicales presentadas en Chile.* Abarca en el capítulo I, El imperio de la ópera italiana en Chile; el II, La llegada del Ballet Romántico a Chile; el III, La ópera cómica francesa y la zarzuela española en Chile; el IV, La ópera en el primer Teatro Municipal de Santiago, 1857-1870; el VII, La expansión teatral de 1870 y la bifurcación de los géneros líricos; el VIII, El nuevo Teatro Municipal y la ópera; el XII, Grandezas líricas y miserias económicas de la ópera; el XIII, La ópera tradicional y el drama lírico; el XIX, La zarzuela, el género chico y la opereta; y el XXI, El apogeo de la ópera italiana en Chile.

(2) *Música ejecutada públicamente por artistas tanto nacionales como extranjeros.* El capítulo VI comprende, La vida musical en el país entre 1850 y 1875; el X, Los comienzos de la música de cámara; el XI, La vida musical en Chile y la Sociedad Cuarteto; y el XX, El ambiente musical a fines del siglo XIX.

(3) *La música en los salones de la burguesía,* estudiada en el capítulo XVI, La vida social y la música.

(4) *La enseñanza de la música.* Comprende el capítulo V, La enseñanza de la música en Chile, 1850-1875; el IX, Decadencia y renacimiento del Conservatorio Nacional de Música, 1872-1890; y el XV, La enseñanza de la música en los diversos grados. Considera en ellos los niveles escolares y especializados, además de la educación privada y la pública.

(5) *La música religiosa,* estudiada en el capítulo XVII, La música religiosa de Chile.

(6) *La música militar,* enfocada en el capítulo XVIII.

(7) *Los compositores nacionales.* Comprende el capítulo XIV, La ópera nacional. El estreno de la Florista de Lugano; y el XXII, La creación musi-

¹⁰En *A Guide to the Music of Latin America*, segunda edición (Washington, D. C.: Pan American Union, 1962), 176, Gilbert Chase habla de la “broad sociological view of musical history” de Eugenio Pereira Salas.

cal en Chile, 1850-1900. Tres aspectos se destacan en el capítulo xxii, la clasificación del repertorio musical decimonónico, la discusión en mayor profundidad de compositores ya tratados en *Los Orígenes*, y la agregación de nuevos nombres cuyas carreras caen de lleno en la segunda mitad del siglo xix. De gran interés es el siguiente juicio acerca del nivel creativo chileno en el siglo pasado (p. 357):

“Salvo los nombres señeros de Isidora Zegers de Huneeus, José Zapiola, Federico Guzmán y Guillermo Frick, en que hay atisbos o realidad de espíritu creativo, el resto de los compositores trabajaron en el siglo xix sobre moldes estereotipados, reflejos de la moda ondulante y caprichosa. En verdad, en el proceso de la cultura del país, la música estuvo retrasada en comparación con las demás artes, y mientras la literatura, la pintura y la escultura encontraban adecuados medios expresivos, la actividad musical proseguía débilmente a la zaga de ellas por el lento camino del perfeccionamiento”.

En relación con los compositores, su conferencia pronunciada en 1963, bajo el título “La Música del Período de la Independencia” (Nº 78), tiene gran trascendencia debido al concierto a que dió lugar con estrenos virtualmente absolutos de obras chilenas decimonónicas. Por primera vez se presenta una muestra amplia¹¹, que abarca de Manuel Robles: *Primera Canción Nacional de Chile* (1820); del Pbo. Antonio González: *Himno a la Victoria de Yerbas Buenas* (1813) y el *Primer Himno del Instituto Nacional* (1813), este último con texto de Fray Camilo Henríquez; de José Zapiola: *Bolero y Contradanza*; de Isidora Zegers de Huneeus: *La Camila*, contradanza para piano solo, *L’Absence*, romanza y *Romance*, canción, ambas para canto y piano; de Federico Guzmán: *Valse y Polonesa* para piano solo y *Rapelle toi*, dúo vocal con piano, con toda probabilidad la primera obra chilena sobre un texto de Alfred de Musset; y de Guillermo Frick: *Mazurca* para piano solo. Participaron destacados intérpretes, la pianista Elvira Savi y las cantantes Georgette Gilbert de Cooper y Margarita Valdés de Letelier. De esta manera, Pereira Salas reafirma la indisoluble unidad entre el rigor de la investigación escrita y su comunicación, verbal tanto como musical, al público.

A modo de síntesis, se puede afirmar que la música vernácula de raigambre hispánica conjuntamente con la historia de la música en Chile durante el siglo xix, fueron sus áreas prioritarias como musicólogo. Pocos es-

¹¹El programa figura en Biblioteca Nacional, *Sesquicentenario de la Fundación. 1813 —19 de agosto- 1963*. Ediciones de la Revista Mapocho, Anexo del Nº 3 (octubre, 1963), 70.

critos versan sobre la música chilena del presente siglo. No obstante, ellos tienen valor como base de futuras investigaciones. En el primero de ellos, "La Música Chilena a través de algunas publicaciones recientes" (Nº 16), reseña ediciones de René Amengual, Armando Carvajal, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Samuel Negrete, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia Blondel. En "La Música Chilena en los primeros cincuenta años del siglo xx" (Nº 61), presenta una visión general de los compositores, estableciendo la existencia de cuatro generaciones con tendencias estéticas y estilísticas propias. Concluye afirmando que: "Si la herencia del siglo XIX fue modesta, pero honorable, el balance de estos decenios es de positivo valor y basándose en la realidad actual, los músicos chilenos pueden avanzar confiados hacia las sombras de ese mañana impenetrable y decisivo" (p. 78). "Don Luis Esteban Giarda y su época" (Nº 66), arroja nuevas luces sobre una figura que nace en Italia, pero que desarrolla una triple labor en Chile como intérprete, compositor y profesor, desde comienzos de siglo hasta su muerte en 1952. Completan este grupo de escritos, el discurso pronunciado con ocasión del vigésimo aniversario del Instituto de Extensión Musical (Nº 74), su tributo a Acario Cotapos, al serle conferido el Premio Nacional de Arte en Música en 1960 (Nº 75) y las necrologías de María Luisa Sepúlveda (Nº 69), Javier Rengifo (Nº 70) y Adolfo Allende Sarón (Nº 80).

El análisis de los primeros contactos entre Chile y los Estados Unidos constituye una de sus áreas prioritarias en el campo de la historiografía general¹², pero sin que falten alusiones a la música en sus estudios sobre el tema. A modo de ejemplo, en *Los primeros contactos entre Chile y los Estados Unidos 1778-1809* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971) habla de los "sea-shanties", canciones de a bordo con que los marinos acompañaban "la maniobra del continuo ejercicio de tender, alzar, recoger y cambiar las velas" (pp. 267-268), cuyos textos evocan ocasionalmente a Chile, basándose principalmente en la antología y estudio de Stan Hugill, *Shanties from the Seven Seas* (Londres, 1961). Igualmente, en p. 301 cita las descripciones de la música y la danza como entretenimientos de la sociedad chilena hechas por el marino norteamericano Amasa Delano en *Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemispheres* (Boston, 1817).

En esta línea de investigación se enmarcan las "Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas antes del año 1940" (Nº 23), su único estudio historiográfico-musical orientado dentro de una perspectiva continental. Pereira Salas establece la existencia de dos tipos de intercambio, el esporádico y casual, que prevalece durante el siglo XIX hasta 1910,

¹²Véase Izquierdo Araya, *op. cit.*, 18-23.

y el más organizado y permanente que se inicia con posterioridad a ese año. Analiza también el contexto socio-económico en que se enmarca este intercambio, por ejemplo, la intensificación de las relaciones comerciales entre la costa del Pacífico latinoamericano y los Estados Unidos durante la época de la fiebre del oro en California, o la importancia de los puertos de Valparaíso y el Callao antes de la apertura del Canal de Panamá, como puntos de recalaje de los veleros que se dirigían a San Francisco de California a través de la única ruta accesible en esos años, aquella del Cabo de Hornos. Su estudio del intercambio mismo se basa en una gran variedad de indicadores: para el siglo XIX en los escritos de viajeros norteamericanos, tales como William S. Ruschenberg, Edmond Reuel Smith y otros; las retretas ejecutadas por bandas norteamericanas pertenecientes a barcos surtos en el puerto de Valparaíso; las giras de compañías de ópera y teatro, las de virtuosos tales como Louis Moreau Gottschalk, Teresa Carreño o Carlos Hucke, o las de compositores como Antonio Carlos Gomes; la música popular norteamericana transmitida a nuestro continente y viceversa, la música popular latinoamericana en los Estados Unidos, etc. Para el siglo XX se pueden agregar los estudios de investigadores norteamericanos acerca de música latinoamericana, artística, folklórica o indígena; las conferencias y congresos; los conciertos de música latinoamericana en los Estados Unidos; el papel de la radio y el cine; la impresión de música y discos, y otras facetas que sería largo de enumerar. Muy pertinente resulta la siguiente acotación de Charles Seeger (en p. ii de la versión castellana), Jefe de la Sección de Música (1941-1953) de la entonces Unión Panamericana (que se transforma en la Organización de los Estados Americanos en 1948), editor de *Music Series* entre 1942 y 1949, y promotor de esta monografía de Pereira Salas:

“Ojalá que tales notas estimulen estudios más extensos: primero, de otros antecedentes casuales del intercambio musical entre las Américas, antes de 1940, y, segundo, del intercambio más organizado y sistemático iniciado a partir de esa fecha”.

