



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACION
UNIVERSIDAD DE CHILE



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 XXXIV Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1980 Nº 152

SUMARIO

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
LUIS MERINO. Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música, 1980	5
JUAN LEMANN CAZABON. "Leyenda del Mar"	23
Catálogo de la Obra Musical de Juan Lémann	28
ALFRED E. LEMMON y FERNANDO HORCASITAS. Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un Estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial	37
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	80

DOS RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS SOBRE MUSICA POPULAR DEL BRASIL	85
GRABACIONES DE MUSICA LATINOAMERICANA	91
ACLARACION	95
FILARMONIA DE IBEROAMERICA, FIDIA	97
IN MEMORIAM: EDUARDO LIRA ESPEJO (1912-1980)	99
INFORME DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	102

Diseños musicales de *Danitza Fuentes A.*

Es propiedad
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 51.971
Alfabeto Impresores, Lira 140, Santiago de Chile

Colaboran en este número

LUIS MERINO. Musicólogo, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Coordinador de la Carrera de Musicología y Director de la *Revista Musical Chilena*.

JUAN LÉMANN. Compositor, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y Coordinador de la Carrera de Composición.

ALFRED E. LEMMON. Obtuvo su B. M. en 1971 en Loyola University, en Nueva Orleans, con mención *Magna Cum Laude*; el M. A. en 1974 en Tulane University, Nueva Orleans y el Ph. D. en la misma universidad. Tuvo como profesor guía de su tesis a Richard E. Greenleaf. El Dr. Lemmon tiene veintisiete artículos publicados, ediciones musicales, transcripciones de música primitiva, colaboraciones en libros de investigación, críticas de conciertos, síntesis y traducciones de libros. Citaremos algunas de sus publicaciones: "Maya Music and Dance" y "San Luis de San Antonio", en *National Studies*, 1973; "Domenico Zipoli: Organist, Composer and Missionary", en *Music*, 1975; "Los Jesuitas y la música de la Baja California", "Los Jesuitas y la música colonial en México", "Los Jesuitas y la música de los negros", en *Heterofonía*, 1977; "Jesuits and Music in Mexico", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1977; "The Escolania of Montserrat", en *The American Organist*, 1979; "Research in Colonial Mexican Music", en *The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, 1979; "Tulane University, Center for Latin American Studies: Festival of Latin American Music, 1977-78", en *Current Musicology*, 1979; "Recent Developments in Latin American Musicology", en *The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, 1980; "Un jesuita visto por un indio yaqui (1747)", en *Tlalocan*, 1980; "El Archivo General de la Nación Mexicana - un fondo musical", en *Heterofonía*, 1980, etc.

FERNANDO HORCASITAS. Distinguido etnólogo mexicano que murió en 1980. Sus numerosas publicaciones abarcan la arqueología, lingüística, historia de México y, prioritariamente, el indio azteca. Hace más de treinta años que publicó un artículo sobre el teatro Náhuatl, o sea las obras que se representaban durante el período colonial y el posterior, en lengua azteca. Posteriormente el primer tomo de una serie, titulado *El Teatro Náhuatl: épocas novohispana y moderna* (México: U.N.A.M., 1974). Este volumen demuestra su percepción profunda y extrema competencia en numerosos campos del saber, entre ellos la música y la danza. *De Porfirio Díaz a Zapata - Memoria náhuatl de Milpa Alta* (México: U.N.A.M., 1965) destaca su infatigable energía como editor de textos indígenas. Otra contribución suya es *The Aztecs: Then and Now* (México: Ediciones Minutiae Mexicana, 1979), que demuestra su habilidad para sintetizar. Sus colaboraciones con Doris Heyden, sobre la obra de Diego Durán, demuestran su política de volver a las fuentes originales. Su labor como editor de *Tlalocan*, primero con Robert Barlow y después con Ignacio Bernal y Miguel León-Portilla, revela su posición en el campo de la etnohistoria mexicana.

ORGANIZACION DE LOS ESTADOS AMERICANOS
EDICIONES MUSICALES INTERAMERICANAS
UNIDAD TECNICA ARTES DE ESPECTACULOS

CATALOGO DE DISCOS

- OAS-001 NOSTALGIA AND FANTASY: LATIN AMERICAN ARTS SONGS. Canciones de Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, Perú, Uruguay y Venezuela. Carmiña Gallo, soprano, y Jaime León, piano (Colombia).
- OAS-002 ORQUESTA SINFONICA DEL BRASIL. Con obras de compositores brasileños: *Marlos Nobre (In Memoriam)*; *Heitor Villa-Lobos (Bachianas Brasileiras Nº 4)* y *Claudio Santoro (Asymptotic Interactions)*. Director Isaac Karabtchevsky.
- OAS-003 NELLY y JAIME INGRAM, DUO DE PIANISTAS (PANAMA). *Tres Danzas Andaluzas*, de Manuel Infante (España); *Dúo 1954*, de Roque Cordero (Panamá), y *Escenas Infantis*, de Octavio Pinto (Brasil).
- OAS-004 RAQUEL BOLDORINI, PIANISTA (URUGUAY). *Tres Piezas*, de Alberto Ginastera (Argentina); *Sonatina Venezolana*, de Juan Bautista Plaza (Venezuela); *Tamboriles*, de Luis Cluzeau-Mortet (Uruguay); *Tres Piezas 1976*, de Héctor Tosar (Uruguay); *Siciliana*, de Pedro Ipuche-Riva (Uruguay), y *Dos Estudios*, de Manuel M. Ponce, (México).
- OAS-005 TRADITIONAL SONGS OF THE CARIBBEAN. Canciones de Barbados, Carriacou (Grenada), Haití, Jamaica, Trinidad-Tobago, Intérpretes: cantantes de la Compañía Nacional de Danzas de Jamaica, directora, Marjorie Whyllie.
- OAS-006 LOS MENSAJEROS DEL PARAGUAY. Música popular del Paraguay, interpretada por este conjunto folklórico bajo la dirección de Mario Agustín Llanes.
- OAS-007 D.C. YOUTH ORCHESTRA. *Youth Overture*, de Emma Lou Diemer (EE.UU.); *Suíte Vila Rica*, de Camargo Giarnieri (Brasil); *My Toy Balloon*, de Nicolas Slobinisky (EE.UU.); *Castles and King*, de Karl Kohn (EE.UU.); *Caballos de Vapor (Horse Power)* de Carlos Chávez (México). Director: Lyn McLain. En homenaje al Año Internacional del Niño.
- OEA-008 ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Obras de compositores españoles: *Joaquín Turina: La Procesión del Rocío*; *Roberto Gerhard: Pedrelliana*; *Antonio José: Danza Burgalesa*; *Jesús Arámbarri: Ocho Canciones Vascas*, para soprano y orquesta. Angeles Chamorro, soprano; Antoni Ros-Marbá, director (con notas en castellano solamente).
- OAS-009 CHORAL SONGS OF LATIN AMERICA. Canciones de Argentina, Bolivia, Brasil, el Caribe, Chile, Colombia, Cuba, México y Perú. Coro de Cámara de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, Marco Dusi, director.
- OEA-010 SOLEDAD BRAVO-CANTARES DE VENEZUELA. Canciones populares y folklóricas de Venezuela (con notas en castellano solamente).

Estos discos pueden obtenerse con notas en inglés o castellano (OAS-002 tiene también notas en portugués; OEA-008 y OEA-010 sólo con notas en castellano). Las órdenes deben enviarse a:

Technical Unit on the Performing Arts
Organization of American States
1889 F. Street, N.W. Room 556
Washington, D.C. 20006 - U.S.A.

Envíese cheque a la orden de: INTER-AMERICAN MUSICAL EDITIONS (IAME), especificando el idioma en que se desean las notas. Precio de cada disco: US\$ 3.00. También pueden adquirirse en las oficinas nacionales de OEA de cada país miembro.

Victor Tevah, *Premio Nacional de Arte en Música 1980*

por *Luis Merino*

En 1942, durante la presidencia de don Juan Antonio Ríos, el Supremo Gobierno y el Congreso Nacional instituyeron el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de Arte, como reconocimiento del país a la creación artística chilena. En virtud de la ley nº 7.368, de 9 de noviembre de 1942, firmada por el Presidente, el Ministro del Interior Guillermo del Pedregal y el Ministro de Educación Benjamín Claro, se crearon ambos premios con un monto inicial de cien mil pesos. El reglamento para el otorgamiento de estos premios se aprobó por decreto nº 1.197, de 16 de marzo de 1944. Posteriormente por ley 15.600, de 1964, promulgada durante la presidencia de don Jorge Alessandri y con la firma del Ministro de Educación don Luis Mackenna, se modificó la ley nº 7.368 en la parte que fija el monto del Premio Nacional de Arte, artículo primero. Nuevamente en 1968, por ley nº 16.746, se aumentó el monto del Premio Nacional de Arte bajo la firma del Presidente don Eduardo Frei y su Ministro de Educación don Juan Gómez Millas.

Es importante recordar, aunque sea someramente, los principales puntos de esta legislación. Según el artículo segundo de la ley nº 7.368 "el 'Premio Nacional de Arte' se otorgará, cada año, en forma indivisible, al pintor, escultor, músico, actor, artista chileno, cuya obra u obras sean acreedoras a esta distinción". De acuerdo al artículo tercero de la ley y al artículo cuarto del decreto nº 1.197, la composición del jurado para discernir el premio era la siguiente: "El Rector de la Universidad de Chile, que lo presidirá; un miembro designado por el Ministerio de Educación Pública; un miembro designado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y dos miembros designados por las organizaciones gremiales de artistas que correspondan". Finalmente, las disciplinas artísticas correspondientes se encuentran en el artículo noveno del decreto nº 1.197 y son las siguientes: (1) pintura y escultura, (2) música, (3) arte teatral o de interpretación o ejecución.

Se puede observar que la ley nº 7.368 habla solamente de "músico", sin estipular ninguna calificación más específica. No obstante, entre los jurados convocados entre 1945 y 1975 primó un criterio cuyo objetivo prioritario fue premiar solamente a compositores. De esta manera obtuvieron el galardón los creadores Pedro Humberto Allende (1945), Enrique Soro (1948), Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954), Alfonso Leng (1957), Acario Cotapos (1960), Carlos Isamitt (1965), Alfonso Letelier (1968), Gustavo Becerra (1971) y Jorge Urrutia Blondel (1975). Por lo tanto, Victor

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, Nº 152, pp. 5-22

Tevah es el primer artista músico que no es compositor y obtiene el Premio Nacional de Arte.

Este hecho marca un hito trascendente en la historia del premio, que tendrá, sin duda, importantes repercusiones futuras, y está estrechamente relacionado con las nuevas disposiciones legales que se han promulgado desde 1974. En primer lugar está el decreto ley n° 681, del 1° de octubre de 1974, dictado por el Ministerio de Educación Pública, que creó el Premio Nacional de Historia (del que fue el primer agraciado don Eugenio Pereira Salas), y modificó las disposiciones pertinentes a los Premios Nacionales de Literatura, Arte, Ciencia y Periodismo. Este decreto fue modificado por el decreto ley n° 2.396, de 1978, que legisló sobre el Premio Nacional de Arte y otorgó diversos beneficios a los galardonados con dichos premios. Posteriormente, con fecha 14 de mayo de 1979, el Ministerio de Educación Pública estableció el nuevo reglamento para el otorgamiento de los Premios Nacionales de Historia, Literatura, Arte, Ciencia y Periodismo a través del decreto n° 1.556.

En virtud de estas disposiciones, tanto el monto del premio como la pensión vitalicia han crecido substancialmente¹. Además, las nuevas disposiciones son más específicas que las de la ley n° 7.368. El artículo tercero del nuevo reglamento establece que las Artes Musicales constan de las siguientes actividades artísticas: (1) composición musical, (2) dirección de conjuntos, (3) investigación musicológica, (4) interpretación y ejecución. En otras palabras, la ley específica clara y taxativamente quienes pueden ser candidatos al Premio. De la misma manera el área de Artes de la Representación abarca dos subáreas, teatro y danza. El área de teatro abarca las actividades artísticas de dramaturgo, director teatral, actor y la de diseñador teatral en escenografía, vestuario e iluminación. El área de danza abarca las actividades de coreógrafo, intérprete profesional de la danza y la de diseñador de la danza en escenografía, vestuario e iluminación.

Las nuevas disposiciones introducen también cambios substanciales en la conformación de los jurados. El jurado para el Premio Nacional de Arte, en la mención de Artes Musicales, está presidido por el Ministro de Educación e integrado por un representante designado por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, uno de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, uno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y uno del Consejo de Rectores de las universidades chilenas. Además de las personas señaladas, integra el jurado por derecho propio, el Asesor Cultural de la H. Junta de Gobierno. El jurado este

¹ Los agraciados el presente año recibieron las siguientes sumas netas cada uno: \$ 670.554 (equivalentes a 17.194 dólares norteamericanos) y una pensión vitalicia mensual que en estos momentos asciende a \$ 36.165 (equivalentes a 927 dólares norteamericanos).

año fue presidido por don Alfredo Prieto, Ministro de Educación, e integrado por Carlos Riesco (en representación de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile), Ida Vivado (presidenta de la Asociación Nacional de Compositores), Jaime de la Jara (en representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación) y Federico Heinlein (en representación del Consejo de Rectores de las Universidades chilenas). Este jurado otorgó el premio a Victor Tevah por unanimidad.

Victor Tevah nació en Esmirna, Grecia, el 26 de abril de 1912. Sus padres estaban radicados en Chile desde 1906 y Tevah nació durante un viaje de su madre a su tierra natal. Llegó a Chile en septiembre de 1912 y fue inscrito en Valparaíso como ciudadano chileno. Posteriormente, para evitar cualquier problema de orden legal, solicitó y obtuvo carta de ciudadanía del Presidente don Juan Antonio Ríos en 1943. Su familia se trasladó a Santiago en 1920, ciudad en que realizó sus estudios escolares en el Instituto Nacional y los musicales en el Conservatorio Nacional de Música entre 1921 y 1930, de violín con Guillermo Navarro y Werner Fischer y de conjunto instrumental con Enrique Soro. Su examen de grado que rindió con las más altas calificaciones y su obtención del premio Orrego-Carvallo en 1930 le abrieron las puertas de una promisoría carrera como solista.

Entre 1931 y 1932 realizó estudios de perfeccionamiento de violín en la *Hochschule für Musik* en Berlín, Alemania. A su regreso a Chile se desempeñó como profesor de violín y de conjunto instrumental en el Conservatorio Nacional de Música entre 1932 y 1938, y como violín concertino de la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Con esta orquesta Victor Tevah estrenó en Chile obras capitales de la literatura violinística, tales como el *Concierto* op. 61 en Re mayor de Ludwig van Beethoven (el 20 de mayo de 1934); el *Concierto* op. 77 en Re mayor de Johannes Brahms (el 25 de agosto de 1933); el *Concierto* op. 6 en Re mayor de Niccolò Paganini (el 5 de mayo de 1935) y *Tzigane* de Maurice Ravel (el 1º de junio de 1936). Todas estas obras fueron ejecutadas bajo la dirección del eximio maestro Armando Carvajal, una de las figuras claves de nuestra historia musical del siglo XX, quien estrenó en Chile un número substancial de obras de compositores chilenos, latinoamericanos y europeos², lo que en cierta medida trazó el sendero de la ulterior carrera de Victor Tevah como director de orquesta.

En 1940 Victor Tevah ingresa como violín concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile. En este período su carrera se orienta hacia la dirección de orquesta para la que se prepara de manera absolutamente autodidacta. Dirige sus primeros conciertos en 1941 frente a esta misma orquesta, en 1944

² Cf. María Aldunate C., "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196. Sobre otras actuaciones de Victor Tevah como violinista, ver pp. 188, 190 y 192.

es nombrado su director ayudante y finalmente en 1947 llega a ser el director titular, puesto que ocupa hasta 1957. Su carrera como director se canaliza dentro de la infraestructura de la vida musical chilena, fruto de la visión, el talento y el sentido de organización de Domingo Santa Cruz, Victor Tevah participa activa y generosamente en las múltiples actividades desarrolladas por el Instituto de Extensión Musical, las Temporadas Oficiales, los conciertos de verano, los conciertos educacionales y las giras a provincia de la Orquesta Sinfónica, además de las temporadas de cámara y el ballet. Los frutos de su labor tienen gran trascendencia en nuestra vida musical. Entre 1941 y 1980 ha estrenado en Chile ciento noventa y dos obras que hemos detallado al final del artículo. Ciento cuatro obras son de compositores europeos y latinoamericanos y ochenta y ocho son de compositores chilenos. Entre las primeras podemos destacar a monumentos de la música universal, tales como *La Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach; los conciertos para violín y orquesta de Béla Bartók (con Enrique Iniesta) y de Alban Berg (con Pedro d'Andurain); el *Requiem Alemán* op. 45 de Johannes Brahms; *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla; los oratorios *Israel en Egipto* y *Judas Macabeo* de Georg Friedrich Händel; el salmo sinfónico *El Rey David* de Arthur Honegger; *La canción de la Tierra* de Gustav Mahler; la *Misa* N° 16 K.V. 317 *De la coronación* de Wolfgang Amadeus Mozart; el *Octeto* para instrumento de viento de Igor Stravinsky y muchas otras. Sus estrenos de obras chilenas cubren una parte importante de la producción sinfónica nacional, escrita en una muy amplia variedad de lenguajes y estilos. Cabe agregar las numerosas grabaciones en disco de obras de compositores chilenos que culminan, hasta el momento, con la *Antología de la Música Chilena* editada en 1978, bajo el auspicio conjunto de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y el Ministerio de Relaciones Exteriores³.

Igualmente significativa resulta la participación de Victor Tevah en el ballet nacional. Fue él quien dirigió la música para el estreno del *Umbral del Sueño*, el 8 de agosto de 1951, el primer ballet creado exclusivamente por chilenos, con música de Juan Orrego-Salas, coreografía de Malucha Solari y escenografía de Fernando Debesa⁴. Recientemente, el 4 de septiembre de 1980, cumplió igual cometido en el estreno del hermoso ballet *Leyenda del Mar*, con música de Juan Lémann y coreografía de Fernando Beltramí, acerca del cual publicamos un artículo en el presente número de *Revista Musical Chilena*. Victor Tevah ha participado en el estreno y la difusión de muchos otros ballets que jalonan la época de oro de la danza en Chile, los que en su

³ Véase la lista al final del artículo.

⁴ Cf. Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 11.

gran mayoría tienen coreografías del gran artista Ernst Uthoff. Cabe mencionar entre ellos, *La leyenda de José* (Uthoff-Richard Strauss, estrenado el 26 de noviembre de 1947), los dos grandes ballets de Stravinsky, *Petruschka* (estrenado el 2 de mayo de 1952 con coreografía de Ernst Uthoff) y *Orfeo* (estrenado el 30 de julio de 1952 con coreografía de Heinz Poll), el monumental ballet-oratorio *Carmina Burana*, estrenado el 12 de agosto de 1953, junto al Coro de la Universidad de Chile, dirigido entonces por Mario Baeza, y *El hijo pródigo* (Uthoff-Sergei Prokofieff, estrenado el 20 de julio de 1955). En el caso de *Don Juan*, estrenado el 5 de agosto de 1950, la música de Gluck que sirve de base al ballet, fue revisada y reorquestrada por Victor Tevah. Esta es otra de sus facetas, la del orquestador, que conoce a fondo los secretos de la orquesta, y que siempre está dispuesto a dar un consejo oportuno a los compositores. Acario Cotapos, entre ellos, supo sacar partido de la experiencia de Tevah⁵. El país debe agradecer, además, su orquestación del Himno Nacional de Chile, completada en 1957, y dedicada al Instituto de Extensión Musical, como un recuerdo, al dejar ese año la dirección de la Orquesta Sinfónica de Chile⁶.

La labor de Victor Tevah ha rebasado las fronteras del país para proyectarse internacionalmente a través del continente americano. Ha sido director invitado en diferentes países de Norte, Centro y Sudamérica, y fue contratado entre 1961 y 1962 como director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Argentina, conjunto con el que realizó una importante serie de discos con obras de compositores argentinos⁷. Entre 1962 y 1966 dirige la Orquesta Sinfónica de Chile y se traslada este último año a Puerto Rico donde permanece hasta 1974 como director de la Orquesta de los Festivales de Pablo Casals en Puerto Rico, como director de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y como decano de estudios y profesor del Conservatorio de Puerto Rico, institución en la que desarrolla una intensa labor docente. Regresa a Chile en 1974 para retomar, dos años más tarde, su cargo de director titular de la Orquesta Sinfónica.

Sus actuaciones en el extranjero han sido siempre destacadas por la crítica. En dos ocasiones la revista musical argentina *Polifonía* le otorgó un galardón como el "intérprete americano (no argentino) que más destacada actuación haya tenido en Buenos Aires", primero por su labor durante la

⁵ Cf. Victor Tevah [Acario Cotapos], *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 56-57.

⁶ *Himno Nacional de Chile*, música de Ramón Carnicer, letra de Eusebio Lillo, orquestación de Victor Tevah (serie 0 1, Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de Extensión Musical, [1964]).

⁷ *Inter alia* el disco Angel, LPA-11201 con obras de Luis Gianneo, *Variaciones sobre un tema de tango* y de Roberto García Morillo, *Variaciones olímpicas* op. 24 El disco Angel, SLPA-11204 contiene de Alberto Ginastera, *Pampeana* n.º 3 y de Roberto Caamaño, *Suite* op. 9 para orquesta de cuerdas.

temporada de 1953 frente a la Orquesta Sinfónica Municipal⁸, en el Teatro Colón, y posteriormente por sus conciertos con la Orquesta de la Asociación Amigos de la Música, durante la temporada de 1955⁹. De su larga y fructífera asociación con Pablo Casals se puede destacar la presentación del oratorio *El Pesébre*, realizada bajo la dirección de Tevah en Ciudad de México en enero de 1961, inmediatamente después del estreno mundial en Acapulco, bajo la dirección del mismo Casals.

Por lo tanto, el otorgamiento del Premio Nacional de Arte a Victor Tevah constituye un reconocimiento muy merecido a su destacada labor en el país y el extranjero, a su incansable difusión de la música sinfónica nacional, a su propagación en nuestro país de los grandes valores de la música europea que ha enriquecido el vocabulario musical del público chileno, y a su espíritu vigoroso y ágil que no se ha anquilosado en las férreas cadenas del comercialismo empresarial. Este premio sienta un precedente muy importante en nuestra vida musical, al justipreciar la labor del intérprete junto a la del creador, como dos eslabones indisolubles y fundamentales del arte de la música.

NOTAS PRELIMINARES

- (1) Las obras ejecutadas en primera audición en las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y en las temporadas de cámaras ofrecidas por el Instituto de Extensión Musical, figuran con el año, mes y día de estreno.
- (2) Aquellas obras estrenadas en los Festivales de Música Chilena se designan con el número romano correspondiente al Festival seguido del año, mes y día de estreno.
- (3) Las obras estrenadas en las temporadas de cámara se individualizan mediante un asterisco colocado junto al año de estreno.
- (4) Las obras se han ordenado por compositor y se han agrupado cronológicamente según la fecha de estreno en los casos de compositores que figuran con dos o más obras.
- (5) Agradezco la colaboración prestada en la confección de esta lista de parte de Magdalena Vicuña, subdirectora de R.M.Ch., con la asesoría de Mario Silva, secretario de R.M.Ch.

L. M.

Obras de compositores chilenos grabados en disco bajo la dirección de Victor Tevah

Allende, Pedro Humberto
AMC (Antología de la Música
Chilena)-01

La voz de las calles para orquesta.

Becerra, Gustavo
RCA-Victor, CRL-4

Concierto para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).

⁸ *Polifonía*, IX/79-81 (marzo-mayo, 1954), p. 4.

⁹ *Polifonía*, XI/99-100 (abril, 1955), p. 9.

- Ediciones Concorso
CRAV, LMX-9
- Bisquertt, Próspero
RCA-Victor, CRL-6
- Cotapos, Acario
AMC-01
- Garrido Lecca, Celso
Ediciones Concorso
CRAV, LMX-9
- Leng, Alfonso
RCA-Victor, CRL-7 y AMC-01
- Letelier Llona, Alfonso
RCA-Victor, CRL-2
- RCA-Victor, CRL-4
- AMC-01
- Orrego-Salas, Juan
RCA-Victor, CRL-1
- Santa Cruz, Domingo
RCA-Victor, CRL-1
- AMC-01
- Schidlowsky, León
Ediciones Concorso
CRAV, LMX-9
- Soro, Enrique
RCA-Victor, CRL-2
- AMC-01
- Urrutia Blondel, Jorge
RCA-Victor, CRL-6
- Sinfonía N° 2.*
- Noche Buena*, tríptico para orquesta.
Procesión del Cristo de Mayo, cuadro sinfónico.
- Tres movimientos sinfónicos.*
- Sinfonía en tres partes.*
- La muerte de Alsino*, poema sinfónico.
- Vitrales de la Anunciación* para soprano, coro femenino y orquesta de cámara (Silvia Soublette, soprano y directora del Coro Femenino de Madrigalistas).
La vida del campo, movimiento sinfónico para piano y orquesta (Flora Guerra, piano).
Preludios vegetales para orquesta.
- Sinfonía N° 1 op. 26.*
- Egloga op. 26*, cantata pastoral para soprano, coro mixto y orquesta (Coro de la Universidad de Chile).
Preludios dramáticos op. 23 para orquesta.
- Tríptico* para orquesta.
- Andante appassionato* en versión para orquesta.
Danza fantástica para orquesta.
Tres aires chilenos para orquesta.
Concierto en Re para piano y orquesta (Herminia Raccagni, piano).
- Pastoral de Alhué op. 27* para pequeña orquesta.
Dos danzas de *La guitarra del Diablo*, suite sinfónica N° 2 op. 33: *Danza de la súplica y Danza del Diablo vuelto sapo.*

Primeras audiciones de obras de compositores chilenos y de compositores extranjeros avocindados en Chile

Acevedo, Remigio
1946, julio 25

Caupolicán, danza ritual de la ópera de Remigio Acevedo (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Ernst Uthoff).

Las tres pascualas para orquesta.

I, 1948, noviembre 26

Alcalde, Andrés
XII, 1979, noviembre 30

Las cabezas trocadas, sinfonía basada en la obra homónima de Thomas Mann.

Alexander, Leni
II, 1950, noviembre 20

Tres Lieder para mezzo-soprano y conjunto instrumental (texto de Rabindranath Tagore) (Margarita Valdés, mezzo-soprano).

Cinco epigramas para orquesta.

Divertimento rítmico para orquesta.

III, 1952, noviembre 21
V, 1956, noviembre 28

Amengual, René
II, 1950, noviembre 17

Concierto para arpa y orquesta (Teresa Höfer, arpa).

Becerra, Gustavo
III, 1952, noviembre 28

Concierto para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).

1955, mayo 25

Alotria, ballet en ocho escenas con música de Johann Strauss orquestada por Gustavo Becerra (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Ernst Uthoff).

Divertimento para orquesta.

V, 1956, noviembre 28

Bisquerdt, Próspero
1943, mayo 22

De Dos emocionales, Elegía y Vocación para orquesta.

1944, noviembre 27
1945, mayo 18

Juguetería, diez piezas infantiles para orquesta.
Capricho vienés, ballet con música de Johann Strauss orquestada por Próspero Bisquerdt (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Ernst Uthoff).

Sueño, ballet de la ópera *Sayeda* de Próspero Bisquerdt (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Ernst Uthoff).

1945, poema sinfónico.

De Emocionales, Suite romántica, Tristeza, Dejos, Nocturno para orquesta.

1945, mayo 18

I, 1948, diciembre 3
1953, mayo 22

Brcic, Gabriel
1963, noviembre 24

Oda a la energía para orquesta.

Candiani, Salvador
I, 1948, diciembre 3
III, 1952, noviembre 21
VIII, 1962, diciembre 6

Sinfonía N° 2 en Sol menor.

Noche de San Juan, Suite N° 1 para orquesta.

Sinfonía N° 3 en Mi.

- Cotapos, Acario
II, 1950, noviembre 17
IV, 1954, diciembre 1º
1957, mayo 31
- Falabella, Roberto
V, 1956, noviembre 28
- Focke, Free
1949, diciembre 9
III, 1952, noviembre 21
IV, 1954, diciembre 1º
- García, Fernando
VIII, 1962, diciembre 9
- Garrido-Lecca, Celso
1963, noviembre 24
- Giarda, Luis Esteban
1946, agosto 9
1948, noviembre 21
1949, diciembre 9
- Guarello, Alejandro
XII, 1979, noviembre 28
- Heinlein, Federico
V, 1956, noviembre 28
- Helfritz, Hans
º 1947, noviembre 7
I, 1948, diciembre 3
II, 1950, noviembre 24
III, 1952, noviembre 28
- Hurtado, Angel
1963, diciembre 22
- Sinfonía preliminar del drama lírico *El pájaro burlón*.
Imaginación de mi país para orquesta.
Balmaceda, relato musical para un narrador y orquesta (texto del compositor) (Enrique Lihn, narrador).
- Sinfonía* Nº 1.
- Sinfonietta* Nº 5.
Sinfonía de la ópera *Deirdre*.
Sinfonía Nº 2
- América insurrecta* para recitante, coro mixto y orquesta (texto de Pablo Neruda) (Hernán Würth, recitante, Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusi, director).
- Sinfonía* en tres partes (estreno en Chile).
- Loreley*, poema para orquesta.
Afectos ignorados, poema para soprano y orquesta (Elena Ciuffardi, soprano).
Elegía para orquesta.
Konzertstück para violoncello y orquesta (Adolfo Simek-Vojik, violoncello).
Más allá de la muerte, poema sinfónico.
Obertura romántica para orquesta.
La civilización, la guerra y la paz, tríptico op. 120 para tres voces y orquesta (Laura Krahn, Olinfa Parada, Teresa Orrego, solistas).
- Variaciones* para orquesta.
- Sinfonietta*.
- Concertino* para piano y orquesta (Oscar Gacitúa, piano).
Concierto para saxofón y orquesta (Luis Mella, saxofón).
Divertimento para orquesta.
Concierto para órgano y orquesta de cuerdas (Ulises Salvo, órgano).
- Toccata* en gris para orquesta.

Isamitt, Carlos
1945, agosto 24
II, 1950, noviembre 17
VIII, 1962, diciembre 9

Lefever, Tomás
1963, diciembre 22

Lémann, Juan
XII, 1979, noviembre 30

Letelier Llona, Alfonso
I, 1948, noviembre 26

1953, junio 12

IV, 1954, diciembre 19

1956, julio 21

1957, julio 19

1963, junio 7

Maturana, Eduardo
VIII, 1962, diciembre 6

Montecino, Alfonso
II, 1950, noviembre 24

Orrego-Salas, Juan
1947, mayo 16

1948, abril
1948, noviembre 12

1950, julio 14
II, 1950, noviembre 24

1951, agosto 8

III, 1952, noviembre 28

Seis motivos poéticos, suite para orquesta.
Mito araucano para orquesta.
Cuatro movimientos sinfónicos.

Música polifónica 1962, tema y treinta variaciones para orquesta.

Leyenda del Mar, música de ballet para orquesta, primera parte. El estreno del ballet completo tuvo lugar el 4 de septiembre de 1980 a cargo del Ballet Nacional Chileno, con coreografía de Fernando Beltrami.

Soneto de la muerte N° 3 op. 18 para soprano y orquesta (texto de Gabriela Mistral) (Teresa Irrázaval, soprano).

Vitral de la Anunciación para soprano, coro femenino y orquesta de cámara (Silvia Soubllette, soprano y directora del Coro Femenino de Madrigalistas).

Fragmentos de la ópera oratorio *La historia de Tobías y Sara* (texto de Paul Claudel) (Clara Oyuela, soprano; Margarita Valdés, contralto; Hernán Würth, tenor; Miguel Concha, bajo).

Divertimento para orquesta.

Suite Aculeu para orquesta.

Concierto para guitarra y orquesta de cámara (Luis López, guitarra).

Gamma I, música para ballet.

Obertura concertante para orquesta.

Escenas de cortes y pastores, siete cuadros sinfónicos.

Obertura festiva para orquesta.

Juventud op. 24, ballet en tres cuadros basado en el oratorio *Salomón* de Haendel adaptado y orquestado por Juan Orrego-Salas (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Kurt Joos).

Sinfonía N° 1 op. 26.