La *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* (Nº 14) corona brillantemente su trayectoria como investigador. Entrega las fuentes primigenias que guiarán a los futuros investigadores de nuestro pasado cultural. Contiene un total de 959 ítemes de música, tanto manuscrita como impresa, ordenados alfabéticamente siguiendo el apellido de los compositores. Además, incluye impresos decimonónicos de los que no existen ejemplares actualmente, pero cuya existencia puede documentarse sobre la base de referencias contemporáneas en diarios o revistas, agregando, en la

medida de lo posible, breves indicaciones biográficas de los compositores. Estos últimos son chilenos o extranjeros, cuyas obras se imprimieron o circularon en el país. Especial interés reviste el "Cuadro genérico de composiciones" (pp. 12-13), con la clasificación y estadísticas del repertorio inventariado. Cualquier musicólogo puede aquilatar las incontables horas de pesado trabajo que esta Bibliografía ha significado¹³. Acertadamente Pereira Salas acota que "No tenemos por qué defender el valor de las empresas bibliográficas, trabajos ingratos y difíciles que prestan, sin embargo, preciosa ayuda a los estudiosos. Son los hilos conductores de toda seria investigación" (p. 7).

La visión integral de la cultura musical chilena que nos entrega la maciza obra musicológica de Eugenio Pereira Salas se engarza a su aporte total como historiador. Convendría recordar, en este sentido, algunos juicios de otro importante intelectual chileno —Raúl Silva Castro— formulados en su discurso sobre "La obra histórica de Eugenio Pereira", con ocasión de la Junta Pública de la Academia de la Historia, en 1963, en que se le hizo entrega a Pereira Salas de la Medalla de Honor de la Corporación. Afirma Silva Castro que de las manos de Eugenio Pereira Salas "emerge completo el hombre de Chile, cualquiera que sea la época en que se le enjuicie"¹⁴. Su obra es "ecclética y sincrética", permitiendo "considerar al pueblo chileno en la totalidad de sus aptitudes, aficiones, sentimientos y amores, con lo cual no se le mutila ni se le disgrega en moléculas, sino que se respeta su integridad de ser viable"¹⁵. Obviamente, en esta visión está presente el "recognition of its musical self", de que habla Seeger, en la reseña citada de *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*¹⁶. Ella ha sido cimiento y estímulo de la musicología chilena. Entre los continuadores de la obra de Pereira Salas podemos destacar a Jorge Urrutia Blondel, autor de la gran mayoría de los análisis musicales de *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, ampliados posteriormente con estudios acerca de Isidora Zegers, José Zapiola, Federico Guzmán y Guillermo Frick¹⁷, y a Samuel Claro, cuyo aporte musicológico es analizado por el mismo Pereira Salas, en su "Discurso de recepción de don Samuel Claro Valdés" (Nº 82), con ocasión de su incorporación en 1973, como miembro de la Academia Chilena de la

¹³Véase la documentada reseña de la *Biobibliografía* por Robert Stevenson en *Inter-American Music Review*, 1/2 (primavera-verano, 1979), 241-242.

¹⁴Raúl Silva Castro, "La obra histórica de Eugenio Pereira", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, xxx/69 (segundo semestre, 1963), 15.

¹⁵*Ibid.*, 19.

¹⁶Seeger, *op. cit.*, 173.

¹⁷Véase María Ester Grebe, "Aportes de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena", *Revista Musical Chilena*, xxxi/138 (abril-junio, 1977), 39-54.

Historia¹⁸. Junto a esto, la generosa donación, poco antes de su muerte, de su completa colección de música a la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, hará que su nombre perdure entre todos los que respetan de verdad el acervo cultural de nuestro continente.

¹⁸Samuel Claro Valdés evoca su amistad y colaboración con Eugenio Pereira Salas en "Recuerdos de Eugenio Pereira Salas", *El Mercurio*, LXXX/28.691 (2 de diciembre de 1979), E 4.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

- Claro Valdés, Samuel. "Recuerdos de Eugenio Pereira Salas", *El Mercurio*, LXXX/28.691 (2 de diciembre de 1979), E 4.
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Segunda edición. Washington, D.C.: Pan American Union, 1962.
- Dannemann, Manuel. "Eugenio Pereira Salas y el Folklore Musical", *El Mercurio*, LXXX/28.712 (23 de diciembre de 1979), E 4.
- Eyzaguirre, Jaime. "Discurso de don Jaime Eyzaguirre al recibir a don Eugenio Pereira Salas", *Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Real Academia Española*, tomo XVI, cuaderno LIV (1963), 61-66.
- Feliú Cruz, Guillermo. "Bio-Bibliografía de Eugenio Pereira Salas", *7 estudios. Homenaje de la Facultad de Ciencias Humanas a Eugenio Pereira Salas*. Santiago: Universidad de Chile, Sede Santiago Oriente, Fac. de Ciencias Humanas, 1975, 27-57.
- Grebe, María Ester. "Aportes de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena", *Revista Musical Chilena*, xxxi/138 (abril-junio, 1977), 39-54.
- Izquierdo Araya, Guillermo. "Pereira Salas en la Historiografía Chilena", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, xli/88 (1974), 15-32.
- Krebs Wilckens, Ricardo. "Eugenio Pereira Salas, Historiador", en *7 estudios*, 15-25.
- Merino, Luis. "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *Revista Musical Chilena*, xxxii/142-144 (abril-diciembre, 1978), 5-105.
- Salas Viu, Vicente. "Recepción de Don Eugenio Pereira Salas como Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales", *Anales de la Universidad de Chile*, cxiv/104 (cuarto trimestre, 1956), 301-302.
- Santa Cruz, Domingo. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *Revista Musical Chilena*, vi/40 (verano, 1950-1951), 8-62.
- Seeger, Charles. Reseña de *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Nº 1), *The Hispanic American Historical Review*, xxii/1 (febrero, 1942), 172-173.
- Silva Castro, Raúl. "La obra histórica de Eugenio Pereira", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, xxx/69 (segundo semestre, 1963), 11-20.
- Stevenson, Robert. "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, 80 (marzo-junio, 1971), 1-22.
- . Reseña de la *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* (Nº 14), *Inter-American Music Review*, 1/2 (primavera-verano, 1979), 241-242.

BIBLIOGRAFIA DE LOS ESCRITOS SOBRE MUSICA DE
EUGENIO PEREIRA SALAS

Notas preliminares

1. La presente bibliografía incluye (a) libros y opúsculos, (b) artículos (en revistas solamente) y (c) reseñas escritas por Eugenio Pereira Salas, que tratan acerca de música o de la cultura musical. Dentro de este campo constituye una revisión crítica y puesta al día de la "Bio-Bibliografía de Eugenio Pereira Salas" por Guillermo Feliú Cruz en *7 estudios* (ya citados en la nota 1), 29-57.
2. Las entradas correspondientes a (a) y (b) se han ordenado en forma cronológica de acuerdo a la fecha de publicación. En el caso que dos o más ítemes tengan la misma fecha de publicación, se organizan alfabéticamente siguiendo el primer adjetivo o sustantivo del título. No hacemos referencias a tiradas aparte de los artículos, excepto cuando introducen cambios en relación al original (caso del Nº 21).
3. Las reseñas se ordenan alfabéticamente de acuerdo al apellido paterno del autor de la publicación reseñada, con el propósito de permitir una mayor facilidad de consulta. Aquellos ítemes pertenecientes a un mismo autor se organizan en orden cronológico de publicación.
4. Con la excepción de los *Anales de la Asociación Folklórica Argentina* (Nº 42, Buenos Aires, Argentina), *Folklore Americano* (Nº 81, Comité Interamericano de Folklore, Lima, Perú) y *Atenea* (Nº 83, Universidad de Concepción, Chile), las restantes revistas citadas han sido publicadas en Santiago de Chile.
5. Los títulos de las revistas citadas tres o más veces en la presente bibliografía se abrevian de la siguiente manera:

A.U.Ch. Anales de la Universidad de Chile
B.A.Ch.H. Boletín de la Academia Chilena de la Historia
R.Ch.H.G. Revista Chilena de Historia y Geografía
R.M.Ch. Revista Musical Chilena

6. Agradezco profundamente la ayuda del historiador, Prof. Cristián Guerrero Yoacham, su revisión del artículo, y su autorización para consultar la bibliografía inédita de los escritos de Eugenio Pereira Salas, la que en la actualidad asciende a más de 600 ítemes y que prepara con la colaboración de la Sra. Luz María Fuchslocher de Garrido, Directora de la Biblioteca del Campus Macul de la Universidad de Chile.

L.M.

LIBROS Y OPUSCULOS

1. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941. xiv+373 pp.
2. "Perspectiva histórica de la música popular chilena" en *Chile*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, 1943, 2-3.

3. Presentación y notas explicativas de *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Dos series de discos editadas por la Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, 1945.
4. Edición definitiva, prólogo y notas de José Zapiola. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Zig-Zag, 1945. 310 pp. (*Biblioteca de Escritores Chilenos*, v).
5. Edición y notas del folleto *Centenario del Folklore* (22 de agosto de 1946) para las Festividades de la Semana del Folklore Chileno. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, 1946. 26 pp.
6. "El Villancico", noticia histórica en *Noche Buena. Cantemos. Canciones de Navidad del Folklore Chileno, de músicos chilenos. Canciones Anónimas de las Américas y Cantos Tradicionales de Europa*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, 1950.
7. *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, [1952]. 112 pp. Publicado inicialmente en los *Archivos del Folklore Chileno*, Instituto Ramón A. Laval, fascículo 4 (1952).
8. *Pepe Vila. La Zarzuela Chica en Chile*. Con Manuel Abascal Brunet. Santiago: Imprenta Universitaria, 1952. 225 pp. Publicado inicialmente como una serie de artículos en *R.Ch.H.G.*, 119 (enero-junio, 1952), 195-252; 120 (julio-diciembre, 1952), 240-307; 121 (enero-junio, 1953), 146-161; 122 (julio-diciembre, 1953), 203-243.
9. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957. 379 pp.
10. *Centenario del Teatro Municipal, 1857-1957*. Santiago: Publicidad Mc Cann-Erickson, [1957]. 23 pp.
11. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965. xii+497 pp.
12. *Art and Music in Contemporary Latin America*. Londres: The Hispanic & Luso Brazilian Council, 1968. 26 pp. (*Diamante Series*, xviii).
13. *Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. 440 pp.
14. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978. 136 pp. + apéndice musical, 11 pp. (Serie de Monografías. Anexas a los Anales de la Universidad de Chile).