Concierto op. 28 para piano y orquesta (Hermi-
nia Raccagni, piano).

Umbral del Sueño, ballet en un prólogo y siete actos (Ballet Nacional Chileno, coreografía de Malucha Solari, escenografía de Fernando Debesa).

Concierto de cámara op. 34 para flauta, oboe, clarinete, fagot, dos cornos en Fa, arpa y cuerdas.

- 1956, junio 3
1966, septiembre 2
- Puelma, Roberto
I, 1948, noviembre 26
II, 1950, noviembre 17
- Quintano, José
1949, diciembre 16
II, 1950, noviembre 20
- Quinteros, Abelardo
VIII, 1962, diciembre 9
- Riesco, Carlos
I, 1948, noviembre 26
1950, julio 21
1951, julio 27
1955, julio 1º
1956, julio 13
- Santa Cruz, Domingo
1948, septiembre 29
1948, mayo 28
1948, noviembre 26
II, 1950, noviembre 24
1976, julio 16
- Spies, Claudio
V, 1956, noviembre 28
- Stefaniai, Emeric
V, 1956, noviembre 28
- Urrutia Blondel, Jorge
1945, febrero 2
- Serenata concertante* op. 40 para orquesta.
América, no en vano invocamos tu nombre, cantata op. 57 para soprano y barítono solista, coro masculino y orquesta (texto de Pablo Neruda) (María Elena Guíñez, soprano; Carlos Haiquel, barítono; Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusí, director) (estreno en Chile).
- Concierto en La menor* para violín y orquesta (Stefan Tertz, violín).
Sinfonía Abajeña.
- El conde Ugolino*, poema sinfónico.
La muerte de Mozart para piano y orquesta de cuerdas (Elma Miranda, piano).
- Invocalización* para contralto y orquesta (texto de Vicente Huidobro) (Ivonne Herbos, contralto).
- Obertura sinfónica*.
Serenata para orquesta.
Concierto para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
Cuatro danzas para orquesta (estreno en Chile).
Música del ballet *La Candelaria* (estreno en Chile).
- Sinfonía concertante* op. 21 con flauta solista (David van Vactor, flauta).
Sinfonía Nº 1 en Fa op. 22.
Sinfonía Nº 2 op. 25 para orquesta de cuerdas.
Egloga op. 26, cantata pastoral para soprano, coro mixto y orquesta (texto de Lope de Vega) (Olinfa Parada, soprano, Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).
Oratio Ieremiae Prophetae, motete-cantata op. 37 para coro a seis voces y orquesta (Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, Hugo Villarroel, director) (estreno en Chile).
- Música de ballet y Suite (Music for a ballet)* para orquesta.
- En las pampas de Hungría* para orquesta.
- Del ballet *La guitarra del Diablo* la *Danza triunfal del Diablo*.

- 1945, agosto 24
 1947, mayo 23
 I, 1948, diciembre 3
 1951, enero
 1952, junio 18
 III, 1952, noviembre 21
 Vargas, Darwin
 IV, 1954, diciembre 1º
 VIII, 1962, diciembre 6
- Del mismo ballet la *Danza de la súplica* y *Danza del Diablo vuelto sapo*.
 Del mismo ballet, *Cortejo de santos labradores* y *Danza de la buena cosecha*.
Música para un cuento de antaño, suite sinfónica Nº 3 op. 37.
Villa señorial, Canto a La Serena op. 35, para orquesta.
Redes op. 39, ballet en un acto basado en la adaptación y orquestación de sonatas para clavecín de Domenico Scarlatti por Jorge Urrutia Blondel (Ballet Nacional Chileno con coreografía de Octavio Cintolesi).
Diálogo obsesivo op. 38 para piano y orquesta (Juan Lémann, piano).
Cantata de cámara para soprano, contralto, coro mixto y orquesta (texto de Juan Ramón Jiménez) (Mara Ramírez, soprano; Georgette Vial, contralto; Coros de la Universidad Católica, Hugo Villarroel, director).
Rapsodia para días de duelo y esperanza para guitarra y orquesta (Arturo González, guitarra).

Primeras Audiciones en Chile de Obras de Compositores Latinoamericanos y Europeos

- Bach, Johann Sebastian
 1947, septiembre 5
 1948, septiembre 3
 1950, julio 28
 1950, septiembre 1º
- Cantata Nº 4, *Christ lag in Todesbanden* (Coros Polifónicos de Concepción, Arturo Medina, director).
Preludio y fuga (no especificado, en versión orquestal de Eduardo Van Dooren).
Concierto de Brandenburgo Nº 6.
Suite Nº 4 en Re mayor.
La Pasión según San Juan (Teresa Irrázaval, soprano; Marta Rose, contralto; Oscar Ilabaca y Hernán Würth, tenores; Jenaro Godoy y Pablo Sommer, bajos; Coros Polifónicos de Concepción, Arturo Medina, director). La traducción y adaptación del texto al castellano estuvo a cargo de Domingo Santa Cruz.
 Cantata Nº 65, *Sie werden aus Saba alle kommen* (Raúl Fabres, tenor; Gabriel de los Ríos, bajo; Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).
Trauer-Ode, Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl (Laura Krahn, soprano; Teresa Orrego, mezzosoprano; Carlos Clerc, tenor; Gabriel de los Ríos, bajo; Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).

- Bach, Johann Christian
1948, mayo 28
Bartók, Béla
* 1951, noviembre 30
1953, mayo 15
1953, junio 5
Berg, Alban
1954, mayo 24
1963, mayo 31
Bloch, Ernst
1945, mayo 11
* 1950, junio 26
1955, mayo 20
Brahms, Johannes
1952, mayo 16
1964, agosto 28
Britten, Benjamin
* 1947, noviembre 14
* 1949, diciembre 1º
Bruckner, Anton
1951, mayo 11
Cadman, Charles Wakefield
1943, mayo 22
Cimarosa, Domenico
* 1948, julio 26
* 1950, mayo 29
Copland, Aaron
1950, mayo 26
1952, mayo 30
Dittersdorff, Karl Ditters von
1955, julio 15
- Sinfonía* en Si bemol mayor.
Divertimento para orquesta de cuerdas.
Concierto para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
Concierto para dos pianos, percusión y orquesta (Elvira Savi, Germán Berner, piano).
Concierto para violín y orquesta (Pedro d'Andurain, violín).
Der Wein, aria de concierto (Hernán Würth, tenor).
Schelomo, rapsodia hebrea para violoncello y orquesta (Hans Loewe, violoncello).
Concierto grosso para orquesta de cuerdas con piano obligado.
Concierto grosso N° 2 para cuarteto y orquesta de cuerdas.
Rapsodia op. 53 para contralto solista, coro masculino y orquesta (Marta Rose, contralto; Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).
Requiem Alemán op. 45 (Angélica Montes, soprano; Angel Mattiello, barítono; Coro Polifónico de Concepción, Arturo Medina, director).
Sinfonietta op. 1 para pequeña orquesta de cámara.
Les Illuminations op. 18 para soprano y orquesta de cuerdas (texto de Arthur Rimbaud; Clara Oyuela, soprano).
Sinfonía N° 9 en Re menor.
Sinfonía N° 1 de *Pennsylvania*.
Concierto para dos flautas y orquesta (Marcel y Louis Moyse, flauta).
Concierto para oboe y orquesta de cuerdas (Carlos Romero, oboe).
Del ballet *Billy the Kid*, *Noche en la pradera* y *Danza de celebración*.
Lincoln Portrait ("El retrato de Lincoln") para recitante y orquesta (Roberto Parada, recitante).
Sinfonía en La menor.

- Falla, Manuel de
1951, agosto 23
- El retablo de Maese Pedro* (Clara Oyuela, soprano; Juan Charles, tenor; Mariano de la Maza, bajo).
- Fauré, Gabriel
1947, septiembre 5
- Misa de Requiem* op. 48 para solistas, coros y orquesta (Blanca Hauser, soprano; Genaro Godoy, barítono; Coros Polifónicos de Concepción, Arturo Medina, director).
- Ginastera, Alberto
1975, agosto 22
- Concierto* op. 25 para arpa y orquesta (Clara Pasini, arpa).
- Gershwin, George
1956, junio 3
- Concierto* en Fa para piano y orquesta (Herminia Raccagni, piano).
- Glière, Reinhold
1955, julio 15
- Concierto* para arpa y orquesta (Nicanor Zabaleta, arpa).
- Grieg, Edvard
1945, febrero 22
- Suite op. 40 *Del tiempo de Holberg*.
- Händel, Georg Friedrich
1951, agosto 31
- Israel en Egipto* (Aída Saavedra, Margot Strauss, Marta Rose, Raúl Fabres, Miguel Concha, Gabriel de los Ríos, solistas; Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).
- 1955, julio 15
- Concierto* para arpa y orquesta (Nicanor Zabaleta, arpa).
- 1963, octubre 18
- Judas Macabeo* (Victoria Canale, soprano; Marta Rose, contralto; Hernán Würth e Ignacio Bastarrica, tenores; Bruno A. Tomaselli, barítono; Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusi, director).
- Halffter, Rodolfo
1956, abril
- Concierto* op. 11 para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
- Haydn, Joseph
1941, junio 13
1949, mayo 6
- Sinfonía* N° 92 en Sol mayor *La sorpresa*.
Sinfonía N° 103 en Mi bemol mayor *Del redoble de timbales*.
- 1956, abril
- Concierto* N° 1 en Do mayor para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
- 1957, julio 19
- Sinfonía* N° 102 en Si bemol mayor.
- Hindemith, Paul
* 1950, septiembre 4
- Los cuatro temperamentos*, tema con variaciones para piano y orquesta de cuerdas (Hugo Fernández, piano).

- Honegger, Arthur
1950, julio 14
1952, agosto 22
- Sinfonía* N° 1 para orquesta de cuerdas.
El Rey David, salmo sinfónico (Clara Oyuela, soprano; Ilse Hagemann, mezzo-soprano; Hernán Würth, tenor; Fanny Fischer y Roberto Parada, recitantes; Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza, director).
- Ibert, Jacques
1948, mayo 14
* 1948, julio 26
- Divertimento* para orquesta.
Concierto para flauta y orquesta (Marcel Moyse, flauta).
- Ireland, John
1947, junio 13
- Concierto* en Mi bemol mayor para piano y orquesta (Hugo Fernández, piano).
- Kabalevsky, Dmitri
1966, septiembre 2
1977, julio 15
- Concierto* op. 49 en Sol menor para violoncello y orquesta (Arnaldo Fuentes, violoncello).
Concierto para violín y orquesta (Sergio Prieto, violín).
- Khachaturian, Aram
1950, julio 14
- Concierto* para piano y orquesta (Reah Sadowsky, piano).
- Lalo, Edouard
1948, mayo 14
- Concierto* en Re menor para violoncello y orquesta (Bernard Michelin, violoncello).
- Mahler, Gustav
1943, mayo 22
1945, agosto 24
1957, mayo 17
- Tres lieder de *Des Knaben Wunderhorn* para voz y orquesta, *La muerte del tambor*, *El aroma de los tilos*, *En lo alto de la montaña* (Ruth Hennig, voz).
Kindertotenlieder para voz y orquesta (Lydia Kindermann, voz).
Das Lied von der Erde ("La canción de la Tierra") (Ivonne Boulanger, contralto; Eugenio Valori, tenor).
- Martinu, Bohuslav
1945, noviembre 9
* 1947, octubre 31
1951, julio 27
- Sinfonía* N° 2.
Tres ricercari para orquesta.
Doble concierto para dos orquestas de cuerda, piano y timbales.
- Milhaud, Darius
1952, mayo 9
1955, mayo 13
- Suite Provenzal*.
Concierto N° 1 para violoncello y orquesta (Arnaldo Fuentes, violoncello).
- Mozart, Wolfgang Amadeus
1943, mayo 22
- Concierto* K.V. 447 en Mi bemol mayor para corno y orquesta (Enrique Salazar, corno).

- 1950, septiembre 4
 1951, julio 6
 1955, mayo 27
 1955, julio 19
 1956, abril
 1956, mayo 11
 1956, julio 27
- Poulenc, Francis
 1951, mayo 11
 1977, julio 22
- Prokofieff, Serge
 1949, julio 29
 1952, junio 13
 1953, agosto 28
 1955, mayo 27
 1965, agosto 13
- Purcell, Henry
 1949, agosto 19
- Rachmaninoff, Sergei
 1950, mayo 12
- Rameau, Jean Philippe
 * 1951, noviembre 14
- Rodrigo, Joaquín
 1950, mayo 6
- Roussel, Albert
 1945, mayo 11
- Saint-Saëns, Camille
 1979, julio 28
- Serenata* K.V. 384a en Do menor para octeto de instrumentos de viento.
Sinfonía N° 34 K.V. 338 en Do mayor.
Sinfonía N° 25 K.V. 183 en Sol menor.
Concierto K.V. 595 en Si bemol mayor para piano y orquesta (Giocasta Corma, piano).
Divertimento N° 11 K.V. 251 en Re mayor para oboe, dos cornos y cuerdas.
Maurerische Trauermusik ("Música fúnebre masónica") K.V. 477.
Misa N° 16 K.V. 317 en Do mayor *De la coronación* (Clara Oyuela, soprano; Ivonne Boulanger, contralto; Hernán Würth, tenor; Miguel Concha, bajo; Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusi, director).
- Concierto* en Re menor para dos pianos y orquesta (Juan Lémann, Galvarino Mendoza, piano).
Concierto en Sol menor para órgano, cuerdas y timbales (Miguel Letelier, órgano).
- Suite de la música incidental para el film *El te-niente Kitjé* op. 60.
Concierto N° 2 op. 63 en Sol menor para violín y orquesta (Fredy Wang, violín).
 Suite de la ópera *El amor por tres naranjas* op. 33.
Concierto N° 1 op. 19 en Re mayor para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
Sinfonía Concertante op. 125 para violoncello y orquesta (Jorge Román, violoncello).
- Suite* para orquesta (arreglo de Sir John Barbi-rolli).
- Concierto* N° 3 op. 30 en Re menor para piano y orquesta (Marisa Regules, piano).
- Suite del ballet *Les Indes Galantes*.
- Concierto de estío* para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
- Sinfonietta* op. 52 para orquesta de cuerdas.
- Sinfonía* N° 3 op. 78 en Do menor con órgano.

- Schoenberg, Arnold
1949, julio 8
Verklärte Nacht ("Noche transfigurada") op. 4 para orquesta de cuerdas.
- Schubert, Franz
1948, abril
Sinfonía N° 4 en Do menor *Trágica*.
- Schuman, William
1947, noviembre 7
1949, julio 8
Sinfonía para orquesta de cuerdas.
Sinfonía N° 3.
- Schumann, Robert
1949, octubre
Concierto op. 129 en La menor para violoncello y orquesta (Dobriła Franulic, violoncello).
- Shostakovich, Dmitri
1947, mayo 9
1952, mayo 16
Concierto op. 35 para piano y orquesta (Hermínia Raccagni, piano).
Sinfonía N° 6 op. 54.
- Sibelius, Jean
1952, mayo 9
Concierto op. 47 en Re menor para violín y orquesta (Enrique Iniesta, violín).
- Smetana, Bedrich
1943, mayo 22
Obertura de la ópera *La novia vendida*.
- Strauss, Richard
* 1943, julio 12
1949, julio 15
Serenata op. 13 para instrumentos de viento.
Concierto op. 77 en Re mayor para oboe y pequeña orquesta (Gaetano Girardello, oboe).
- Stravinsky, Igor
1951, julio 13
* 1951, noviembre 14
* 1951, noviembre 30
1955, julio 9
Concierto para piano y orquesta de instrumentos de viento (Hugo Fernández, piano).
Concerto en Re para orquesta de cuerdas.
Octeto para instrumentos de viento.
Concierto para violín y orquesta (Pedro d'Andurain, violín).
- Szymanowski, Karol
1963, agosto 16
Sinfonía concertante op. 60 para piano y orquesta (Flora Guerra, piano).
- Tailleferre, Germaine
1955, julio 15
Concierto para arpa y orquesta (Nicanor Zabaleta, arpa).
- Tchaikovsky, Peter Ilich
1946, agosto 9
Romeo y Julieta, obertura-fantasia.
- Toch, Ernst
1952, mayo 23
Concierto op. 38 para piano y orquesta (Edith Fischer, piano).