ARTICULOS

15. "Un amigo de 'Índice' en Europa", *Índice*, 1/3 (junio, 1930), 10.
16. "La Música Chilena a través de algunas publicaciones recientes", *Revista de Arte*, III/14 (1937), 29-33.
17. "Danzas y cantos populares de la Patria Vieja", *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección de Filología*, II/1 (1937-1938), 58-76.
18. "Chilean Christmas Carols", *Andean Monthly*, II/10 (diciembre, 1939), 3-6.
19. "Historical Notes-I: The First Piano in Chile", *Andean Monthly*, III/3 (mayo, 1940), 139. Publicado sin el nombre del autor.
20. "El primer himno del Instituto Nacional", *Boletín del Instituto Nacional*, v/7 (10 de agosto, 1940), 7.

21. "El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809", *R.Ch.H.G.*, xc/98 (enero-junio, 1941), 30-59. Tirada aparte (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941) con el agregado de textos dramáticos.
22. "Ismael Parraguez", *Boletín del Instituto Nacional*, vii/12 (mayo, 1942), 21.
23. "Notes on the History of Music Exchange between the Americas before 1940", *Music Series*, Nº 6 (enero, 1943): Washington, D.C.: Pan American Union, Music Division, 1-25. Traducción castellana: "Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas antes del año 1940", *ibid.*, Nº 7 (mayo, 1943), 1-25.
24. "Notas sobre los estudios folklóricos en Chile", *Boletín de Cooperación Intelectual*, v/30-31 (1943), 44-52.
25. "La Embajada Musical de Gottschalk en Chile", *Andean Quarterly* (invierno, 1944), 5-11.
26. "Cantos de Noche Buena en Chile", *Andean Quarterly* (verano, 1945), 13-19.
27. "Los estudios folklóricos y el folklore musical de Chile", *R.M.Ch.*, 1/1 mayo, 1945), 1-12.
28. "La Primera Danza Chilena", *ibid.*, 38-39.
29. "Las Artes en el Banquillo", *R.M.Ch.*, 1/2 (junio, 1945), 47.
30. "Los primeros pianos en Chile", *R.M.Ch.*, 1/3 (julio, 1945), 48-49.
31. "El arpa... que en dulce nota", *R.M.Ch.*, 1/4 (agosto, 1945), 41.
32. "La vihuela en la Colonia", *R.M.Ch.*, 1/6 (octubre, 1945), 40.
33. "Voce organica, carmen melodica", *R.M.Ch.*, 1/7-8 (noviembre-diciembre, 1945), 49-50.
34. "La Navidad y sus maitines", *R.M.Ch.*, 1/9 (enero, 1946), 47-48.
35. "El Maestro de Don Diego Portales", *R.M.Ch.*, 1/10 (abril, 1946), 45-46.
36. "Las tertulias musicales en la época colonial", *R.M.Ch.*, 1/11 (mayo, 1946), 44-45.
37. "Las primeras bandas militares de Chile", *R.M.Ch.*, 1/12 (junio, 1946), 48-49.
38. "La flauta en la época colonial", *R.M.Ch.*, 1/13 (julio-agosto, 1946), 53-54.
39. "Los comienzos de la música de cámara en Chile", *R.M.Ch.*, 1/14 (septiembre, 1946), 46-47.
40. "El exotismo americano en la ópera", *R.M.Ch.*, 1/15 (octubre, 1946), 45-46.
41. "Las proezas sinfónicas del pianista Gottschalk", *R.M.Ch.*, 1/16 (noviembre, 1946), 43-44.
42. "Los estudios folklóricos en Chile", *Anales de la Asociación Folklórica Argentina*, 11 (1946), 22-25.
43. "Instituto de Investigaciones del Folklore Musical", *R.M.Ch.* 1/17-18 (enero, 1947), 37-38.
44. "La Música de la Isla de Pascua", *ibid.*, 9-24.
45. "La primera ópera nacional", *ibid.*, 53-54.
46. "Los primeros directores de orquesta en Chile", *R.M.Ch.*, 1/19 (abril, 1947), 46-47.
47. "Las primeras Sociedades Filarmónicas a lo largo del país", *R.M.Ch.*, 1/20-21 (mayo-junio, 1947), 62.
48. "Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena", *R.M.Ch.*, 1/22-23 (julio-agosto, 1947), 76.
49. "El centenario de la Canción Nacional", *R.M.Ch.*, 1/24 (septiembre, 1947), 70-71.
50. "Don Miguel de Cervantes Saavedra y la Música", *R.M.Ch.*, 1/25-26 (octubre-noviembre, 1947), 62-63.
51. "El centenario de la Canción Nacional de Chile", *R.Ch.H.G.*, cu/110 (julio-diciembre, 1947), 5-17.

52. "Pascua de América", *R.M.Ch.*, III/27 (diciembre, 1947), 55-57.
53. "La música y la Universidad de San Felipe", *R.M.Ch.*, IV/28 (abril-mayo, 1948), 55-56.
54. "El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno", *R.M.Ch.*, IV/29 (junio-julio, 1948), 46.
55. "Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho", *R.M.Ch.*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), 63-64.
56. "La llegada de los 'Negro Spirituals' a Chile", *R.M.Ch.*, IV/31 (octubre-noviembre, 1948), 68.
57. "Un concierto histórico-musical en 1850", *R.M.Ch.*, V/34 (junio, julio, 1949), 69.
58. "Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música", *R.M.Ch.*, V/35-36 (agosto-noviembre, 1949), 13-22.
59. "La Cueca. Baile Nacional de Chile", *Boletín Informativo. Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura*, 78 (diciembre, 1949), 4.
60. "Festivales de Música en el Chile romántico", *R.M.Ch.*, VI/39 (primavera, 1950), 101.
61. "La Música Chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX", *R.M.Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), 63-78. Reeditado posteriormente en Universidad de Chile (ed.). *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1953. 2 vols.
62. "La Academia Músico-Militar de 1817", *B.A.Ch.H.*, XVIII/44 (primer semestre, 1951), 13-20.
63. "El Teatro, la Música y el Arte en el movimiento intelectual de 1842", *B.A.Ch.H.*, XVIII/45 (segundo semestre, 1951), 21-40.
64. "Ruth Seeger" (necrología), *R.M.Ch.*, IX/45 (abril, 1954), 47.
65. "Los villancicos chilenos", *R.M.Ch.*, X/51 (octubre, 1955), 37-48.
66. "Don Luis Esteban Giarda y su época" (Discurso de incorporación como miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales), *A.U.Ch.*, CXIV/104 (cuarto trimestre, 1956), 302-310.
67. "El Centenario del Teatro Municipal 1857-1957", *R.M.Ch.*, XI/53 (junio-julio, 1957), 30-35.
68. "Ricardo D'Oliveira Braga" (necrología), *ibid.*, 60-61.
69. "María Luisa Sepúlveda" (necrología), *R.M.Ch.*, XII/60 (julio-agosto, 1958), 160-161.
70. "Javier Rengifo (1879-1958)" (necrología), *R.M.Ch.*, XIII/63 (enero-febrero, 1959), 91.
71. "Amelia Coq Weygand" (necrología), *R.M.Ch.*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), 157.
72. "Consideraciones sobre el folklore en Chile", *R.M.Ch.*, XII/68 (noviembre-diciembre, 1959), 83-92.
73. "El Folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales", *ibid.*, 1-2.
74. [Vigésimo aniversario del Instituto de Extensión Musical], *R.M.Ch.*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), 155-157.
75. [Acario Cotapos], *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), 57-58.
76. "Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile", *R.M.Ch.*, XVI/79 (enero-marzo, 1962), 41-48.
77. "Cantores y cantoras de antaño". Santiago, 1962. 12 pp. Inédito. Citado en Manuel Dannemann Rothstein, *Bibliografía del Folklore Chileno 1952-1965 (Latin American Folklore Series, n. Austin: The University of Texas, Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History, 1970)*, p. 26, ítem 251.
78. "La Música del Período de la Independencia", en Biblioteca Nacional. *Sesquicen-*

- tenario de la Fundación. 1813 —19 de Agosto- 1963. Ediciones de la Revista Ma-pocho, Anexo del Nº 3 (octubre, 1963), 63-69.
79. "Vicente T. Mendoza (1894-1964)" (necrología), *R.M.Ch.*, xviii/90 (octubre-diciembre, 1964), 98.
80. "Adolfo Allende Sarón (1892-1966)" (necrología), *R.M.Ch.*, xxi/99 (enero-marzo, 1967), 111.
81. "Algunos cantos infantiles de Chile", *Folklore Americano*, xv-xvi/15 (1967-1968), 25-39.
82. "Discurso de recepción de don Samuel Claro Valdés", *B.A.Ch.H.*, xl/87 (1973), 85-90.
83. "Guión cultural del siglo XIX", *Atenea*, 434 (1977), 111-146.