- Tosar, Héctor
1947, agosto 29
Concertino para piano y orquesta (Héctor Tosar, piano).
Toccata para orquesta.
- Vivaldi, Antonio
1950, mayo 6
Concerto grosso op. 3 n° 11 *L'estro armonico*.
- Walton, William
1947, mayo 16
Concierto para viola y orquesta (Zoltán Fischer, viola).
- Williams, Ralph Vaughan
1946, mayo 10
Fantasia sobre un tema de Tallis para dos orquestas de cuerda y cuarteto solista.

Juan Lémann Cazabon

El compositor Lémann nació el 7 de agosto de 1928 en Vendôme, Francia. Realizó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con Rosita Renard, René Amengual, Germán Berner y Alberto Spikin-Howard y de composición con Pedro Humberto Allende, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. Como pianista obtuvo los máximos galardones del Conservatorio, los premios Orrego-Carvallo (1949) y Rosita Renard (1951). En el año académico 1970-71 fue agraciado con una beca Fulbright, para realizar estudios sobre música contemporánea en la Julliard School of Music de Nueva York.

En la actualidad es miembro del directorio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, de la que también fue presidente, y se desempeña como profesor coordinador de la carrera de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Junto a Cirilo Vila, Juan Lémann ha desarrollado una encomiable labor como maestro y orientador de la generación joven de compositores chilenos.

Entre las obras principales de Lémann figuran la Sonata para arpa (1960), Sonata para violín solo (1961), Cuarteto para piccolo, dos flautas y clavecín (1962), Pieza para dúo para violín y violoncello (1962), Variaciones para piano (1962) y Tensiones para piano (1969). La partitura de la Leyenda del Mar fue completada en 1977. Junto a las Variables 0, I y II para piano, compuestas entre 1977 y 1978, demuestra el dominio acabado del lenguaje contemporáneo a que ha llegado Juan Lémann, después de haber incursionado en sus obras más tempranas en un estilo de fuerte dejo neoclásico strawinskiano.

La música de la Leyenda del Mar es realmente notable. El compositor maneja tres grandes bloques sonoros en un tejido prioritariamente colorístico, uno corresponde a los instrumentos de viento, el segundo a los instrumentos de percusión y el tercero a las cuerdas. Los combina de tal manera que los timbres individuales se amalgaman a la perfección en función del efecto global, sobre la base de sus modalidades propias de ataque, intensidad y extinción. Los timbres suenan pastosos, ricos y siempre novedosos. Muchos de ellos se basan en elementos de suma simplicidad, motivos rápidos similares a la acciaccatura y al mordente, trinos de variados tipos, desplazamientos cortos y largos, glissandos, clusters y trémolos.

La música exhibe un dinamismo y unidad realmente notables. Un artificio de la forma, Juan Lémann gradúa de manera acabada una serie de climax y subclimax, en un fluir que jamás decae. La unidad está dada por el sentido colorístico que prevalece, y por la reaparición en puntos importantes de la estructura de dos materiales. El primero de ellos surge al inicio del movimiento a cargo del corno, la trompeta y el trombón, secundados por el piano y el vibráfono. De carácter "atmosférico, marítimo", tiene como base un núcleo interválico constituido por un trino (Mi-Si-bemol) y una cuarta justa (Si bemol-Mi bemol). Este material se elabora en el transcurso de la partitura (p. 25) y al final (pp. 46-47), como resolución del climax del movimiento. El otro material se presenta en p. 18, y tiene como base un desplazamiento ondulante en el registro grave a cargo del fagot, contrafagot, violoncellos y contrabajos, apoyados por el piano y los instrumentos de percusión. Reaparece (en p. 32), semejante a "un oleaje insistente", y se intensifica en el "misterioso" (de pp. 38-41), del que surge el climax del movimiento.

El Ballet Nacional Chileno de la Universidad de Chile estrenó La Leyenda del Mar en el Teatro Victoria de Santiago, el 4 de septiembre

de 1980, con coreografía de Fernando Beltrami y con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile dirigida por el maestro Victor Tevah.

La Revista Musical Chilena pidió a Juan Lémann describir su obra en un artículo exclusivo para nuestra publicación.

“Leyenda del Mar”

Música para ballet, en tres actos.

de Juan Lémann

“Leyenda del Mar” es una obra musical para ballet, inspirada en la leyenda de la “Pincoya”, personaje mitológico del archipiélago de Chiloé en el sur de Chile. La partitura representa la esencia de una expresión sonora de imágenes en movimiento, inspiradas en la secuencia de los acontecimientos de esta leyenda.

Musicalmente me impulsó la posibilidad de generar la forma a partir del color y la textura, determinación e indeterminación, simetría y asimetría, juego de densidades, uso de micro y macromotivos, lo estático, lo móvil, la fusión y el seccionamiento en sucesiones y combinaciones que configuran la sintaxis musical. En esta música cada elemento genera al siguiente y es apasionante descubrir esto en la forma total. El juego entre homogeneidad y contraste no podría estar ausente en una obra de esta naturaleza.

Las técnicas compositivas utilizadas han sido muy variadas y su naturaleza condicionada sólo por la intención musical. La forma resultante no está, por lo tanto, sujeta a teorías preconcebidas.

Lo local se incorpora con componentes de nuestra música vernácula de manera tanto anecdótica como abstracta.

CONTENIDO PROGRAMÁTICO

El texto que inspiró la obra pertenece a Nicasio Tangol, quien, en “Chiloé Archipiélago Mágico”, narra la leyenda de la Pincoya, “Diosa que personifica la fertilidad de la fauna marina. De ella depende la abundancia o escasez de mariscos en las playas y de peces en los canales”. Según el texto, la Pincoya tiene por pareja al Pincoy, con quien frecuenta “los parajes solitarios de la costa y el roquerío de las ensenadas misteriosas”. La Pincoya es descrita

como hembra hermosa y sensual "tan atrayente que hasta los peces se quedan con la boca abierta contemplándola". Después del canto del Pincoy (en la segunda parte del ballet), ella "da comienzo a su danza. En ritmo lento remeda con sus caderas el balanceo de una embarcación y a medida que la voz del Pincoy sube de tono, acelera sus movimientos, para entregarse finalmente a una danza frenética y maravillosa. Si la Pincoya baila mirando hacia los cerros de la costa, las playas de aquel lugar se volverán estériles, pero si baila mirando hacia el mar y al finalizar su danza recorre las playas sembrando mariscos, la abundancia de estos productos colmará las playas y los mares de esa región". En el ballet ocurre lo último, lo corona una danza final bulliciosa y alegre.

La primera parte de "Leyenda del Mar" es una descripción del mar y sirve de introducción a la leyenda de la Pincoya.

TEMÁTICA, ESTRUCTURA Y FORMA DE LA OBRA

Parte I. El Mar.

Cuando decidí componer este preámbulo, me vi enfrentado al problema de simbolizar el mar bajo un concepto nuevo, pero sin desvirtuar su esencia. Al reflexionar, se me presentaron miles de imágenes y sensaciones, pero, ¿cuál podría transformarse en el elemento unificador? El mar tiene un ritmo caprichoso dentro de una armonía mantenida durante largos períodos, pero este equilibrio varía, es imprevisible dentro de lo previsible, su colorido y textura cambian tal como la luz y el viento. En este constante ondular, puede ser violento o reposado, tentador o atemorizador, siempre imponente, sobre todo fluctuante. Esta permanente fluctuación me indujo a pensar en modular (en términos de electrónica) cada parámetro musical, mediante una onda básicamente sinusoidal, de amplitud y frecuencia variables; ella guió mis pasos para crear este movimiento. Se parte de la calma para retornar a ella después de múltiples peripecias, en las que no deja de estar presente el misterio. La partitura encierra un juego de pasajes de ritmo medido y otros de ritmo indeterminado, al menos parcialmente, los que por momentos se superponen. Las alturas están determinadas con excepción de pequeños detalles.

Formalmente, este es el trozo más abstracto de toda la obra, porque se sustenta en conceptos de tiempo y color tratados en forma fluctuante. La forma aparece cerrada sólo parcialmente, porque en el interior de sus secciones la variación y la adición de bloques diferentes tienden a abrirla.

Estructura:

A			B			C	D	C'	E	D'	B'	Coda
a	b	a	Desarrollado						Sección cadencial Vibr. Fl. Cl.			

Parte II. Dúo del Pincoy y la Pincoya.

En la segunda parte de este ballet figuran la Pincoya y luego el Pincoy en alegre correteo por las playas. Después de hacerse presente el Pincoy, cuyo canto lo inicia una nota alta de la trompeta, la magia de la seducción los envuelve a ambos desembocando en una danza que poco a poco cobra mayor intensidad.

El primer motivo fue extraído del cuarto movimiento de mi cuarteto para tres flautas y clavecín. Su tratamiento fugado refuerza la imagen, luego, un ritmo ternario, sirve de apoyo para la danza cadenciosa de la Pincoya, imitando el balanceo de una embarcación, la que cada vez se hace más acelerada. Su característica es el paso por lo jovial, lo sensual, lo onírico y lo pujante, y de su trama surgen algunos elementos rítmicos y melódicos relacionados con nuestro folklore.

La forma está construida en base a tres secciones: A, B y C. Las últimas reaparecen variadas, B' como transición y C' sirviendo de conclusión.

Estructura:

A				Interludio canto del Pincoy	B	C	B'	C'
a	a'	a''	a'''		b	b'	c	c'
							como una transición	conclusión

Las secciones son formadas por períodos que presentan variados desarrollos, a veces por complejidad creciente, otras por supresión o transformación de elementos.

Nota: a''', se inicia con el motivo invertido.

Parte III. Siembra de mariscos y peces, danza final.

Se inicia con la Pincoya sembrando las playas de moluscos, después de lo cual éstos van cobrando vida. Luego la pesca fructifica y motiva la danza de los pescadores, pletórica de bullicio y alegría.

La introducción, dentro de su carácter estático, incorpora pequeños gestos que hacen sentir la energía vital acumulada en la Pincoya. Estos pequeños elementos se acrecientan en cantidad —desde su nacimiento hasta su completo desarrollo—, en una larga sección de forma abierta que contrasta con la siguiente, iniciada por una danza de ritmo entrecortado y de carácter rudo, intercalada por pasajes que la asemejan a un rondó. Una coda pone fin a la tercera parte, terminando en un clímax rotundo. Como nota colorística, aparece una corta intercalación, en la que un corno toca con recursos tímbricos y melódicos que lo asemejan a una "trutruca" (instrumento indígena mapuche), que sin ser típico de Chiloé, resulta sintácticamente oportuno en esta sección de la obra.

Existen dos generadores de la forma en esta tercera parte: la idea de pequeños movimientos de moluscos y peces, de ritmo caprichoso, y el de la danza de los pescadores, de ritmo marcado y sostenido. El coreógrafo puede crear imágenes en torno a estas ideas centrales, incorporando a su visión personal de la danza material de la leyenda.

En esta sección hay una mayor utilización de los instrumentos de bronce que en las precedentes.

Estructura:

Introducción	A	B	Coda
Estático, insinuando pequeños movimientos (adornos).	A partir de motivos con adornos y de proporciones irregulares.	a, b, a', c, a", c'	Ritmo ternario, insistente.

Detalle de B:

B				a"	c'
a	b	a'	c	sobre	abrevia-
danza	Trutruca	danza	transición	elementos	ción de c
ruda				de intro-	
				ducción.	

LA ORQUESTACIÓN

La orquesta empleada fue pensada sobre la base de una máxima variedad de timbres, dentro de una gran economía de recursos. De cada instrumento, figura uno sólo, inclusive en la cuerda, ya que el tipo de trayectoria meló-

dica no habría permitido el uso masivo de ellos, sobre todo en pasajes de tipo indeterminado. La percusión incluye una gran variedad de instrumentos entregados a cinco percusionistas, además del pianoforte, también utilizado como percusión. Los instrumentos de parche o platos metálicos permiten que la altura sea impersonal cuando la partitura lo requiere.

El sonido está elaborado desde sus componentes, principio aplicado a cada instrumento por separado, y también al total sonoro. Para ello fue indispensable el uso de recursos instrumentales algo sofisticados.

La orquesta: 1 fl., 1 ob., 1 clar., 1 fag.

1 corno, 1 trompeta, 1 trombón

1 vln. I, 1 vln. II, 1 viola, 1 vc., 1 cb.

Pianoforte.

Percusión: 3 timbales, 3 tom-toms, 2 tambores

2 bongoes, 1 tumbadora

Temple blocks (4), 2 woodblocks

Tam-tam y varios platillos de diferentes tamaños.
glockenspiel, xilófono, vibráfono y marimba.

Accesorios: cascabeles metálicos y de bambú, güiro
maracas, etc.

Total : 18 ejecutantes.

Es interesante destacar que este conjunto fue tratado como una pequeña orquesta sinfónica más bien que como un gran conjunto de cámara.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

NOTAS PRELIMINARES

- 1) Las fechas de composición han sido proporcionadas por el compositor.
- 2) La ordenación de las obras dentro de sus respectivas fechas anuales se ha hecho cronológicamente.
- 3) Abreviaturas:

A : Alto.

B : Bajo.

FMCH : Festivales de Música Chilena.

IEM : Instituto de Extensión Musical (hoy día Dirección General de Espectáculos de la Universidad de Chile).

IEM hel.: Copia heliográfica preservada en el Archivo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

MS : Manuscrito.

S : Soprano.

T : Tenor.