RESEÑAS

84. Acosta Saignes, Manuel. *Las Turas*. Caracas: Instituto de Antropología y Geografía, 1949. (Serie de Folklore). En *R.M.Ch.*, vi/37 (otoño, 1950), 110.
85. Alvarenga, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946. (*Arquivo folclórico da Discoteca Pública Municipal*, 1). ——. *Xangó*. Registros sonoros de folclore musical brasileiro, I. Discos FM., 1 a 14. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, Discoteca Pública Municipal, 1948. ——. *Tambor-de-mina e Tambor-de-crioulo*. Registros sonoros de folclore musical brasileiro, II. Discos FM. 15 a 28a. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, Discoteca Pública Municipal, 1948. En *R.M.Ch.*, v/34 (junio-julio, 1949), 75.
86. ——. *Catimbó*. Registros sonoros de folclore musical brasileiro, III. Discos FM. 28 a FM. 38. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, División Cultural, Discoteca Pública Municipal, 1949. En *R.M.Ch.*, vi/38 (invierno, 1950), 148.
87. ——. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1950. En *R.M.Ch.*, vi/40 (verano, 1950-1951), 129-131.
88. *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. Ciudad de México: Sociedad Folklórica de México, 1953. En *R.M.Ch.*, ix/46 (julio, 1954), 90.
89. Aretz, Isabel. *Música tradicional argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946. En *R.M.Ch.*, iii/19 (abril, 1947), 48.
90. ——. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952. En *R.M.Ch.*, x/48 (enero, 1955), 98.
91. Arrieta Cañas, Luis. *Música, Recuerdos y opiniones*. Santiago: Impresores Casa Nacional del Niño, 1954. ——. *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)*. Santiago: Impresores Casa Nacional del Niño, 1954. En *R.M.Ch.*, x/48 (enero, 1955), 97-98.
92. Ayestarán, Lauro. *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1947. Tirada aparte de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, 1/1 (abril, 1947), 315-358. En *R.M.Ch.*, iii/25-26 (octubre-noviembre, 1947), 66.

93. ——. *La música en el Uruguay*. Vol. I. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), 1953. En *R.M.Ch.*, x/48 (enero, 1955), 96-97.
94. Barbeau, Marius. *Folk-Songs of Old Québec*. Quebec: National Museum of Canada, 1952. (*Anthropological Series*, xvi). En *R.M.Ch.*, iv/28 (abril-mayo, 1948), 64-65.
95. ——. y otros. *Come a Singing*. Ottawa: National Museum of Canadá, 1947. En *R.M.Ch.*, iv/29 (junio-julio, 1948), 50.
96. Beattie, John W., Josephine Wolverton, Grace V. Wilson y Howard Hinga. *The American Singer*. Book 4. Nueva York: American Book Company, 1945. En *R.M.Ch.*, i/7-8 (noviembre-diciembre, 1945), 53.
97. ——. *The American Singer*. Book 6. Nueva York: American Book Company, 1947. En *R.M.Ch.*, ii/22-23 (julio-agosto, 1947), 78.
98. Boggs, Ralph S. "Folklore Bibliography for 1946", *Southern Folklore Quarterly*, xi (1947). En *R.M.Ch.*, iii/25-26 (octubre-noviembre, 1947), 67.
99. ——. "Folklore Bibliography for 1949", *Southern Folklore Quarterly*, xiv (1960). En *R.M.Ch.*, vi/38 (invierno, 1950), 148.
100. ——. "Folklore Bibliography for 1954", *Southern Folklore Quarterly*, xix (1955). En *R.M.Ch.*, x/51 (octubre, 1955), 87.
101. ——. "Folklore Bibliography for 1956", *Southern Folklore Quarterly*, xxi (1957). En *R.M.Ch.*, xii/61 (septiembre-octubre, 1958), 112.
102. Bradford Boni, Margaret (ed.) *Fireside Book of Folk Songs*. Nueva York: Simon and Schuster. En *R.M.Ch.*, iv/29 (junio-julio, 1948), 50.
103. Brewster, Paul G. *Ballads and Songs of Indiana*. Bloomington: Indiana University Publications, 1940. (*Folklore Series*, i). En *R.M.Ch.*, iii/19 (abril, 1947), 49-50.
104. Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1946. En *R.M.Ch.*, iii/22-23 (julio-agosto, 1947), 77-78.
105. Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de la Rioja*. Buenos Aires: A. Baiocco, 1942. En *A.U.Ch.*, cuarta serie, C/47-48 (tercero y cuarto trimestres, 1942), 525.
106. Correia de Azevedo, Luís Heitor, Cleofe Person de Matos y Mercedes de Moura Reis. *Bibliografía musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministerio da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952. (Coleção B 1, *Bibliografía*, ix). En *R.M.Ch.*, x/49 (abril, 1955), 72.
107. Cortázar, Augusto Raúl. *El Carnaval en el Folklore Calchaquí*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949. En *R.M.Ch.*, vi/37 (otoño, 1950), 110.
108. Crawford-Seeger, Ruth. *Animal Folk Songs for Children*. Nueva York: Doubleday. En *R.M.Ch.*, vi/40 (verano, 1950-1951), 127-128.
109. Chase, Gilbert. *Guide to Latin American Music*. Washington, D.C.: The Library of Congress, Music Division, 1945. En *R.Ch.H.G.*, c/108 (julio-diciembre, 1946), 350.
110. Dannemann Rothstein, Manuel. *Bibliografía del Folklore Chileno 1952-1965*. Austin: The University of Texas, Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History, 1970. (*Latin American Folklore Series*, ii). En *B.A.Ch.H.*, xxxix/86 (1972), 187.
111. Deliz, Monserrate. *Remadío [sic.] del Cantar Folklórico de Puerto Rico*. Madrid, 1952. En *R.M.Ch.*, x/50 (julio, 1955), 61.
112. Fayó, Néstor A. *La Quena. Su aprendizaje musical*. Santa Fé, 1954. En *R.M.Ch.*, ix/46 (julio, 1954), 90.
113. "The Folkways Ethnic Library. Nueva York, 1949". Anuncia los álbumes de discos dedicados a la música folklórica de Haití, la música afrocubana, la vernácula de Perú y la música negra de los Estados Unidos. En *R.M.Ch.*, vi/38 (invierno, 1950), 148-149.

114. Furlong, Guillermo. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1945. (*Cultura Colonial Argentina*, 11). En *R.Ch.H.G.*, 106 (enero-diciembre, 1945), 231-232.
115. Gil, Bonifacio. *Hallazgo hecho de veintiocho canciones populares de Extremadura en los años de 1884-1885*. Badajoz, 1946. En *R.M.Ch.*, iv/30 (agosto-septiembre, 1948), 71.
116. ——. *Cancionero Popular de Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1956. En *R.M.Ch.*, xiii/65 (mayo-junio, 1959), 158.
117. Gomes, Eugenio. *Edições raras de obras musicais*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1955. En *R.M.Ch.*, x/51 (octubre, 1955), 88.
118. Helfritz, Hans. *Chile. Gesegnetes Andenland*. Zurich: Fretz & Wasmuth, 1951. En *R.Ch.H.G.*, 119 (enero-junio, 1952), 338.
119. Lange, Francisco Curt. "Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869). El ambiente musical en la mitad del segundo imperio", *Revista de Estudios Musicales*, II/4 (agosto, 1950), 43-216. En *R.M.Ch.*, x/50 (julio, 1955), 59.
120. Liscano, Juan. *Apuntes para la investigación del negro en Venezuela. Sus instrumentos de música*. Caracas: Tipografía Garrido, 1941. En *R.M.Ch.*, iv/28 (abril-mayo, 1948), 65.
121. Lohmann Villena, Guillermo. *Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Lima: Ed. Lumen, 1941. En *R.Ch.H.G.*, xcii/100 (enero-junio, 1942), 411-412.
122. ——. *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Estades, 1945. En *R.Ch.H.G.*, 108 (julio-diciembre, 1946), 347.
123. Loyola, Margot. "Margot Loyola y su guitarra. Disco R.C.A. Víctor C.M.L. 2008", *R.M.Ch.*, xiii/63 (enero-febrero, 1959), 90.
124. Martínez, Orlando. *Pasion de la Musica en Martí*. La Habana, 1953. En *R.M.Ch.*, x/49 (abril, 1955), 72.
125. Mayer Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. En *A.U.Ch.*, cuarta serie, c/47-48 (tercero y cuarto trimestres, 1942), 524-525.
126. Mazzini, Giuseppe. *Etnofonia sud-americana (del Chile e del Peru)*. Milán: Fratelli Bocca, 1943. Tirada aparte de la *Rivista Musicale Italiana*, XLVII/5-6 (1943). En *R.M.Ch.*, III/19 (abril, 1947), 49.
127. ——. *Il Bambino nell Arte Musicale visto da un medico*. Bergamo: Instituto Italiano de Artes Gráficas. En *R.M.Ch.*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), 68-69.
128. Mendoza, Vicente T. *El Romance español y el Corrido mexicano*. Ciudad de México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939. En *R.Ch.H.G.*, LXXVIII/96 (enero-junio, 1940), 404-405.
129. ——. *La Décima en México*. Buenos Aires: Publicaciones del Instituto Nacional de la Tradición, 1947. En *R.M.Ch.*, iv/30 (agosto-septiembre, 1948), 70-71.
130. ——. *Canciones Mexicanas seleccionadas y armonizadas*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1948. En *R.M.Ch.*, vi/38 (invierno, 1950), 147-148.
131. ——. *Lírica Infantil de México*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1951. En *R.M.Ch.*, VII/41 (otoño, 1951), 145-146.
132. ——. *Panorama de la Música Tradicional de México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956. En *R.M.Ch.*, XI/53 (junio-julio, 1957), 68.
133. Mooney, Gertrude X. (ed.). *Mexican Folk Dances for American Schools*. Miami:

- University of Miami, Hispanic-American Studies. En *R.M.Ch.*, xii/61 (septiembre-octubre, 1958), 112.
134. Netti, Bruno. "La música folklórica", *Folklore Americas*, xiv (1954). En *R.M.Ch.*, x/50 (julio, 1955), 60-61.
135. Nolasco, Flérida de. *Vibraciones en el tiempo*. Santo Domingo: Ed. Montalvo, 1948. En *R.M.Ch.*, v/34 (junio-julio, 1949), 75.
136. "Obras que interesan al folklore musical, publicadas por el Departamento de Cultura, Sao Paulo, Brasil", *R.M.Ch.*, ix/47 (octubre, 1954), 79.
137. Pino Saavedra, Yolando (ed.). *Chilenische Volks Marchen*. Traducido por Ingeborg Wiike-Brubacher. Dusseldorf: Eugen Diederichs, s.f. En *B.A.Ch.H.*, xxxii/72 (primer semestre, 1965), 137.
138. Rodríguez Arancibia, E. *La Cueca Chilena. Coreografía y significado de esta danza*. Santiago: Talleres de la Casa Nacional del Niño, 1950. En *R.Ch.H.G.*, 116 (junio-diciembre, 1950), 408-409.
139. Romero, Emilia. *El romance tradicional en el Perú*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952. En *R.M.Ch.*, ix/46 (julio, 1954), 90.
140. Salas Vial, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [1952]. En *R.M.Ch.*, viii/43 (septiembre, 1952), 140-147.
141. Sepúlveda Mañra, María Luisa (ed.). *Cancionero chileno, Canciones y tonadas chilenas del siglo XIX para canto y piano*. Santiago: Ediciones de la Casa Ahumada, 1929. En *R.M.Ch.*, ii/10 (abril, 1946), 52-53.
142. Sudira, Jose. *Historia de la música vocal en España*. Barcelona: Colección Labor, 1940. En *R.M.Ch.*, iii/24 (septiembre, 1947), 72.
143. Titiev, Misha. *Social singing among the Mapuche*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1949. (University of Michigan, Museum of Anthropology, *Anthropological Papers*, ii). En *R.M.Ch.*, v/35-36 (agosto-noviembre, 1949), 94.
144. Uribe Echevarría, Juan. *Contrapunto de aljéreces en la Provincia de Valparaíso*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958. En *R.M.Ch.*, xii/61 (septiembre-octubre, 1958), 111-112.
145. Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1945. En *R.M.Ch.*, ii/12 (junio, 1946), 56-57.
146. ——. *Las danzas populares argentinas*. Vol. I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952. En *R.M.Ch.*, x/51 (octubre, 1955), 88-89.
147. Wallner, Bo. *La Música en Suecia*. Traducido por Ernesto Ramírez Torres. Estocolmo: Instituto Sueco, 1953. En *R.M.Ch.*, x/50 (julio, 1955), 59-60.

Primera tribuna de música de América Latina y El Caribe

Entre el 23 y 29 de abril de este año, se realizó en Villa de Leiva, Colombia, la Primera Tribuna de Música de América Latina y El Caribe (TRIMALCA), organizada por el Consejo Internacional de la Música en colaboración con su Comité Nacional Colombiano y el Instituto Colombiano de Cultura. Este encuentro patrocinado por UNESCO y el Gobierno de Colombia, contó con la ayuda financiera del Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas.

Para sede, los organizadores eligieron un lugar excepcional, Villa de Leiva, municipio colonial considerado monumento nacional, ubicado a 150 kilómetros de Bogotá, en la provincia de Boyaca. Esta ciudad colonial, además de gozar de un clima excepcional, pues se encuentra a dos mil metros de altura, está perfectamente conservada y es un verdadero paraíso de follaje y bellas flores que hacen el orgullo de los colombianos. En este ambiente trabajaron los delegados de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Perú, El Salvador y Venezuela. Entre los observadores asistieron representantes del Consejo Internacional del Folklore, del Instituto de Estudios y Documentación para la Música Comparativa, del Gobierno de Haití y del Rijkskonsertter de Suecia.

Esta reunión de TRIMALCA, además de ofrecer a los delegados la oportunidad de conocerse, contribuyó a difundir la música del continente en el campo del folklore y la música artística contemporánea. Los delegados agrupados en dos comités, escucharon 228 obras folklóricas y 74 obras de compositores latinoamericanos actuales. Entre ellas se seleccionaron 92 obras folklóricas pertenecientes a los siguientes países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Venezuela. En la categoría de música artística contemporánea fueron seleccionadas 16 obras de los siguientes compositores: *Sergio Fernández Barroso, Yantri 1*, para guitarra y cinta (Cuba); *Gustavo Becerra, Tres Móviles*, para clavecín y cinta (Chile); *Walter Casas, Ranrahirca*, para voz y cinta (Perú); *Roque Cordero, Cuarteto de Cuerdas N° 3 y Sinfonía N° 2* (Panamá); *Celso Garrido-Lecoca, Elegía a Macchu Picchu*, para orquesta, e *Intihuatana*, para cuarteto de cuerdas (Perú); *Harold Gramatges, Móvil*, para piano (Cuba); *Mario Kuri Aldana, Xilofonías*, para conjunto instrumental (México); *Adolfo Mejía, Pequeña Suite*, para orquesta (Colombia); *Marlos Nobre, In Memo-*

Rev. Musical Chilena, 1979, xxxiii, N° 148, pp. 88-90.

riam, para orquesta (Brasil); *Jacqueline Nova, Homenaje a Catulo*, para orquesta (Colombia); *Alejandro Pinto, Requiem para Alejandra*, para orquesta (Argentina); *Augusto Rattembach, Canciones obvias y adolescentes*, para voz, piano, clarinete y corno (Argentina) y *Jorge Sarmientos, La muerte de un personaje y Concierto para violín* (Guatemala).

Se tomaron, además, los siguientes acuerdos:

a) El Instituto Colombiano de Cultura y Radio Nacional de Colombia acordaron ofrecer cintas de las obras seleccionadas de música artística a las radios de Latinoamérica y El Caribe, recomendarlas a las universidades, centros musicales y de documentación del continente, y presentarlas en las Tribunas Internacionales de Compositores. Con respecto a la música folklórica auténtica, se decidió, también, presentarla a las Tribunas del Consejo Internacional de la Música y recomendarlas para que formen parte de la colección de grabaciones de UNESCO en el rubro música tradicional.

b) Colombia ofreció a la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia para que toque en un concierto en el Teatro Colón de Bogotá, una selección de las obras contemporáneas recomendadas por el comité de TRIMALCA.

Durante la reunión de Villa de Leiva se realizó, además, un coloquio sobre la "Conservación y ejecución de la música y danzas de Latinoamérica y El Caribe". Tres comisiones simultáneas abordaron los siguientes temas: "Preservación de la música artística y de la folklórica mediante grabaciones sistemáticas en discos y cinta magnética"; "Fomento de la música del continente a través de la enseñanza a todo nivel educacional" y "Difusión en actuaciones vivas y a través de los medios de comunicación".

En lo que respecta a la creación, se sugirió la formación de nuevas estructuras en todo el continente para la difusión en vivo de las obras de los compositores de Latinoamérica y del Caribe, mediante:

a) Un circuito de Festivales Musicales Latinoamericanos y del Caribe, en los que los compositores, y sus obras previamente seleccionadas, pudiesen darse a conocer en Festivales que se realizarían en diversos países de la región y también en encuentros similares en otros continentes.

b) La creación de una Tribuna Latinoamericana de Jóvenes Intérpretes, en la que se seleccionaría a aquellos artistas que posteriormente actuarían en la Tribuna Internacional.

c) Impulsar la creación de un Concurso para Directores de Orquesta Jóvenes. Uno de los premios sería asegurarles la posibilidad de realizar giras en las que dirigirían las más importantes orquestas de la región.

Otro importante evento de TRIMALCA, fue la "Mesa Redonda de Compositores" que organizaron los creadores de diferentes países. En ella se analizaron los problemas específicos de la creación en Latinoamérica y El Cari-

be, se abogó por la emancipación de las influencias europeas y norteamericanas en la creación musical y la toma de conciencia de la identidad nacional y del acervo histórico cultural de cada país.

A esta reunión asistieron además de compositores, directores de orquesta, musicólogos y etnomusicólogos, destacadas personalidades de la región, entre ellos: Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, Sergio Fernández Barroso, Roque Cordero, Celso Garrido-Lecca, Licinio Mancebo, Luis Merino, Inés Muriel, Marlos Nobre, Danilo Orozco, Augusto Rattembach, Jorge Sarmientos y Sylvia Soubllette.

La Srta. Florencia Pierret, encargada del PNUD/UNESCO, proyecto musical para América Latina y El Caribe, fue elegida a la presidencia de TRIMALCA, y el Sr. Octavio Marulanda, Director del Departamento de Música Folklórica y Festivales del Instituto Colombiano de Cultura, fue el árbitro del Coloquio.

En calidad de observadores de UNESCO asistieron los señores Felipe Pires y Fabio Arango y en representación del Consejo Internacional de la Música, los señores Marlos Nobre y Jack Bornoff.

La próxima reunión de TRIMALCA, se realizará en Brasil en 1980 y se aceptó, también, la proposición de Argentina de realizar un Coloquio de Compositores en Buenos Aires en 1981.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Serie Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile, 1978, 136 pp., apéndice musical.

Eugenio Pereira Salas, Premio Nacional de Historia 1974, Profesor Emérito de la Universidad de Chile, Presidente de la Academia Chilena de la Historia, y miembro de la Academia Chilena del Instituto de Chile, contribuyó extensamente a la literatura musical chilena. Sus obras sobre esta temática, entre las que se cuentan numerosos libros y artículos, ofrecen tal acopio de documentación e información, que desde los años 40 a la fecha ellas son una de las piedras fundamentales en toda investigación que se haga sobre música chilena, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx. Durante muchos años, Eugenio Pereira escribió una página en la *Revista Musical Chilena* que tituló "Rincón de la Historia", desde donde dio a conocer, por vez primera, aspectos inéditos de la historia musical patria. En la misma *Revista* han aparecido algunos de sus artículos de importancia, tales como "La música chilena en los primeros años del siglo xx" (Nº 40), o "Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile" (Nº 79).

Ediciones de la Universidad de Chile ha publicado, además del libro que reseñamos, otros tres volúmenes capitales de este ilustre historiador. Los dos primeros fueron calificados por el autor, en la presente entrega, de aportes "complementarios" como fruto de la investigación documental sobre la actividad musical en Chile. Son ellos *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la Música en Chile, 1850-1900* (1957). Posteriormente, apareció el primer tomo de su *Historia del Teatro en Chile* (1974), con abundantes informaciones musicales. Estas también se prodigan en otra de sus obras monumentales, también patrocinada por esta Universidad, *Historia del Arte en el Reino de Chile* (1965), especialmente útil por la prolija revisión que el autor ha hecho de manuscritos del Archivo Nacional y del Archivo Capitular de la Catedral de Santiago.

La *Biobibliografía Musical de Chile*, según confesión del autor, le "ha significado un duro trabajo, pues los impresos musicales y los textos pentagráficos, además de haber experimentado la incuria de los tiempos, sufrieron el desprecio, por fortuna superado, que rodeó a los profesionales y a los aficionados a este arte en los siglos pasados" (Pág. 7). Con gran esfuerzo, el autor ha logrado vencer en parte estas deficiencias "con ayuda de la co-

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 148, pp. 91-103.

lección personal de música impresa o inédita que reunimos en nuestra diaria frecuentación de las librerías de viejo, anticuarios y ferias, empresa unida a inolvidables momentos del placer del hallazgo y regocijo espiritual". Para quienes tuvimos el privilegio de conocer a Eugenio Pereira, sabemos que estas últimas palabras se iluminan con esa sonrisa y afabilidad que lo caracterizaron.

Casi un millar de obras catalogadas de 189 compositores, de los cuales 28 son mujeres, dan al autor la posibilidad "de fijar la imagen de unos cuantos creadores hasta el momento desconocidos u olvidados por el público" (Pág. 8). Figuran ahí los inventarios de obras de autores tales como fray Cristóbal de Ajuria, José Bernardo Alzedo, Jules Barré, Telésforo Cabero, José de Campderrós, Federico Chessi de Uriarte, Fabio De Petris, Adolfo Desjardins, José María Filomeno, Guillermo Frick, José Antonio González, Louis M. Gottschalk, Federico Guzmán, Arturo y Raúl Hügel, Francisco Oli-va, Manuel Antonio Orrego, Delfina Pérez, Aquinas Ried, José Soro Sforza, José Zapiola e Isidora Zegers, para citar sólo algunos. Ellas están clasificadas desde el punto de vista sociológico que ilustra "el muestreo de las inclinaciones y preferencias de las generaciones pasadas".

Esta clasificación está complementada con cifras estadísticas y comprende ocho rubros: 1. *bailables* (mazurkas, varsovianas, cuadrillas, galopas, polkas, redowas etc.), 2. *arreglos, fantasías y variaciones* (fantasías, variaciones), 3. *canciones* (serenatas, berceuse, barcarolas, seguidillas etc.), 4. *himnos y marchas*, 5. *género lírico* (ópera, oberturas, zarzuelas), 6. *música religiosa* (himnos religiosos, misas, villancicos, motetes, letanías, etc.), 7. *música de arte* (cantatas, quintetos, odas sinfónicas, piano solo, etc.), y 8. *música popular* (canciones populares, tonadas).

El autor también pasa revista a los sistemas de impresión musical litográfica y considera que la primera pieza de música impresa fue el *Himno de Yungay*, de José Zapiola, y que la *Canción a la Bandera*, del mismo autor, es la más antigua composición litográfica incluida como suplemento de periódicos chilenos.

Biobibliografía Musical de Chile, de Eugenio Pereira Salas, constituye un nuevo y fundamental aporte salido de su pluma para el conocimiento de nuestro pasado musical. Sus 136 páginas de texto se complementan con seis láminas facsimilares y con un Apéndice Musical que incluye las ediciones príncipes del *Himno Nacional*, de Ramón Carnicer, con texto de Bernardo Vera y Pintado, y el *Himno de Yungay* de José Zapiola.

Samuel Claro Valdés

Francisco Curt Lange. *História da Musica nas Irmandades de Vila Rica*, Vol. 1, *Freguesia De Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto* (Publicações do Arquivo Público Mineiro, Nº 2, Belo Horizonte, 1979) 458 pp.

El profesor Francisco Curt Lange, director del Instituto de Musicología, con sede en Montevideo, Uruguay, después de largos años de investigación y estudio, reveló al mundo los tesoros de Música Barroca de Minas Gerais, durante el siglo XVIII, que él descubriera. El volumen de información recogida sobre la creación musical en Brasil por compositores nativos de raro talento y la calidad de las interpretaciones de los conjuntos integrados por mulatos de Minas Gerais, es un fenómeno que sorprendió a los músicos contemporáneos.

Sus descubrimientos fueron dados a conocer a través de publicaciones de Europa y América, entre ellas nuestra *Revista Musical Chilena* (Vols. XXI y XXII, Nºs 102 y 103 de 1967) pp. 8-55 y 77-149, en un trabajo titulado "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)".

Publicações do Arquivo Público Mineiro de Belo Horizonte inicia ahora un esfuerzo editorial sorprendente al publicar el primero de los diez volúmenes sobre las investigaciones y la documentación recopilada por el Dr. Curt Lange.

Bajo el título *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais* (seculo XVIII), se ha editado el Vol. 1 con la *História da Música nas Irmandades de Vila Rica* que incluye la *Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto* y sus nueve hermandades. En ediciones futuras, el Dr. Curt Lange revelará la historia y documentación de las siguientes entidades musicales que actuaron en el Noreste del Brasil en el siglo XVIII; II.— Irmandade de São José dos Homens Pardos; III.— Irmandade de Santa Cecília (2ª época); IV.— Antônio Dias (Freguesia de Nossa Senhora da Conceição) que incluye cinco hermandades; V.— As Obrigações e Arrematações de Música pelo Senado e Câmara de Vila Rica; VI.— A Opera em Vila Rica. A Música militar. A Música nos Festejos Reais e Procissões. Documentação musical avulsa; VII.— A Música nos Arredores de Vila Rica: Mariana, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Casa Branca Sabará e Gaeté — A Música nas Vilas mais distantes: Pitangui, Campanha e Serro — As danças públicas coletivas e as danças dramáticas das Corporações de Ofícios de Minas Gerais. Os Vissungos; VIII.— História da Música no Arraial do Tejuco; IX.— Os Compositores durante o período colonial de Minas Gerais. Estudos analíticos das composições de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Inácio Parreira Neves, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto, Jerônimo de Souza Lobo e José Rodrigues Domin-

gues de Meireles, y x.— Index e referências biográficas completas dos Professores de Arte de Música da Capitania Geral de Minas Gerais. Assinaturas originais de músicos e compositores. A história das Bandas de Minas Gerais. Incurções na atividade musical durante o século xix.

Las principales fuentes consultadas por el Dr. Curt Lange para reconstituir la evolución del tan extraordinario desarrollo musical de Minas Gerais estaban en dos centros coloniales bien diversos: las Hermandades, Cofradías y las Ordenes religiosas de legos, y en el Senado da Câmara. Investigó además otros orígenes secundarios, principalmente los documentos del Gobierno, que resultaron otra fuente de valioso material.

Antes de que se iniciara en el Noreste del Brasil el ciclo del oro y de los diamantes, blancos y negros se habían mezclado y ya había surgido una raza mulata poseedora de un auténtico talento musical. Fueron los pardos de Minas Gerais los que dieron al Brasil compositores de la talla de Lobo de Mesquita, Parreira Neves, Gomes de Rocha, Coelho Neto, Souza Lobo y Rodrigues Domingues de Mereiles, además de intérpretes que por sus condiciones innatas se apoderaron de toda la vida musical en la región. Los blancos tuvieron irremediablemente que reconocer a estos artistas cuya entrega al quehacer musical dio a Minas Gerais la fama de que goza hasta la actualidad.

Las Hermandades y Cofradías integradas por estos músicos nacieron de la necesidad de protección mutua que sintieron los negros nativos del Africa, los negros criollos nacidos en Brasil y los mulatos o pardos. Todas ellas nacieron bajo la protección de la iglesia y siguiendo las tradiciones católicas que les fueron enseñadas durante la época de cautiverio; de ahí que fueran consagradas a la Virgen y a los santos. Estas entidades tenían, además, el cuidado de los enfermos, de los ancianos sin recursos, del entierro de los muertos y de la oración por sus almas. Muchas de estas Hermandades eran también pequeñas instituciones financieras que prestaban ayuda a los hermanos más necesitados.

Esta *História da Música nas Irmandades de Vila Rica* se inicia con un prólogo del Dr. Curt Lange en el que traza en apretada síntesis el contenido histórico y musical de los diez volúmenes de la *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais* (Siglo xviii).