L.M.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1952	<i>Ironías Musicales</i> , improvisación al piano.			Grabada en disco por Ediciones L.R. Ortiz, LR-54.		El lado uno contiene las variaciones sobre el tema "La vaca lechera". El lado dos contiene nueve trozos misceláneos. Las Variaciones sirvieron de base al ballet <i>La vaca Cornelia</i> estrenado en 1970 por el Ballet de Cámara de la Universidad de Chile con coreografía de Gaby Concha.
1952	<i>Pierrot</i> , música incidental para mímica (piano solo).	15'		MS.	Santiago, 1952, Teatro Municipal, Juan Lémann (piano).	La obra para mimos fue creada por Alejandro Jodorowsky.
1954	<i>Invencciones cromáticas</i> para piano.	5'		IEM hel.		
1958	<i>Alaluya</i> para coro mixto a cappella (SATB).	1'35"		<i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), p. 292.	Santiago, primavera 1958, festivales corales organizados por el Ministerio de Educación, Coro de la Escuela Experimental de Educación Artística, Juan Lémann (director).	
1958	<i>Ojitos de pena</i> para coro mixto (SATB).	3'15"	Max Jara.	IEM hel.	Sin fecha conocida.	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1960	Sonata para arpa, <i>Andantino quasi allegretto.</i> <i>Andante.</i> <i>Allegro.</i>	8'35"		IEM hel.	Santiago, octubre 19, 1960, Salón Filarmónico del Teatro Municipal, concierto de la Asociación de Música Contemporánea, Arlette Bezdechi (arpa).	Dedicada a Arlette Bezdechi.
1961	<i>El Cuerpo y la Sangre</i> , música incidental para el film del mismo nombre realizado por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, trompeta en Do, 2 cornos, trombón, piano, arpa, glockenspiel, piatti, tambor con bordones, timbal, cuerdas.	30'		IEM hel. Grabado en disco por Odeón, XCHIX 35211-35212, Orquesta Sinfónica de Chile, Agustín Cullell (director).	El film fue estrenado en Santiago en 1961.	
1961	Sonata para violín solo, <i>Allegretto con moto.</i> <i>Largo dramático.</i> <i>Allegro.</i>	10'		IEM hel.	Santiago, 1961, Salón Filarmónico del Teatro Municipal, Concierto de la Asociación de Música Contemporánea, David Serendero (violín).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1962	<p>Cinco piezas para niños, 1. <i>Contrapunto.</i> 2. <i>El pequeño violinista.</i> 3. <i>El soldadito.</i> 4. <i>Tonada.</i> 5. <i>Pequeño estudio.</i></p>	4'30"		<p>Editados en: Carlos Botto (ed.), <i>El Pianista Chileno</i>, Vol. I, Serie D, N° 1, segunda edición (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Músicas y de la Representación, Universidad de Chile, 1976), p. 2 (N° 1), p. 8 (N° 2), p. 9 (N° 3), p. 10 (N° 4) y Vol. II, Serie D, N° 2 (1969), pp. 24-25 (N° 5).</p>		
1962	<p><i>Cuarteto para flautín, dos flautas y clavecín, Introducción. Vívace. Andante. Presto.</i></p>	14'40"		IFEM hel.	<p>Santiago, diciembre 2, 1964, IX FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Guillermo Bravo (flautín), Juan Bravo, Josefina San Martín (flautas), Ruby Ried (clavecín).</p>	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1962	<i>Pieza para dúo</i> para violín y cello.	6'10"		IEM hel.	Santiago, noviembre 24, 1962, VIII FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Francisco Quezada (violín), Jorge Román (cello).	Mención Honrosa en los VIII FMCH.
1962	<i>Variaciones</i> para piano.	10'		IEM hel. Grabada en disco por Afsona, Stereo, VB-106-S, Oscar Gacitúa (piano), con el patrocinio del Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno y el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1974.	Santiago, noviembre 26, 1962, VIII FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Oscar Gacitúa (piano).	Mención Honrosa en los VIII FMCH.
1963	<i>Burlesca</i> para piano.	2'30"		Editada en: Carlos Botto (ed.), <i>El Pianista Chileno</i> , Vol. II, Serie II, Nº 2 (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Mu-		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1964	<p><i>El Tony Chico</i>, música para la obra teatral del mismo nombre de Luis Alberto Heiremans, guitarra, bajo, piano, voz y efecto sonoro.</p>	15'	<p>Luis Alberto Heiremans</p>	<p>IEM hel. sicales, Universidad de Chile, 1969), pp. 26-27.</p>	<p>Santiago, 1964, Teatro Camilo Henríquez, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.</p>	
* 1964	<p><i>Misa Veni Domine</i> con acompañamiento de órgano.</p>	12'		<p>Editada en <i>Kyrial, tres misas en castellano</i> (Santiago: Comisión Arquidiocesana de Música Sagrada, 1964), pp. 7-15. Grabada en disco en 1965, <i>Kyrial, tres misas litúrgicas</i>, RCA Víctor, LMC-2-X, Coro del Seminario Pontificio de Santiago y miembros del Conservatorio Nacional de Música, Fernando Rosas (director).</p>		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1964	<i>Tantum Ergo, Himno al Santísimo Sacramento</i> para coro al unísono y órgano.	1'	Traducción del latín al castellano de León Tolosa.	IEM hel. Grabada en disco en 1965, <i>Kyrial</i> , tres misas litúrgicas, RCA Victor, LMC-2-X, Coro del Seminario Pontificio de Santiago y miembros del Conservatorio Nacional de Música, Fernando Rosas (director).		
1965	<i>Ejercicios interdiálicos</i> para la iniciación de la lectura musical al piano.			IEM hel.		
1966	<i>Aléluja</i> para voces femeninas (para coro al unísono).	3'30"		IEM, Serie C, Obras Corales, C 17.	Santiago, diciembre 1968, Santiago Community Church.	
1968	<i>Topografía de un desnudo</i> , música incidental para la obra teatral del mismo nombre de Jorge Díaz, clarinete, piano, contrabajo, claves, tambor con bordones, bongoes, temple blocks, tom-toms, bombo chico, batería de jazz.	16'	Jorge Díaz.	Ms.	Santiago, 1968, Teatro Camilo Henríquez, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1969	Tensiones para piano.	2'		IEM hel.	Santiago, noviembre 5, 1980, Sala Isidora Zegers, Cecilia Plaza (piano).	Basada en un estudio de tensión interváltica realizado por Juan Amenábar.
1970	<i>Central Hidroeléctrica El Toro</i> (segunda parte), música incidental para el film documental del mismo nombre para clarinete en Si bemol, violín, violoncello, piano, timbales cromáticos I, II, III, vibráfono, piatti suspendidos, tambor con bordones, triángulo, bongoes, woodblock, xilófono, glockenspiel.	10'		IEM hel.	El film se estrenó en Santiago en diciembre, 1970.	Grabación dirigida por el autor.
1977-1978	<i>Leyenda del Mar</i> , música para ballet en tres partes, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, pianoforte, 3 timbales, tom-toms, tambores, 2 bongoes, tumbadora, 4 temple blocks, 2 woodblocks, tam-tam, platillos, glockenspiel, xilófono, vibráfono, marimba, cabañales metálicos y de bambú, güiro, maracas, cuerdas.	26'	Obra inspirada en el texto de la leyenda <i>Chilolé Archipielago Mágico</i> , de Nicasio Tangol.	IEM hel.	La primera parte se estrenó en Santiago, noviembre 30, 1979, XII FMCH. El ballet completo en septiembre 4, 1980, Teatro Victoria, Ballet Nacional Chileno, coreografía de Fernando Beltrami, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Victor Te-	Dedicada a María Luisa (esposa del compositor).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE JUAN LEMANN CAZABON

Año de composición	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1978	I. <i>El Mar.</i> II. <i>Dúo del Pincoy y la Pincoya.</i> III. <i>Siembra de mariscos y peces, danza final.</i>	13'		vah (director).	
1979	<i>Cuatro obras corales para voces blancas.</i> 1. <i>Suite Marcela.</i> 2. <i>Variaciones en asonantes.</i> 3. <i>Corranda de la gacela.</i> 4. <i>Edicto de la Plaza de Trapala.</i>	4'	Andrés Sabella.	N° 3: Santiago, diciembre, 1979, Instituto de Chile, Centro Ars Viva, Waldo Aránguiz (director).	Premiadas en el "Concurso de Obras Corales para Niños" organizado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile, 1979.

Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial

Por *Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas*

Los autores agradecen la ayuda prestada por los Doctores Peter E. Peacock, Carroll E. Mace, Robert Stevenson, Gertrude Burguières y Michael F. Fry en la preparación de este manuscrito.

Cuando Gabriel Saldívar reprodujo el manuscrito original de dos chanzonetas con texto náhuatl del indio "Don" Hernando Franco¹, del siglo dieciséis, en su *Historia de la música en México* (1934), inauguró una nueva era editorial sobre la música indo-cristiana del Nuevo Mundo. Siguió sus pasos el binomio integrado por Humberto Vázquez Machado y Hugo Patiño Torres, al editar en *Historia* (1958), facsímiles de la cantata *Nuestra Señora Luisa de Borbón*, compuesta por tres indios Moxos². En 1968, Robert Stevenson entregó a los musicólogos la publicación de transcripciones modernas para ser ejecutadas de *Capac eterno Dios y Hanacpachap cussicuinin*, del Perú colonial³. Con cuatro años de anterioridad, el mismo autor presentó transcripciones, también preparadas para su ejecución, de tres villancicos del indio guatemalteco del siglo dieciséis, Tomás Pascual⁴.

Las composiciones antes nombradas, escritas por o para indios y en su propia lengua, son un testimonio de la habilidad musical de los indígenas, y el tratado teórico musical de Santa Eulalia, tema de este trabajo, permite comprender hasta qué punto ellos fueron capaces de aprender y dominar el conocimiento musical hispano. A pesar de que ya en 1964 Robert Stevenson anunció el descubrimiento de varios manuscritos importantes de música polifónica de Santa Eulalia, Guatemala, escritos por indígenas, españoles y músicos del norte de Europa, este importantísimo documento del siglo diecisiete no llegó a manos de los eruditos hasta 1969. Ese año, el Rev. Daniel M. Jensen, misionero Maryknoll en Huehuetenango, informó a Munro Edmonson, especialista en cultura maya de la Universidad de Tulane, que los nativos habían entregado el manuscrito a los misioneros para su custodia. El Dr. Edmonson obtuvo una fotocopia y microfilm para la Biblioteca Latinoamericana de Tulane⁵. Para poder realizar este trabajo se obtuvo una fotocopia de mejor calidad aún.

Los manuscritos de Santa Eulalia, en su totalidad, son un índice de la cultura musical hispana en el período, rasgo de la vida considerado de tan gran importancia, que fue transferido no sólo a las catedrales del Nuevo Mundo que tuvieron como modelo a la de Sevilla, sino que también a las más

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, Nº 152, pp. 37-79

remotas aldeas indígenas. Para que el tratado pueda ser comprendido y apreciado en todo su valor, este trabajo incluye cuatro secciones explicativas. La primera abarca el ambiente musical hispano, en el que se demuestra la calidad internacional de la música española, tema de importancia en este caso, porque los manuscritos musicales de Santa Eulalia son realmente internacionales. En la misma sección se analiza el papel de la Iglesia en lo que se refiere a los tratados sobre teorías de la música. La segunda parte abarca la introducción de la música en el Nuevo Mundo desde México y a los trabajos teóricos que circularon durante el período colonial. En la tercera parte se describen los aspectos físicos y musicales del tratado, y algunos rasgos musicales son examinados basándose en la información incluida en las dos secciones anteriores. En la cuarta sección se estudian los aspectos lingüísticos, tanto del uso del Náhuatl en Guatemala como en el texto del manuscrito. La traducción al castellano del manuscrito pone término al artículo.

PANORAMA DE LA MÚSICA HISPANA

El siglo XVI fue un período tan fecundo de la historia musical de España, que su superabundancia y riqueza proveyó a sucesivas generaciones tanto de música como de amor por ella. Un reflejo del papel que tenía la música en la vida diaria española la ofecen los marinos de Cristóbal Colón, quienes cantaban el Salve Regina al atardecer, como también lo hicieron en la víspera del descubrimiento del Nuevo Mundo⁶. Así como los misioneros más tarde usaron la música como medio para atraer a los nativos al mensaje cristiano, Colón hizo otro tanto en un fracasado intento por seducir a los arawaques. El 2 de agosto de 1498, al establecer contacto con ellos, ordenó que hubiese música y danzas que los nativos pudiesen presenciar⁷. Esta actividad no logró ganárselos porque lo interpretaron como una señal de guerra. Más tarde, Cortés y Pizarro tuvieron en su séquito a músicos cuya tarea era reconfortar a las tropas.

La música del período debe enfocarse como el resultado de centurias de desarrollo y tiene dos variantes de gran valor: su calidad internacional en primer término y luego el patrocinio real y eclesiástico. Así como se encuentran rasgos de la cultura mora en la arquitectura de España, también la hay en la música y la literatura⁸. El *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, por ejemplo, incluye comentarios valiosísimos sobre varios instrumentos musicales moriscos e hispanos⁹. Pero los moros no fueron los únicos extranjeros que dejaron una huella en la música española. Johannes Urrede, de Brujas, por ejemplo, fue maestro de capilla de Fernando V¹⁰; Jean Ockeghem visitó España en 1469 y Alexander Agricola y Pierre de la Rue lo hicieron en

1506¹¹. En las composiciones de Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa la influencia flamenca es fuertemente perceptible. No obstante, algunos escritores nos alertan sobre la existencia de una mayor independencia de la Escuela Flamenca de la que anteriormente se suponía¹². En el *Cancionero Musical de Palacio*, ese monumento de la música secular, se encuentran obras de los extranjeros Josquin Wrede [=Urrede], Tromboncino, Fogliano y Robert Morton¹³. Mateo Romero, el maestro de la canción secular española, nació en Lieja¹⁴. Por lo demás, el carácter internacional de los músicos españoles puede rastreadse, durante el reinado de Felipe IV, por la presencia de Bernardo Jovenardi, de Italia, y Henry Butler, de Inglaterra¹⁵.

Las casas reales tenían un profundo interés por la música. Juan de Anchieta, miembro de la corte de Isabel y maestro de música del joven Príncipe Don Juan, exhibió cierto instinto por lo dramático y se inclinó en sus composiciones más bien hacia la sonoridad que a los enigmas musicales, porque se le presentaron para ello las condiciones óptimas. La masa coral de los Reyes Católicos ascendía a sesenta u ochenta voces¹⁶, y Carlos V se preocupó de que su Capilla Flamenca lo acompañara en sus viajes¹⁷. La variedad y el sabor internacional caracterizan la música de la corte de Felipe II, Rey de las Españas, el gran mecenas internacional de la música de su época. Hubo dos capillas musicales con completa dotación musical, una para la Casa de Borgoña y otra para la Casa de Castilla¹⁸. Los españoles tuvieron gran amplitud de criterio en la selección de los músicos y se contrataba a un extranjero cuando era menester. El factor determinante era la calidad, porque lo que se buscaba era el más alto rendimiento¹⁹. Así como la música de Josquin cruzó los Pirineos²⁰, también llegaron los organeros del norte de Europa²¹ y órganos de Inglaterra²², y de igual manera llegaron los músicos del Nuevo Mundo. Por ejemplo, bailarines indígenas deleitaron a Carlos V y a su corte en 1528²³, los misioneros Dominicos de México seleccionaron a un compositor indio de cierta habilidad para ser enviado a España²⁴, algunos indígenas trabajaron como músicos en casas de la nobleza española²⁵ y los tres indios Moxos, mencionados anteriormente, compusieron una cantata que fue enviada a la península en honor de María Luisa de Borbón²⁶. Al igual que la música española influenció a músicos de Roma²⁷, Inglaterra²⁸ y Francia²⁹, el Nuevo Mundo dio a Europa la Saramba³⁰.

Los diversos centros provinciales de España tenían orgullo de su herencia y sus tradiciones, y la altivez local impulsaba a cada Catedral a competir en el brillo musical³¹. Como resultado de esta competencia surgieron los tres grandes compositores de música religiosa española de la época, cuyas carreras confirmaban el carácter internacional de la música hispana. Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) comenzó a publicar en 1539. Es el único músico

español cuyas obras fueron incluidas en una colección Luterana³², y sus composiciones fueron editadas en Amberes, Augsburgo, Lyon, Milán, Roma, Salamanca, Valladolid, Venecia y Wittenberg. Escribió obras que ejecutó frente a reyes, emperadores, papas, cardenales y otros miembros de la nobleza, como lo comprueba su exquisito motete *Jubilate Deo Omnis Terra*³³. Pero si el Viejo Mundo lo honró, también lo hizo el Nuevo. Ya en 1553, la antigua capital incaica del Cuzco, poseía sus dos libros de misas aparecidos en Roma en 1544³⁴. Cervantes de Salazar relata que durante los servicios de conmemoración de Carlos V, en Ciudad de México, el auditorio fue conmovido hasta las lágrimas por la música de Morales, pero también les produjo gran contento³⁵.

Francisco Guerrero (1528-1599), sevillano al igual que su maestro Morales, tocaba la vihuela de siete cuerdas, el arpa y la corneta. Un tal Juan Méndez Nieto, médico que emigró al Nuevo Mundo, estudió órgano con el célebre organista Guerrero³⁶. En contraste con su maestro Morales, su vida transcurrió principalmente en Sevilla, pero su música era muy conocida y casi ninguna iglesia del mundo cristiano dejaba de tener sus obras, hecho ampliamente documentado en el Nuevo Mundo³⁷.

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) esperaba que las nuevas generaciones apreciaran favorablemente sus obras³⁸. Al igual que Morales, gozó de una permanencia en Roma³⁹, y el privilegio del patrocinio real y eclesiástico⁴⁰. Durante su vida fue el músico que fijó las pautas por las que otros serían juzgados. Gutierre Fernández Hidalgo (1553 -ca. 1620), el más gran compositor sudamericano del siglo dieciséis, al escribir su *Salve Regina a 5*, sólo compuso los primeros dos versos e indicó que el tercero y cuarto debían ser tomados de la *Salve a 6*, de Victoria (1572)⁴¹.

Así como Pedro Cerone, en su *El Melopeo y Maestro* comenta que el interés de los españoles por la música incluía a la casa real (en este caso la de Felipe III)⁴² y Juan Ruiz de Robledo, en *Laura de musica ecclesiastica nobleza* (1644), destaca la pericia musical de Felipe IV⁴³, también podrían nombrarse a otros miembros de la nobleza, como Juana de Austria⁴⁴, Francisco de Borja⁴⁵ y el rey lusitano João IV⁴⁶. Inclusive un tan rápido vistazo demuestra la estimación que en España se tenía por la música. Tanto es así que los conquistadores también fueron mecenas de la música a fin de parecer nobles señores de la tierra. Al mismo tiempo, las catedrales del Nuevo Mundo trataban de reflejar la gloria de la Catedral de Sevilla, y es así como músicos no españoles y la música de los compositores extranjeros, penetró con tanta rapidez en América como en España⁴⁷.

En su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Menéndez Pidal destaca "La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical de los dos siglos de oro"⁴⁸. Es por eso que existieron obras teóricas, tanto prácticas como

especulativas, que tratan sobre la música sacra y secular, monodia y polifonía, la vihuela y la guitarra, además de una multitud de otras ⁴⁹. El testimonio de esta riqueza se encuentra en *Music in the Age of Columbus* ⁵⁰, de Robert Stevenson, y una visión mucho más amplia aún en *Estudios de Historia de la Teoría Musical* ⁵¹, de Francisco José León Tello y en *La Teoría Española de la Música en los Siglos XVII y XVIII* ⁵². A pesar de la amplitud de estas investigaciones, los trabajos teóricos de Damaso Artufel ⁵³, José de Torres ⁵⁴, Juan Francisco Cervera ⁵⁵, y Francisco Moliner, por ejemplo, no son mencionados en ellos ⁵⁶. Pero no debe juzgárseles apresuradamente por no haber comentado estos tratados. Ya en 1753, Francisco Xavier de Santiago y Palomares empastó en un volumen ciertos tratados de autores españoles dada la dificultad que tuvo para encontrar sus escritos ⁵⁷, y para su colección eligió las obras de Domingo Marcos Durán ⁵⁸, Gonzalo Martínez de Bizcargui ⁵⁹, Alonso Españon ⁶⁰, y Diego del Puerto ⁶¹. Los investigadores actuales se encuentran frente a la misma dificultad.

Así como esta fue la época de los maestros de la polifonía, también lo fue de los teóricos de la música, quienes la enriquecieron, comenzando por el visionario Bartolomé Ramos de Pareja ⁶², terminando con el sublime Francisco Salinas ⁶³, a quien Fray Luis de León ⁶⁴ celebró en sus versos abarcándose así una inmensa riqueza. Una de las razones por las cuales Bartolomé de Pareja y Francisco Salinas lograron tanta fama fue porque publicaron exclusivamente en Latín y porque pasaron largos períodos fuera de España. Ambos lograron el reconocimiento de John Hawkins, Charles Burney y Hugo Riemann ⁶⁵. Otros españoles escribieron en lengua vernácula y sus obras nacieron de la experiencia y de las exigencias de su labor como músicos eclesiásticos prácticos, tales como Fernand Estevan (fl. 1410), sacristán de la iglesia de San Clemente de Sevilla ⁶⁶; Domingo Marcos Durán, quien pasó sus últimos años en la Catedral de Santiago de Compostela ⁶⁷ y Bartolomé de Molina, quien escribió su *Arte de canto llano* para el clero de la diócesis de Lugo ⁶⁸. Otros escritores que ocuparon cargos eclesiásticos fueron Gonzalo Martínez de Bizcargui ⁶⁹, Francisco de Montanos ⁷⁰, Francisco Tovar ⁷¹, Juan Martínez ⁷² y Mateo de Aranda ⁷³. A esta lista puede agregarse al dominico Damaso Artufel ⁷⁴; Francisco Marcos y Navas, "psalmista por el S.M. en su Real Iglesia de S. Isidro de Madrid" ⁷⁵; al Padre Fray Antonio Martín y Coll, "Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regular Observancia de N.P.S. Francisco, Organista del Real Convento de Madrid" ⁷⁶; Manuel Narro, "Presbytero, Organista de la Colegial de San Felipe" ⁷⁷; a Gerónimo Romero de Avila, "Racionero, y Maestro de Melodía de la Sta. Iglesia de Toledo" ⁷⁸; Diego de Roxas y Montes, "Músico Instrumentista de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba" ⁷⁹; a José de Torres, "Organista principal de [la] Capilla Real de su Magestad" ⁸⁰; al Padre Fray Pedro de Villa-

sagra, "Monge Geronimo, y Maestro de Capilla del Real Monasterio de San Gregorio de Madrid" ⁸¹; y al Padre Fray Ignacio Ramoneda, "Monge Profesor y Corrector Mayor del Canto en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial" ⁸². *Fragmentos Musicos*, del Padre Fray Comes y de Puig, obtuvo la aprobación de alrededor de ocho directores de coro y organistas del área de Barcelona ⁸³, y se escribieron, además, otros textos especialmente para el uso de los novicios de las diversas órdenes religiosas. Entre éstos figuran las obras del Padre Fray Nicolás Pascal Roig ⁸⁴, la del Padre Fray Manuel Pérez Calderón ⁸⁵, y la de Fray Pedro Carrera ⁸⁶, quien especifica en la portada que es para ser usado tanto en España como en las Indias.

Esta lista parcial, en la que no se menciona a muchos otros teóricos musicales hispanos, demuestra, no obstante, el mérito, la amplia actividad realizada y su estrecho contacto con la música eclesiástica. Unidos al triunvirato formado por Morales, Guerrero, Victoria y sus sucesores, además de los innumerables músicos extranjeros que trabajaron en España, podemos dar una visión de conjunto de todos aquellos que forjaron el mundo musical hispano durante los años en que España gobernó su inmenso imperio. Tanto los compositores como los ejecutantes gozaron de amplias vinculaciones internacionales y del apoyo real y eclesiástico, los escritores teóricos demuestran palmariamente la importancia de la Iglesia en la formación de este mundo musical.

LA MÚSICA EUROPEA EN EL NUEVO MUNDO

Numerosos cronistas religiosos y una amplia documentación prueban la aceptación de que gozó la música europea entre los nativos de América ⁸⁷. Pero una tan rápida y favorable respuesta no habría sido posible si durante la época precolombina los indios no hubiesen tenido una fuerte tradición musical ⁸⁸. Tanto los primeros franciscanos, como Motolinia, Gante y Zumárraga, y también los mismos indígenas, informaron a Europa sobre la reacción favorable que produjo la introducción de la música polifónica. Al escribirle a Felipe II sobre las diversas actividades religiosas del monasterio de San Francisco, los indios destacaban que todo se hacía con la debida solemnidad y que a los niños se les enseñaba a leer, escribir, cantar y tocar instrumentos musicales ⁸⁹.

La actividad musical de los misioneros no se limitaba a la metrópoli de México-Tenochtitlán, sino que se expandía por toda América, y Guatemala no fue una excepción. Thomas Gage afirma con razón y sencillez que en la mayoría de las aldeas había escuelas en las que se enseñaba música además de leer y escribir ⁹⁰. La crónica de Fray Francisco Ximénez avala en múltiples

ocasiones la aseveración de Gage al informar sobre la preocupación permanente de los misioneros por la liturgia y la música ⁹¹. Muchos otros historiadores religiosos informan sobre la actividad musical en Guatemala, entre ellos Fuentes y Guzmán ⁹², Cortés y Larráz ⁹³, Francisco Vázquez ⁹⁴, Antonio de Remesal ⁹⁵ y Francisco Javier Alegre ⁹⁶. Los religiosos Francisco de Zepeda ⁹⁷ y Pedro de San José Betancur también destacan la importancia que se le confería a la música ⁹⁸. Un manuscrito titulado "Tradiciones ciertas de origen y progreso que ha tenido la música de Guatemala", demuestra que la Catedral de Guatemala se fundó y tuvo la misma constitución que la Catedral de Sevilla ⁹⁹. Maestros de Música de gran capacidad tenían a su cargo la actividad musical ¹⁰⁰, y hubo un intercambio musical permanente entre la Catedral de México y la de Guatemala, especialmente mientras Rafael Antonio Castellanos fue maestro de capilla de la Catedral de Guatemala ¹⁰¹. La importancia internacional del archivo de música de la Catedral de Guatemala es evidente, inclusive en una guía preliminar como la editada por Stevenson ¹⁰².

Sor Juana Inés de la Cruz, en *El Caracol*, destaca la importancia de los trabajos musicales teóricos de la vida colonial ¹⁰³. Los estudios pioneros de Gabriel Saldívar mencionan obras de Montanos ¹⁰⁴, Lorente ¹⁰⁵, Cerone ¹⁰⁶ y Nasarre en el México colonial ¹⁰⁷. Informa además sobre varias copias de un libro de teoría, en la *Memoria* de la viuda de Bernardo Calderón ¹⁰⁸, y cita a Nicolás Rodríguez, quien en 1658 pidió autorización para imprimir veinticinco copias de una obra teórica ¹⁰⁹. Cuando se le confiscó la biblioteca al arquitecto mexicano Melchor Pérez de Soto, entre sus libros se encontraron las siguientes obras de teoría musical:

Flores de Música

Arte de canto llano, por Fr. Damaso Artufel de la orden de predicadores

Arte de canto llano, por Juan Martínez, clérigo

Libro de música en cifras para vihuelas, por Esteban Dassa

Arte de música teórica, de Francisco Montanos

Suma de todo lo que contiene el arte de canto llano, por bachiller Sebastián Vicente Villegas

Otro manuscrito de música y canto, por Pedro de Robles

El Melopeo y Maestro o Tratado de música por Pedro Cerone ¹¹⁰. Además, un cierto Juan Pérez Materano obtuvo licencia para imprimir un libro de teoría que escribió en Cartagena ¹¹¹. La reedición guatemalteca de 1750, de *Breve Summa de todas las reglas de canto llano*, de Martín y Coll, se encuentra en la actualidad en el *Museo del Libro Antiguo* de la ciudad de Antigua en Guatemala ¹¹², así también como la copia manuscrita de *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, de Joseph Herrando, que está en el Museo Nacional de Historia de la ciudad de Guatemala ¹¹³, y

en el *Museo del Libro Antiguo*¹¹⁴ se encuentra también una copia manuscrita de un método para guitarra de autor no identificado hasta la fecha. Muchas otras obras aparecerán, sin duda, durante futuras investigaciones, a medida que se tenga acceso a más colecciones privadas¹¹⁵. En 1934 Saldívar se refirió al trabajo de Vicente Gómez y también a manuscritos anónimos de violín y guitarra¹¹⁶, y Francisco José León Tello también destaca la riqueza del material que se encuentra en el continente americano, al estudiar la *Cartilla musica y primera parte que contiene un metodo facil de aprenderla a cantar*, de José Onofre Antonio de la Cadena, editada en Lima en 1763¹¹⁷.

La lista podría prolongarse porque es inmensa. Lota M. Spell, en "Music in the Cathedral of Mexico", informa que en 1584 fueron enviados a la Catedral¹¹⁸ alrededor de 10 *artes de canto llano*, y Ernest J. Burrus observa que Juan de Tovar pidió y recibió autorización de sus superiores jesuitas de Roma para publicar su tratado sobre música, pero no existe información alguna de que fuera editado¹¹⁹. Investigaciones preliminares realizadas en el Archivo General de Indias de Sevilla demuestran la riqueza de información que puede obtenerse de los documentos que allí se encuentran. En los registros de embarque que están en la Casa de Contratación, se constata el envío en 1576 del *Vergel de Musica*, de Martín de Tapia y de "Tres artes de canto llano"¹²⁰, y también de despachos de estas obras en 1583¹²¹.

No obstante, sólo Juan Bermudo figura entre los numerosos teóricos y compositores españoles del siglo dieciséis que escribió específicamente para el Nuevo Mundo¹²². Hasta puede presumirse que fue su amigo Francisco Cervantes de Salazar el responsable de la difusión de la fama de Bermudo en el Nuevo Mundo, tal como lo había hecho con anterioridad con Cristóbal de Morales¹²³.

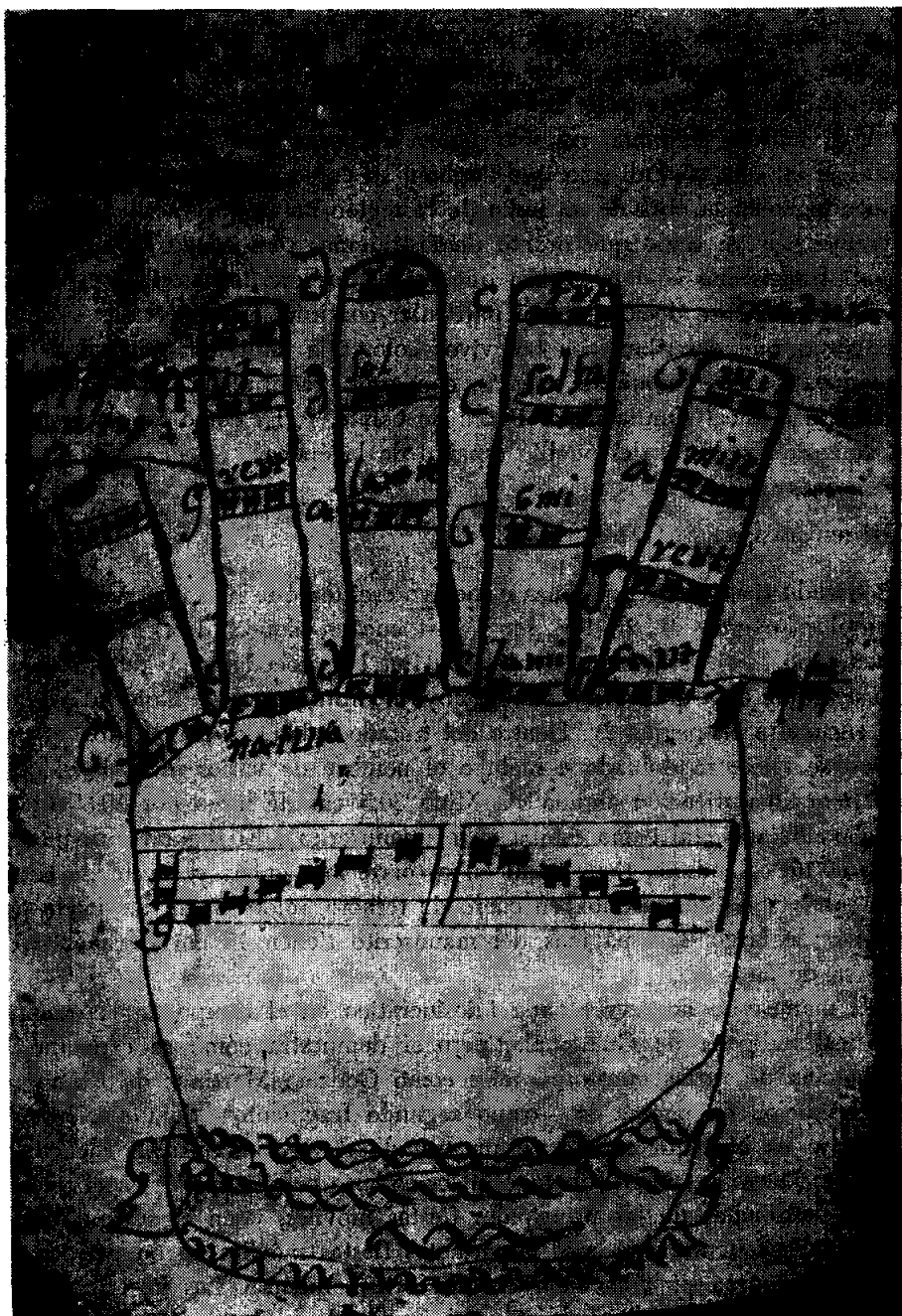
En una aldea del norte de Guatemala existen pruebas del patrocinio de la iglesia y la realeza, del carácter internacional de la música hispana y sobre los tratados teóricos de la época. La información proporcionada por Robert Stevenson en 1964 —a la que nos referimos anteriormente— de un escondrijo de manuscritos musicales en Santa Eulalia, en el departamento de Huehuetenango en Guatemala, fue un acontecimiento importantísimo para la musicología del Viejo y Nuevo Mundo. Los maestros europeos cuyas obras se encontraron en el descubrimiento, incluyen a personalidades tales como Alonso de Avila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García de Basurto, Diego Fernández, Mateo Fernández, Cristóbal de Morales y Pedro de Pastrana. Pero, además, el inventario contiene obras de luminarias no hispanas como las de Johannes Urrede, Heinrich Isaac, Loyset Compère, Jean Mouton y Claudin de Sermisy¹²⁴. Los códices abarcan también música escrita por el indio Francisco de León, además de aquella ya escrita por

Tomás de Pascual¹²⁵. El descubrimiento del tratado teórico musical de Santa Eulalia es como un espejo de la cultura musical española de la época de la Conquista. Es sin duda alguna internacional, porque ahí se encuentra música de toda la península y del Norte de Europa —escrita para príncipes y para la iglesia—, además de las obras de los compositores locales. El tratado teórico musical anónimo no sólo indica el papel que tuvo la educación musical en esta ciudad, sino que también su enfoque internacional. Sus páginas incluyen la obra de un indio de la región maya que escribe, como ya veremos, en un estilo que pronto demostraremos será conocido como “Náhuatl franciscano colonial”, obra que refleja los escritos teóricos españoles del período. Este documento en particular confirma las numerosas crónicas religiosas que describen con tan vivos colores la habilidad musical de los indígenas, y nos demuestra además, con gran exactitud, la importancia del “imperio musical” fundado por Pedro de Gante¹²⁶. Es como un monumento a la hazaña cultural del pueblo español de la época.