El estudio de las Hermandades, de este primer volumen, abarca la historia y documentación de nueve de ellas, comenzando por la poderosa "Hermandad del Santísimo Sacramento de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar", la más antigua de Ouro Preto, fundada en 1712. Las otras Hermandades de Ouro Preto incluidas son: "Hermandad de San Antonio de

la Matriz de Nuestra Señora del Pilar”, fundada en 1715; “Hermandad de Nuestra Señora del Pilar”, cuya documentación se inicia en 1725, pero que fue formada mucho antes; “Hermandad del Arcángel San Miguel de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar”, fundada en 1713 y la “Hermandad del Señor Buen Jesús dos Passos”, autorizada en 1715. La fundación de la “Orden Tercera de Nuestra Señora del Monte Carmelo”, con hermanos profesos y que portaban hábitos, tuvo inmensa ingerencia en la vida musical religiosa de Minas Gerais y data de 1755. Finalmente, el Dr. Curt Lange estudia la trayectoria de la “Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de los Pardos”, fundada en 1715, y de la “Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes de Ouro Preto”, que data de 1754. Termina la obra con la historia de la “Orden Tercera de los Pequeños de San Francisco de Paula”, integrada por mulatos y creada en 1780.

La amplísima documentación incluida comprueba la enorme influencia de las Hermandades en el campo religioso-musical de Minas Gerais.

M. V.

The Music Criticism of Hugo Wolf. Ed. y traducción de Henry Pleasants. Nueva York: Holmer & Meier, 1978, xvii, 291 pp.

Henry Pleasants tradujo al inglés hace treinta años una selección de la enorme producción crítica de Eduard Hanslick —conocido crítico vienés desde 1846 hasta fines del siglo— tanto para darlo a conocer al público de habla inglesa como para enfocar la vida musical de Viena a través de la visión de un erudito bien informado, sensitivo y valiente. Al emprender ahora la traducción de las críticas de Hugo Wolf, artista que ocupa en la historia de la música un lugar preponderante como maestro del lied alemán junto a Schubert, Schumann, Brahms y Richard Strauss, ciertamente sorprenderá inclusive a muchos profesionales de la música que ignoraban que Wolf hubiese sido crítico profesional.

Entre 1884 y 1887 Hugo Wolf fue el crítico del elegante periódico vienés dominical, el “Wiener Salonblatt”, cuando todavía no cumplía los veinticuatro años. Como desde el primer momento se colocó en la barrera opuesta a la de Hanslick, sus opiniones completan el panorama sobre las tensiones musicales de la Europa del siglo diecinueve. El fermento reaccionario y el progresista se reflejan de manera fascinante en las críticas de

ambos hombres y las reacciones, entusiasmos y aversiones de dos profesionales inteligentes que asistían a los estrenos o a las audiciones tempranas de obras actualmente aceptadas como clásicas o bien ya olvidadas, ofrecen un panorama brillante de la época.

Por añadidura, las críticas del joven y fogoso Wolf, revelan interesantes rasgos de su personalidad, de su capacidad intelectual y, sobre todo, de las motivaciones psíquicas de un gran músico. Desde el punto de vista literario, Wolf es inferior a Hanslick. Cuando se le ofreció editar un libro con sus críticas se negó y no porque renegara de sus opiniones, sino que porque reconocía sus limitaciones. Ocho años después de su muerte, en 1911, la Sociedad Académica Wagneriana de Viena realizó una edición, la misma que ahora Pleasants traduce, y que le significó múltiples dificultades. Confiesa que "sin alterar la estructura básica, ocasionalmente tuvo que acortar las frases más largas en dos o tres, como concesión al lector", dividir en párrafos y ponerle títulos a las críticas, pues su autor se limitaba a colocar "Ópera de la Corte" o "Concierto".

Por lo general la crítica de Wolf es retórica, incisiva y a veces desconsiderada, impulsado por el ardor emocional de la lucha. No obstante, Wolf fue un crítico musical perceptivo, con especial fineza para juzgar la ópera, especialmente la wagneriana. Sin duda la ópera fue su gran amor. Revela sorprendentes conocimientos vocales para juzgar a los cantantes que participan en las obras que presenta la Ópera de la Corte y un raro don de observación para juzgar su desempeño como actores. Es así como se convierte en un fascinante guía del mundo de la ópera de Viena en la década de 1880.

Al juzgar a otros ejecutantes —directores, instrumentistas, cuartetos y orquestas— su crítica es igualmente esclarecedora. Sus descripciones y evaluación de colosos tales como Richter, Büllow, Rubinstein, d'Albert, Friedheim, Cesar Thomson y Wilhelmj, aportan importante información, tanto sobre su arte como sobre ellos mismos y sus respectivas idiosincrasias. Describe con tanta vivacidad que el lector siente que vive el momento y conoce al personaje. Wolf pudo exagerar en la alabanza o el abuso, su personalidad era así, pero para conocer al hombre en profundidad nadie podría revelárnoslo mejor que estas páginas.

En el campo de la composición Wolf se fascinaba con la extravagancia cromática de las armonías de Wagner, la instrumentación de Berlioz y los experimentos de Liszt por llevar la literatura a la música. Para él estos compositores representaban la emancipación de la disciplina clásica. En cambio, jamás comprendió a Brahms. Al hacer la crítica de la Sinfonía N^o 4, después de su estreno en Viena el 17 de enero de 1886 por la Filarmó-

nica, bajo la dirección de Richter, en p. 186, dice: "Conspicuo es el progreso de cangrejo de Brahms en su producción. Jamás ha llegado más allá del nivel de la mediocridad, pero la insignificancia, el vacío e hipocresía que prevalece en toda la sinfonía en Mi menor no se había demostrado de manera tan alarmante en ninguna de sus obras anteriores. El arte de componer sin ideas ha encontrado en Brahms decididamente a su representante más conspicuo. Así como el buen Dios, Herr Brahms es un maestro para crear algo de la nada...".

M. V.

Instituto Nacional de Cultura (Perú). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza, 1978, 583 pp.

Esta publicación es una contribución importante a la organología vernácula latinoamericana, en la que figuran monografías señeras, tales como la de Isabel Aretz: *Instrumentos musicales de Venezuela* (Estado de Sucre: Editorial Universitaria de Oriente, 1967); de Samuel Martí: *Instrumentos musicales precortesianos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología, 1955); de Fernando Ortiz: *Los instrumentos de la música afrocubana* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952); y de Carlos Vega: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1946), además de muchas otras.

El trabajo que reseñamos tiene como objetivo fundamental el detectar los instrumentos vernáculos del Perú, tanto folklóricos como indígenas. La riqueza organográfica peruana se refleja en el alto número de instrumentos existentes. Solamente en la Sierra y la Costa, el mapa contempla no menos de cuatrocientos instrumentos, contando los que se fabrican en el país como los de tecnología foránea. Esta riqueza se advierte, además, en la gran variedad de gamas o variantes de determinados instrumentos, especialmente los aerófonos, grupo que predomina en la música vernácula peruana. Por ejemplo, de la Flauta de Pan, se consignan 71 variedades, mientras que de la Quena se consideran no menos de 32 gamas.

La información se obtuvo de diversas fuentes, de entrevistas directas a fabricantes de instrumentos, a músicos e investigadores; de bibliografía publicada o inédita que alcanza a 241 ítemes; de aproximadamente 6.000 encuestas enviadas a casi todas las provincias del Perú y de otras fuentes au-

xiliares, como ser documentos fotográficos o iconográficos. El material se analizó sobre la base de los siguientes puntos:

- (1) Clasificación de acuerdo al sistema de Hornbostel-Sachs, adaptado por Carlos Vega (1946) e Izikowitz (1935). La primera de las adaptaciones sirve como punto de partida para el catastro de los instrumentos de la Sierra y de la Costa, mientras que la segunda se emplea para el catastro de la selva amazónica peruana. A su vez, ambos esquemas clasificatorios fueron modificados, para poder aplicarlos a los instrumentos vernáculos peruanos.
- (2) Las diferentes nomenclaturas vernáculas de cada instrumento, o el nombre técnico en caso de carecer de información acerca de ella.
- (3) Descripción del instrumento, lo que contempla detalles de fabricación, modalidades de ejecución y las afinaciones.
- (4) Las ocasiones en que el instrumento se emplea.
- (5) La ubicación y dispersión geográfica. Para los instrumentos de la Costa y de la Sierra se toma a la provincia como unidad de análisis, y en el caso de la Amazonia, la zona de residencia de los diferentes grupos etnolingüísticos, basándose en la información y los mapas confeccionados por antropólogos y lingüistas.

Cada entrada es acompañada de referencias precisas a fuentes bibliográficas, las que se identifican mediante una numeración correlativa. Sin embargo, la tarea de localizar ítemes específicos resulta dificultosa al igual que una visión panorámica de la bibliografía, dada la carencia de una ordenación alfabética por apellido de autor, o de una organización cronológica, relativa a la fecha de publicación.

Las entradas se ilustran con grabados de los instrumentos más importantes y se agrupan en dos capítulos principales: los instrumentos musicales de la Sierra y de la Costa del Perú, y los instrumentos musicales de la Selva. Ambos capítulos incluyen índices, uno de nombres y otro que agrupa los instrumentos por departamentos (en el caso de la Sierra y Costa) o por grupos etnolingüísticos (en el caso de la Amazonia), que son de suma utilidad para la consulta. Se agregan, además, cuadros sinópticos de los instrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, y mapas que muestran el área de difusión geográfica de los principales instrumentos.