DESCRIPCIÓN DEL TRATADO

El tratado tiene catorce páginas e incluye escritos que no están relacionados con él en páginas 1r, 2r, 10v, 14r y 14v, una en blanco (11v) y otra es un calendario (1v). Una Mano de Guido (fig. 1), procedimiento de enseñanza musical que data de la Edad Media cuyo nombre deriva de Guido d'Arezzo, se encuentra en página 2v. Dentro del tratado había dos fragmentos, el primero se encontró doblado e incluye el nombre de varios individuos, pero no tiene identificación alguna¹²⁷. Mide 30,5 cm de largo por 10,5 cm de ancho doblado (tal como estaba en el manuscrito). El segundo fragmento, que es un calendario, tiene 8 cm en su parte más ancha y 18 cm de largo. La cubierta del manuscrito, en cuero de ternero, mide 17 cm de ancho por 25 cm de largo. Las páginas del manuscrito tienen 15 cm de ancho por 22 cm de largo.

El manuscrito no revela nada idiosincrático en el campo de la práctica musical indígena de Guatemala, pero sí demuestra cómo se expandió la influencia de varios escritores, tales como Gonzalo Martínez de Bizcargui. La aparición en página 1v —como segundo fragmento— de un calendario religioso es bastante común en un tratado de teoría musical. En *Portus Musicae*, Diego del Puerto incluye un calendario eclesiástico¹²⁸ en el que figuran las fechas de las principales fiestas móviles, y en el segundo fragmento se encuentran las más importantes fiestas móviles en un período de ocho años, pero sin mencionar el año correspondiente. Las fiestas mencionadas son Pascua de Resurrección, el Jueves de la Ascensión, Pentecostés, Septuagésima, el Miércoles de Ceniza y el primer Domingo de Adviento.



El folio 1v del manuscrito actual, es también un fragmento de calendario y está dividido en seis columnas: la columna 1 —parcialmente rota— incluye una serie de palabras cortas, aparentemente abreviaciones que estos comentaristas no lograron descifrar; la columna 2, también parcialmente destruida, muestra dos series de fechas que abarcan desde 1672 a 1679 la primera, y de 1650 a 1655, la segunda. La columna 3 incluye la letra dominical de cada año sucesivo. Cuando el primer día del año es domingo, la letra es A; si el domingo cae durante la segunda, es B y así sucesivamente. Los años bisiestos requieren la combinación de dos letras (es el caso de los años 1650, 1654, 1672 y 1676), el primero correspondiente a enero 1—febrero 29 y el segundo a marzo 1—diciembre 31. La columna 4 muestra los *numeri aurei*, o números de oro de cada año. Este sistema data de los antiguos griegos, quienes calculaban que después de aproximadamente 19 años solares, las fases de la luna se repetían en el mismo día de cada mes. En Atenas se inscribían en letras de oro, en los monumentos públicos, las fechas de la luna llena de cada ciclo de 19 años, junto al año correspondiente dentro del ciclo de 19 años. En el manuscrito de Santa Eulalia, por ejemplo, el año 1655 tiene al 14 como número de oro. La columna 5 muestra la epacta de cada año, o sea la edad del calendario lunar al 1 de enero de este año específico. Este recurso era usado para determinar la fecha de Pascua de Resurrección. La columna 6 da la fecha del Domingo de Septuagésima, el tercer Domingo antes de Cuaresma. En 1672 cayó el 14 de febrero, en 1673, el 29 de enero y así sucesivamente. Dentro de cuadrángulos, en la base de las primeras cinco columnas, figuran algunos mal diseñados signos o claves, parcialmente borrados cuando fueron escritos y que no fueron descifrados por los autores mencionados.

La presencia de la Mano de Guido es bastante común¹²⁹, escritores tales como Martínez de Bizcargui, Damaso Artufel, Gerónimo Romero de Avila, Pérez Calderón, Martín y Coll, Francisco Marcos y Navas, y Luys de Villafraña¹³⁰, a quien no habíamos nombrado antes, todos incluyen ilustraciones similares en sus primeras páginas¹³¹. Artufel la llama una *mano de Guido*, Montserrat la denuncia *la mano del canto*, Marcos y Navas, *mano musical*, Romero de Avila, *mano Eclesiastica* y Villagra, simplemente *la mano*. Cuando no está ilustrada, se la menciona como lo hace Andrés de Montserrat¹³².

En la página 3r, el escritor de Santa Eulalia inicia su disertación sobre “los signos”, los que pueden definirse dentro de los cánones actuales como nombres compuestos para un tono que no sólo indica el nombre, sino que su altura también. Por ejemplo, el Do central era conocido como *Ce fa ut*. Los escritores peninsulares demostraban cierta uniformidad en la definición de los signos. Fernand Estevan —el anónimo R 14670 de la Biblioteca

Nacional de Madrid—, Martínez de Bizcargui y Damaso Artufel usan casi las mismas palabras¹³³. El primero de estos escritores, Fernand Estevan, escribió en 1410, y el último, Damaso Artufel, en 1614.

A pesar de que el escritor del Nuevo Mundo no ofrece una definición de los signos, incluye información sobre los diversos signos, concordando con autores peninsulares tales como Gonzalo Martínez de Bizcargui, Gaspar de Aguilar y R 14670 de Madrid¹³⁴. Algunos de los tratados no comienzan con el estudio de *gamaut* (el segundo Sol debajo del Do central), como lo hace el tratado de Santa Eulalia, sino que con *Are* (el segundo La debajo del Do central)¹³⁵. Como es el caso del manuscrito del Escorial Ciii23. Sin embargo, casi todos los tratados que se inician con la discusión de *Ares*, usan las mismas palabras, como lo demuestran el Ciii23 del Escorial, Fernand Estevan, Martínez de Bizcargui, Artufel, y Francisco de Montanos¹³⁶.

Basándonos en los pocos ejemplos examinados para las finalidades de este trabajo, es fácil llegar a la conclusión que el estudio de los signos varía muy poco entre un autor y otro; en realidad casi podría afirmarse que se repiten palabra por palabra.

El otro tópico que se discute es el de las mutaciones, que podría definirse como recurso teórico para explicar las progresiones melódicas. El manuscrito de Santa Eulalia comienza por explicar las *mutanças* en general, haciéndose eco de la forma y estilo del R 14670 de Madrid¹³⁷ y también es similar al de Martínez de Bizcargui y al Ciii23 del Escorial¹³⁸. En esta versión de las *mutanças* el escriba de Santa Eulalia se inspira, sin lugar a dudas, en Gaspar de Aguilar, el Ciii23 del Escorial, en el R 14670 de Madrid y en Martínez de Bizcargui¹³⁹.

En seguida se refiere al problema de las llaves, o sea al signo que se coloca al comienzo de cada pentagrama para indicar la altura de las notas. No tiene ninguna pauta clara, la base de la obra de Santa Eulalia es claramente la misma de los textos peninsulares de la época. Aguilar discute las claves¹⁴⁰ de la misma manera que lo hacen Fernand Estevan¹⁴¹, Artufel¹⁴², Juan Cervera¹⁴³, Roxas y Montes¹⁴⁴, Villasagra¹⁴⁵, y Villafraña¹⁴⁶.

Después se refiere a los tonos o modos eclesiásticos: tono perfecto, tono pluscuamperfecto, tono imperfecto, tono mixto, tono conmixto y tono irregular. Se indica que los maestros son el primero, tercero, quinto y séptimo tonos, y los discípulos son los tonos segundo, cuarto, sexto y octavo¹⁴⁷. En los tratados de los escritores peninsulares no se encuentra una fórmula absoluta sobre los tonos, como ocurre con respecto a los signos y las *mutanças*, pero formaban parte de las consideraciones generales, como se comprueba en Aguilar¹⁴⁸, Montserrat¹⁴⁹, Martínez de Bizcargui¹⁵⁰, Villafraña¹⁵¹, y Artufel¹⁵². Artufel presenta cada una de las *seys maneras de tonos* con

gran claridad, casi en "formato de diccionario". A pesar de que no fue un modelo para el escritor de Santa Eulalia, presenta una comparación interesante.

La próxima sección del tratado de Santa Eulalia se refiere al problema de *tempus*, tópicos que varios escritores peninsulares trataron; por ejemplo, Diego del Puerto¹⁵³ y Durán, en su *Sumula de canto y de organo*¹⁵⁴. En las páginas finales hay una bendición, pero escrita con otra letra. Por lo menos otros dos teóricos de la época terminan con una bendición similar: Gaspar de Aguilar¹⁵⁵ y Diego del Puerto¹⁵⁶. Aguilar ruega que lo corrijan aquellos que saben mejor¹⁵⁷, y al hacerlo sigue las normas de su maestro Salinas¹⁵⁸.

Como el manuscrito está incompleto, son imprescindibles algunas observaciones finales. Después de la bendición final se introduce, pero no se presenta, un estudio sobre la polifonía, aunque existe la evidencia de que faltan páginas. El tratado fue probablemente compilado alrededor o antes de 1679, según la información proporcionada por el calendario litúrgico. No parece ser una traducción directa de algún trabajo en particular, a pesar de las sorprendentes semejanzas de las fórmulas usadas por los teóricos peninsulares que se encuentran en el texto con respecto a los signos y *mutanças*. Como el tratado de Santa Eulalia fue encontrado dentro del territorio misionero, es muy posible que su "modelo" fuese el especialmente fijado para las comunidades religiosas. En realidad, existen paralelos entre la obra de Santa Eulalia y la de Artufel, y se sabe que su tratado se encontraba en el Nuevo Mundo en la biblioteca del ya nombrado Pérez de Soto. Además, Artufel era fraile dominico y Santa Eulalia fue territorio de misiones de los Dominicos, pero no existen evidencias lo suficientemente claras como para afirmar que se trata de una traducción de Artufel. Sólo puede afirmarse que el tratado de Santa Eulalia se asemeja a los escritos teóricos que surgieron de la práctica musical eclesíastica.

CONSIDERACIONES LINGÜÍSTICAS

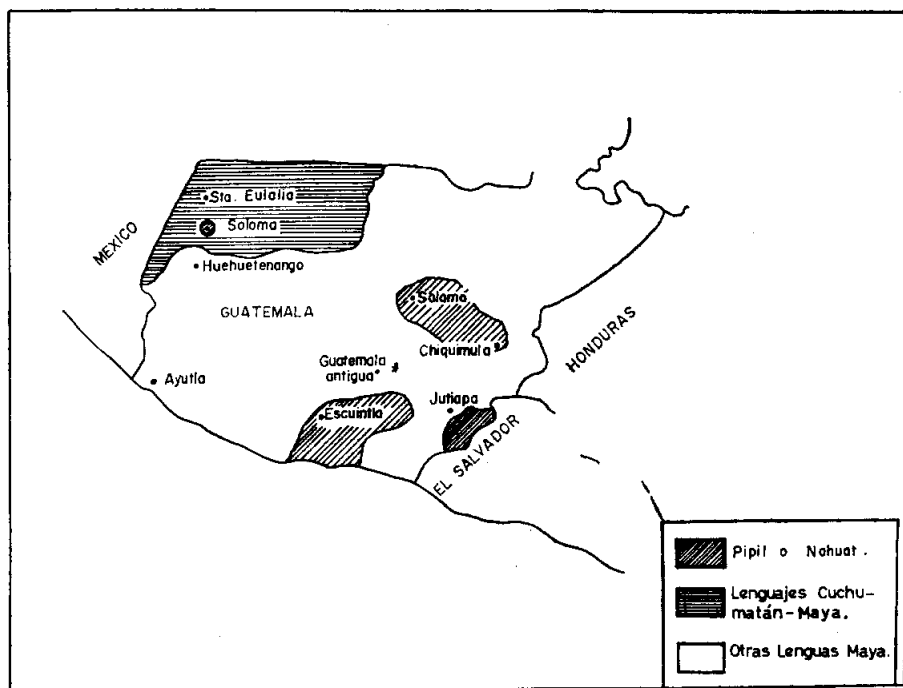
Los Dialectos Náhuatl y Pipil: el texto del manuscrito de Santa Eulalia está escrito en un dialecto del náhuatl, una lengua absolutamente distinta de los diversos dialectos mayas de Guatemala —Kekchi, Tzutuhil, Pokomchi, Quiche, Cakchiquel, Chorti, Ixil, Pokoman, Mam, Chuj y Jacaltec— entre otros. En la actualidad, en el área de Santa Eulalia se habla el Chuj, Solomec y el Jacaltec, todos ellos relacionados al Yucatec Maya (véase mapa).

El náhuatl pertenece a la familia lingüística del Uto-Azteca, que se extiende del noroeste de los Estados Unidos a través de Arizona, Nuevo México y California hasta México, donde está representado por el Tarahumara, Tepehuan, Yaqui, Huichol y Náhuatl.

A su vez el náhuatl se divide en una serie de dialectos; los dos de mayor importancia son el náhuatl mismo (la lengua de los aztecas) y el Náhuat o Pipil, al que nos referiremos en este estudio sencillamente como Pipil. La diferencia fonética más obvia entre el náhuatl y el pipil es la ausencia del fonema *tl* en este último, por ejemplo, *atl* "agua" en náhuatl, y *at* en pipil. Otra diferencia es el sonido en náhuatl de la *c* o *k*, que a menudo es pronunciada *g*, en pipil (tlacatl "hombre" vs. tagat). En pipil no se pronuncia el final de algunos sustantivos, *chantli* "hogar" se transforma en *chan*. Finalmente, la *u* sustituye a la *c* del náhuatl (*tumat* "tomate", vs. *tomatl*). Debe destacarse, no obstante, que el sonido *u* y la eliminación del final de algunos sustantivos surge en los dialectos montañosos de México y que posiblemente surja o esté estrechamente relacionado con el lenguaje de los aztecas.

El proceso histórico que colocó al náhuatl y al pipil en posición prominente dentro de la cultura Maya de América Central es complejo y fue el resultado, en gran parte, de los acontecimientos que se produjeron en las remotas tierras altas de México.

En México se habla el pipil (o se ha hablado hasta hace poco) en el sur del estado de Veracruz, en Tabasco y en la costa de Chiapas. Dentro de



América Central era la lengua habitual de las vertientes hacia el Pacífico de Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua. En la actualidad, fuera de México, el pipil se habla en la República de El Salvador.

Para comprender mejor los problemas lingüísticos del texto de Santa Eulalia, es necesario revisar a grandes rasgos las cuatro sucesivas migraciones de los Nahuas mexicanos a territorio guatemalteco. Se inició (ca. 800 A.D.) con los Pipil, luego llegaron los Toltecas (después del año 1000), los Aztecas (ca. 1490) y la Hispana-Tlaxacalan (después de 1521).

La inmigración Pipil. Wigberto Jiménez Moreno, en "Síntesis de la Historia Pretolteca de Mesoamérica" ofrece una visión de los acontecimientos que impulsaron a los Pipil ("Nobles" o "Príncipes") a abandonar sus territorios en México para emigrar hacia el sudeste¹⁵⁹.

El período correspondiente al 600-800 A.D., conocido por los arqueólogos como el Clásico Tardío, fue una época de crisis en los grandes estados ciudadanos de Teotihuacán y Cholula. Todo un mundo teocrático fue pulverizado, reemplazándose por una nueva sociedad que se basó en el poder militar. A la altura del año 800, Teotihuacán fue destruido, probablemente por el fuego, y Cholula había sido invadida por un conglomerado de pueblos conocidos como los "Olmecas" (probablemente Mixtecas, quienes no deben ser confundidos con los Olmecas de La Venta), a los que los arqueólogos definen como los de "rostros de bebé y bocas de jaguar". La expulsión y dispersión de los nativos de Teotihuacán, Cholula y otras ciudades estado, tuvo como consecuencia la llamada migración Pipil. Gradualmente los exiliados bajaron por la costa del Pacífico hacia Soconusco en Chiapas, hacia Guatemala y Honduras y en menor número hacia Costa Rica y Panamá. Existe evidencia de que los Pipil llegaron hasta la costa de Colombia, la provincia de las Esmeraldas en Ecuador, y hasta el área de Tumbes, en el extremo norte de la costa peruana.