Este trabajo servirá como marco de referencia obligado para cualquier enfoque futuro, sincrónico o diacrónico, de los instrumentos vernáculos peruanos, y es un estímulo importante para estudios más especializados. Tiene, asimismo, gran valor dentro de una perspectiva intercultural. El proyecto

fue dirigido por el destacado compositor y musicólogo peruano, César Bolaños, con la participación de Alida Salazar y de Fernando García, compatriota de brillante trayectoria como compositor e investigador. El grupo contó, además, con la ayuda de Josafat Roel Pineda, importante estudioso del acervo vernáculo peruano, cuyos conocimientos tuvieron decisiva importancia para el proyecto. Debe destacarse, también, el fuerte apoyo del Estado peruano, tanto para la realización de la investigación misma como para la impresión del libro.

L. M.

Luis Felipe Ramón y Rivera. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano, 1976, 209 pp.

El campo de estudio de los investigadores latinoamericanos se ha limitado, en general, a la así llamada música docta y a la música de tradición oral, sea ésta folklórica de ascendencia hispánica o indígena, prestándose muy poca atención a la música popular, estrato intermedio, pero de gran valor cultural en virtud del consumo masivo de que es objeto.

El trabajo que nos ocupa es pionero en esta área de nuestra cultura, y constituye un nuevo jalón en la excelente bibliografía de Luis Felipe Ramón y Rivera, la que cuenta con trabajos tan importantes como: *El Joropo, baile nacional de Venezuela* (Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1953); *Folklore TachireNSE*, en colaboración con Isabel Aretz (Caracas: Edición de la Presidencia de la República, 1961, 3 vols.); *Música folklórica de Venezuela* (Caracas: Editorial Monte Avila, 1969) y *Música afrovenezolana* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Imprenta Universitaria, 1971), además de otros libros y una nutrida cantidad de monografías y artículos. Cabe agregar su actividad como compositor de música popular y su labor como director de orquesta. Ha grabado series de discos con música de compositores regionales venezolanos.

Ramón y Rivera circunscribe aquí su campo de estudio a lo que denomina "música popular de raíz tradicional", la que define de la siguiente manera (p. 9):

"Lo popular de raíz tradicional —en música como en poesía o baile, sus más cercanos congéneres—,

es fruto de la creación de artistas que basan sus obras en los modelos tradicionales, pero que pueden introducir cambios —o variantes— menores y que no es necesariamente de transmisión oral, pues la música popular, por ejemplo, se produce en su mayor parte escrita”.

Por contraposición, “el concepto de lo folklórico queda circunscrito, según los criterios teóricos más corrientes, a las condiciones de ser una herencia cultural antigua de transmisión oral, de autor (o autores) desconocido, sujeta a normas estructurales tradicionales, de actuación vigente en el núcleo social en que se encuentra” (p. 9).

Partiendo de este concepto, analiza los siguientes géneros de la música popular venezolana: el vals, el pasillo, el bambuco, el merengue, la canción, la canción-bambuco, la tonada, la canción de estilo libre (el bolero) para concluir con el joropo. Se excluyen, por lo tanto, géneros como el pasodoble, el tango, el chotis, la mazurca y otros de raigambre popular internacional.

Resultan de sumo interés los puntos en que sustenta su método de enfoque, dado su valor como marco de referencia para futuros trabajos de investigación. Ellos son los siguientes:

- (1) *El vocablo* que designa un determinado género y los correspondientes subgéneros, con su significado y diferentes acepciones. La voz “Joropo”, por ejemplo, puede referirse al baile, la música o al elemento literario del complejo genéricamente conocido con ese nombre.
- (2) *Los rasgos musicales, literarios y coreográficos* que tipifican los diferentes géneros. Muy perspicaces y útiles, son los comentarios acerca de la canción popular (p. 147) que contribuye a esclarecer una incógnita de medular importancia dentro de la musicología latinoamericana; cuáles son y cómo se definen los rasgos “nacionales” de un determinado repertorio docto, folklórico o popular:

“Giros melódicos típicos de una manera expresiva criolla, los hay en nuestras canciones desde el siglo pasado, y han llegado a ser representativos aunque procedieran de la ópera italiana o de otro tipo de composiciones. Así por ejemplo, los retardos cadenciales o las apoyaturas armónicas, la repetición de las cadencias, el uso constante del movimiento de sextas menores, giros como grupetos, etc. Si estos elementos se combinan con esporádicos ras-

gos rítmicos como el de la habanera (no persistentes, pues en tal caso serían un bambuco o una habanera, simplemente), entonces podemos decir que hay algo de venezolano en una canción compuesta dentro de esos términos, aunque su estructura y la constancia del ritmo no lo sean”.

- (3) *Las interrelaciones entre la música popular, la docta y la de tradición oral.* Ramón y Rivera analiza dos tipos de relaciones. La primera se refiere a los géneros de la música popular que, en cierta medida, constituyen elaboraciones o transformaciones de géneros homónimos de la música docta o de la música de la tradición oral. Es el caso del vals, en el que coexisten dos corrientes principales, “una aristocrática, de los salones de la gente adinerada, y otra popular, de las casas más modestas, el caney, la plaza pública. La corriente popular se subdivide, dejando algunas melodías en los terrenos de lo social anónimo, en tanto que músicos aficionados o profesionales de las ciudades empiezan a cultivar el vals, dejando constancia de su nombre, y produciendo generalmente las melodías nada más” (p. 15). Otro ejemplo es la canción, de corte folklórico y popular. La primera tiene autor anónimo, y abarca desde el aspecto más sencillo y antiguo (período corto, sencillez de giros), hasta el más complejo, producto de la influencia operática del siglo XIX”. La segunda, en cambio, tiene autor conocido, “se nutrió principalmente de las fuentes de la habanera y del vals, y utilizó también, sin que tuviera éxito social, los melindrosos giros propios de las romanzas de la ópera” (p. 120). Un tercer ejemplo es el joropo, analizado en p. 174. El segundo tipo de relación abarca los géneros creados por los mismos compositores de música popular sin un correlato directo en la música docta o la de tradición oral, pero que incorporan de manera estilizada algunos elementos de esta última. Es el caso de la tonada, creada por el compositor Eduardo Serrano, la que combina “un trozo melódico lento y de largos sonidos, inspirado en el folklore de los *cantos de ordeño*, seguido de otro de estilo joropo, y por lo tanto alegre y rápido” (p. 143).
- (4) *La diacronía* vale decir la génesis, procedencia y desarrollo histórico, analizados con gran acopio de antecedentes extraídos de archivos y de publicaciones periódicas del siglo XIX. Ramón y Rivera establece que ya en 1845 se publicó en la revista *El Album*, de la que se conserva una colección en la Biblioteca de Caracas, un vals escrito por un compositor venezolano. Destaca, además, la importancia de revistas decimonónicas, tales como *El Cojo Ilustrado*, publicada desde 1892, o *El*

- Zancudo*, "semanario de literatura y bellas artes" con los primeros trozos impresos "de autor anónimo, es decir, ... piezas folklóricas" (pp. 86-87).
- (5) *La dispersión*, es decir, las áreas geográficas en que se cultivan los géneros. Al respecto, el autor compara el bambuco venezolano con el colombiano, por mencionar un ejemplo, estudiando su interrelación con las danzas y contradanzas criollas en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo.
- (6) *La transmisión*, o sea, los medios empleados para difundir la música a la sociedad. Existen diversos canales: la impresión escrita, los conjuntos instrumentales como las bandas civiles o militares y las pequeñas orquestas, hasta llegar en nuestro siglo a la radiodifusión y los fonogramas. Ramón y Rivera analiza el impacto que tuvo en la música popular de raíz tradicional la llegada de las primeras vitrolas a Venezuela en 1910, al iniciarse las explotaciones petrolíferas. Al respecto, destaca dos consecuencias: "la decadencia del oficio del músico profesional" (p. 49), desplazado por la pianola, la vitrola y el disco y la declinación de la música popular nacional por los géneros internacionales que acaparan el gusto de los estratos medios y altos a partir de la década del 20. No obstante, la música popular no perece, gracias al movimiento de reivindicación de lo nacional que surge ante esta "poderosa corriente extranjerizante desarrollada por los aparatos de grabación y reproducción del sonido" (p. 52). Como corolario, recomienda a los compositores de música popular que estudien el acervo de tradición oral y que perfeccionen constantemente la calidad y el nivel técnico de su realización. Evitarán así "extraviarse en el dédalo de la música norteamericana" (p. 151).
- (7) *Los compositores*. Ramón y Rivera menciona una pléyade de compositores que, grosso modo, pueden dividirse en dos grupos, los de corte netamente popular y los de música docta que también han incursionado en lo popular. De los primeros, podemos mencionar, entre otros, a Daniel Maíz, Atanasio Rodríguez y Luis Mariano Rivera, además de Pedro Elías Gutiérrez. De este último publica, en pp. 194-195, su joropo "Alma llanera", de éxito rotundo desde su estreno el 19 de septiembre de 1914, y que forma parte de la pequeña zarzuela del mismo nombre. Este joropo ha circulado por el continente en diferentes versiones, más reciente es la popularizada por el cantante español Julio Iglesias, quien ni siquiera menciona el nombre del compositor. Entre los compositores "doctos" destaca a Vicente Emilio Sojo (1887-1974), patriarca de la música venezolana, "a quien se le deben no sólo las

transcripciones de vales, canciones y toda suerte de piezas populares de fines del siglo pasado y principios del actual, sino artísticas armonizaciones y versiones pianísticas de ellas" (p. 23). Figuran, además, otros compositores de relieve, no sólo de Venezuela sino que también de toda Latinoamérica.

Realza la calidad de esta publicación la excelente iconografía, la abundancia y extensión de los ejemplos musicales y una impresión tipográfica de alto nivel.

L. M.