En Guatemala, país en el que la migración coincidió con la decadencia de las ciudades estado del Maya Clásico, los Pipil penetraron profundamente hasta el corazón del país. En el siglo diecinueve, Otto Stoll comprobó que el pipil era una lengua viva en ciudades como Salamá, del Departamento de Baja Verapaz¹⁶⁰.

La inmigración Tolteca. Después de la caída de Teotihuacán, otro pueblo Nahuá, los guerreros toltecas, crearon un imperio alrededor de Tula, en el actual estado de Hidalgo en México. Ellos dominaron gran parte de Mesoamérica desde el año 900 hasta 1200 A.D. Debido a conflictos internos, no obstante, parte de la población tolteca emigró en diversas épocas. Una migración los llevó hasta la lejana Yucatán, donde floreció la civilización Maya-Tolteca, y otros se dispersaron hacia América Central. No se limitaron a la costa del Pacífico, sino que penetraron hacia las montañas de Chiapas y

Guatemala, donde iniciaron un período de "mexicación" (*i.e.* Nahua o de influencia antimaya) mundo más importante que la de los anteriores Pipil.

Con respecto a los rasgos de la cultura material "mexicana" después de 1200, Navarrete destaca los estilos arquitectónicos (escalas dobles, canchas de pelota y el carácter militar de los centros ceremoniales), nuevas fórmulas en la pintura, escultura y cerámica, la introducción de los dioses mexicanos y ciertas nuevas prácticas funerarias y de sacrificios ¹⁶¹.

La inmigración Azteca. Los aztecas de lengua náhuatl, descendientes culturales de los toltecas y fundadores en 1325 de Tenochtitlán, lograron la cúspide de su expansión imperial hacia fines del siglo quince. El emperador Ahuizotl (1486-1502) dirigió una campaña profunda hacia Chiapas a través del área de Soconusco y alrededor de 1498 cruzó la que hoy es la frontera entre México y Guatemala. Una sola ciudad de la Guatemala actual, Ayutla, fue anexada a la lista de ciudades tributarias del imperio azteca ¹⁶². A pesar de esta precaria posesión en América Central, los "viajeros", espías y mercaderes aztecas, prosiguieron y aceleraron el proceso de "mexicación" o "náhuatlización" de diversas maneras. Los grupos Pipil de la costa guatemalteca no parecen haber tenido un papel importante en la penetración cultural azteca de Quiche y Cakchiquel, los estados de la meseta maya.

En un pasaje lóbrego de los *Anales de los cakchiqueles* nativos se informa que en 1510 una numerosa embajada azteca llegó a Iximché de Cakchiquel. "El día Toh (4 de julio de 1510) llegaron los yaquis, mensajeros del rey *Modeczumatzin*, rey de México. Nosotros vimos cuando llegaron los yaquis del Culuacán. Estos yaquis, que vinieron hace muchos años, eran muy numerosos ¡oh hijos míos!" ¹⁶³. Recinos y Goetz sospechan que esta embajada tenía por misión informar a los gobernantes de Iximché sobre la ansiedad de Moctezuma por la presencia de los españoles en las Antillas. Sea cual fuere la razón de esta misión, la presencia de los mexicanos en el corazón de la Guatemala Maya sugiere el profundo conocimiento de los aztecas de las rutas, puntos de vista comunes, comprensión y relaciones mutuas, y la existencia de un grupo influyente de personas que hablaban náhuatl o bien de intérpretes dentro del área. A lo mejor los gobernantes Cakchiquel de Iximché también sabían el idioma lo suficientemente bien como para comunicarse directamente con los enviados de la lejana Tenochtitlán.

Los comentarios de Edmonson sobre las características culturales y lingüísticas del *Popol Vuh*, la biblia Maya-Quiché, son reveladores:

La cultura Quiché en general, y del *Popol Vuh* en particular, tenían considerable influencia mexicana, iniciada probablemente en el siglo X,

intensificada fuertemente en el siglo XIV y continuada en la época colonial . . . Hasta cierto punto, en el fondo, el *Popol Vuh* es un documento bilingüe, los Yaqui ('viajeros') mexicanos del siglo XV pertenecían en su mayoría a la clase alta quiché y es probable que los sacerdotes-señores hablasen un poco de náhuatl, aunque fueran mexicanos o quiché. Es así como los conceptos religiosos de los quichés llegaron a expresarse tanto en náhuatl como en maya. Las ideas aztecas son formuladas con palabras quiché y las quiché con palabras aztecas, así como la nobleza rusa del siglo pasado usaba el francés ¹⁶⁴.

En suma, en la última etapa histórica de la Guatemala precolombina, la cultura local estaba saturada de elementos mexicanos, sin duda, como preámbulo a la expansión militar azteca. Los aztecas, no obstante, no lograron la total náhuatlización de los Maya; otros estaban destinados a completar esta tarea casi inmediatamente después del período descrito.

La inmigración Hispano-Tlaxcalan. Al ingresar al territorio que en la actualidad ocupan Honduras y Guatemala, Cortés no parece haberse sorprendido por la habilidad de los intérpretes aztecas para comprender a los nativos: "...y los tomé a hablar con la lengua que yo conmigo llevé, porque la de Culúa y ésta es casi una, excepto que difieren en alguna pronunciación y en algunos vocablos" ¹⁶⁵.

Por lo general, se le atribuye la conquista de la civilización maya de Guatemala a Pedro de Alvarado (1485-1541), pero tanto él como los cronistas contemporáneos tácitamente reconocen que la sujeción de estos pueblos habría sido virtualmente imposible sin la ayuda de los mexicanos de la meseta. Todos confiesan que mercenarios de lengua náhuatl integraron la campaña de 1524, pero existen tres puntos que jamás han sido aclarados definitivamente: (1) el número de los aliados, (2) su lugar de origen y (3) el número e importancia de las colonias que fundaron en Guatemala con anterioridad a 1540. Bernal Díaz del Castillo sugiere que alrededor de 200 guerreros de Tlaxcala y Cholula acompañaron a Alvarado. No obstante, en una carta escrita a Felipe II, en 1563, por los gobernantes de Xochimilco, estos afirman que sólo esta ciudad envió 2.500 soldados ¹⁶⁶.

El papel prominente en la conquista de Guatemala se le atribuye generalmente a la población de la ciudad-estado de Tlaxcala. Los decretos reales de 1532, 1543 y 1585 confirman las recompensas otorgadas por sus servicios militares, los que redundan en la exención del pago de tributos y de trabajos forzados ¹⁶⁷. A pesar de que estas promesas no siempre fueron estrictamente cumplidas, alrededor de 1550 una serie de colonias de pueblos de lengua náhuatl, la mayoría de ellos de origen Tlaxcalan, se habían establecido en Guatemala, especialmente alrededor de las antiguas capitales, las ciudades actuales de Ciudad Vieja y La Antigua. Además, durante todo el resto del siglo dieciséis, millares de Nahuas del Valle de México y de Tlaxcala se dejaron caer

sobre la ahora pacificada Guatemala, tratando de ser identificados con los primeros aliados de Alvarado o bien como sus descendientes.

Los franciscanos crearon escuelas para los nativos de La Antigua, Atitlán y otras ciudades. En una carta al Rey, no obstante, explican que no imparten enseñanza en castellano ni en lengua nativa, sino que en náhuatl, "... porque es general en esta tierra..."¹⁶⁸. Con respecto a la provincia franciscana de Guatemala, Fray Antonio de Ciudad Real escribía en 1586: "Las lenguas comunes que hay en aquella provincia entre los indios que están a nuestro cargo son la mexicana y la achí"¹⁶⁹. El mismo autor, al describir a los indios de Chiantla, a una legua de Huehuetenango, afirma "... y hablan una lengua particular llamada mame, en la cual hay algunos vocablos achies y otros mexicanos, pero es lengua por sí..."¹⁷⁰.

Según gran número de otros documentos coloniales, la posición privilegiada del náhuatl en Guatemala tenía paralelos en toda Mesoamérica. Para citar un solo ejemplo, una descripción del Obispado de Michoacán, recopilación que data de 1631, enumera 47 parroquias en las que se habla 21 lenguas nativas y dos extranjeras, castellano y chino. La administración de la mayoría de ellas se realizaba en náhuatl, a pesar de que el recopilador confiesa que por lo menos en una de ellas pocos fieles entienden el idioma¹⁷¹.

CARACTERÍSTICAS LINGÜÍSTICAS DEL TRATADO DE SANTA EULALIA

Algunas de las dificultades que existen al realizar el análisis de los aspectos lingüísticos del texto resaltan a primera vista: su brevedad, el tema especializado, el escaso vocabulario (menos de 400 distintas palabras náhuatl) y su limitado alcance gramatical, o sea las declinaciones verbales, de números, géneros y sintaxis.

La primera tarea fue determinar si el manual estaba escrito en náhuatl o pipil. La diferencia más obvia entre estos dialectos, como ya lo mencionamos, es la ausencia del fonema *tl* en el pipil. Una palabra en la primera línea de la lección inicial (f. 4r) pareció resolver el problema de inmediato: *tuzquitl*, "voz", palabra náhuatl, a pesar de que la *u* podría indicar un dialecto pipil, porque el más convencional *tozquitl* habría sido típico del náhuatl clásico. La misma palabra, no obstante, figura como *tuzquit* en f. 6v. Además, la clásica forma *tleco*, "ascender", figura como *teco* en muchas oportunidades.

Pero son las formas náhuatl las que predominan en el manuscrito: *tlacati*, *tlacuepalitli*, *cuicatl*, *machiotl*, etc., o sea que sin lugar a dudas estamos frente a un documento escrito en náhuatl y no en pipil.

Pero surge una interrogante, ¿fue un escribano pipil quien trató de redactar el documento náhuatl a pesar de que este dialecto no le era familiar y que esta sea la razón de deslices tales como *tuzquit* o *teco*? ¿O fue el tratado escrito en un dialecto local que no ha sido estudiado hasta la fecha? Las decenas de inconsistencias, deformaciones y transiciones entre *u* a *o* y de *tl* a *t*, obligan a escudriñar el texto a la luz de las fuentes lingüísticas de México, Guatemala y El Salvador, para escrutar la verdad. El cotejo lingüístico se basa en los siguientes vocabularios y textos:

- 1) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de Alonso de Molina ¹⁷². Aunque esta obra fue escrita antes de 1550, la edición definitiva fue impresa en México en 1571. Se presume que es un trabajo representativo del náhuatl que hablaban los aztecas del Valle de México antes de la conquista española.
- 2) *El náwat de Cuscatlán: apuntes para una gramática tentativa* ¹⁷³, de Pedro Geoffroy Rivas. El trabajo de Geoffroy es un diccionario del pipil actual en la República de El Salvador.
- 3) *Vocabulario del pipil de Salamá, Guatemala*, de Otto Stoll. A pesar de que este breve vocabulario del pipil de Guatemala se publicó originalmente en el siglo diecinueve, fue reimpresso por Rodríguez en 1912 ¹⁷⁴.
- 4) *Santa Eulalia: The Religion of a Cuchumatán Indian Town* ¹⁷⁵, de Oliver La Farge.

En páginas 144-145, La Farge edita el texto de un documento que se leía cada año durante una ceremonia religiosa en la ciudad de Salamá, cerca de Santa Eulalia. El documento, que data del período colonial, está escrito en un dialecto nahua que no entienden los habitantes modernos de Salamá.

El examen de las cinco listas demuestra que los términos de Santa Eulalia tienen mayor afinidad con aquellos del diccionario de Molina que con los de los otros vocabularios. Esta conclusión se refuerza cuando se les compara con varias decenas de palabras no incluidas en la lista.

Palabras tales como *tuzquit* y *teco*, que suenan como pipil, son sencillamente faltas de ortografía. El texto de Santa Eulalia está plagado de faltas de ortografía y *tuzquit* y *teco* son meros ejemplos de ello. Otras faltas son: *meha* por *mehua*, *tuzqime* por *tuzquime*, *tlaati* y *tlcati* por *tlacati*, *itece* e *iteh* por *itech*, *tecmoz* por *temoz*, *yhica* y *yehilca* por *yehica*, *yzcatlqui* e *yzcatliqui* por *yzcatqui*, *anoco* por *anoço*, *motlncas* por *motlanças*, *can* por *çan*, *centlet* por *centetl*, *nayhtletl* por *nayhtetl*, *chiuey* por *chicuey*, *tlmi* por *tlami*, y muchas otras. El origen de estos errores puede deberse al hecho de que el escriba (que puede no haber sido originario de Santa Eulalia) no conocía la lengua náhuatl en ninguno de sus dialectos y de ahí su deficiente transcripción, o bien que hablaba el náhuatl, pero debido a su semianalfabetismo el texto se encuentra plagado de errores.

Castellano	S. Eulalia	Molina	Geoffroy	Stoll	La Farge
uno	ce	ce	ce	ce	
dos	ome	ome	ume	umi, ume	
tres	yey	yey	yey	yec	
cuatro	nahui	nahui	nahui	navui	
cinco	macuili	macuili	macuil	macuil	
seis	chicuacn	chicuace	chicuacn	chicuás	
siete	chicome	chicome	chicume		
ocho	chicuey	chicuey	chicuey		
nueve	chicnahui	chicnahui	chicnahui		
dieciséis	gastolionce	caxtulionce	caxtulice		
veinte	cempuali	cempoali	cempual		cempualis
hay	onca	onca			
ascender	tleco	tleco	teheu	unga	
descender	temo	temo	temu	tehu	
llegar	aci	aci	aci	aci	
ayudar	palehuia	palehuia	palehuia	palevue	palibio
abandonar	cavva	cahua	cauhhua	cabi	
terminar	tlami	tlami	tamia		chiba
hacer	chihua	chihua	chihua	chivua	
nacer	tlacati	tlacati	tacatia		
llevar	huica	huica	huica	vuiga	
enseñar	machtia	machtia	machtia	maxti	
alzarse	quetza	quetza	quetza		
tener	pia	pia	pia		
ver	ita	ita	ita	vida	
nombre	tuca	toca	tuquey	tuga	
contar	poa	poa	pua		
cantar	cuka	cuka	cuhga	cvuiga	
desear	nequi	nequi	uehgi	cingue	
dia	tonalis	tonali	tunali	tunali	tonalis
él	yehuatl	yehuatl	yaba	ivua	
ellos	yehuantin	yehuantin	yehemet'		
noche	yoali	yohuali	yuhuali	yuvuali	
sobre	ipan	ipan	pa		ipan, upan
correcto	melahuac	melahuac		melac	

Además de haber comprobado que el náhuatl de Santa Eulalia y el de Molina son los más aproximados, la comparación entre los vocabularios demuestra lo siguiente. El pipil moderno de El Salvador muestra claras diferencias con el de Santa Eulalia, a pesar de que no son tan obvias como aquellas de la lista recopilada por Stoll en Guatemala. Del limitado y corrupto texto de La Farge, es posible llegar a la conclusión de que este dialecto es mucho más remoto que el de Santa Eulalia, a pesar que parece haberse originado en una aldea cercana. B.L. Whorf, por su parte, afirma que no es una mera corrupción del náhuatl clásico oficial, sino que un dialecto genuino, posiblemente emparentado con el náhuatl de Nicaragua¹⁷⁶.

En el caso de que el dialecto del documento publicado por La Farge se hubiese hablado en el área de Santa Eulalia, surge una curiosa situación. El tratado musical escrito en náhuatl mexicano oficial puede haber sido usado al mismo tiempo por un pueblo que hablaba un dialecto exótico y que vivía a algunos kilómetros de distancia, o quizá en Santa Eulalia misma. Tampoco es improbable de que en el siglo diecisiete coexistieran dos lenguajes: el popular y el del mundo político y religioso; este último es el del tratado musical que pudo haber sido impuesto sin tomar en consideración los idiomas nahua o maya de los habitantes locales, de la misma manera que en el mundo occidental fue usado el latín clerical a pesar de las lenguas y dialectos regionales.

En este sentido es necesario recordar que entre los diversos textos musicales descubiertos en Santa Eulalia en 1963, se encontraron canciones en lengua maya. No obstante, el texto de estas canciones incluye anotaciones en náhuatl, lo que sugiere que no sólo se enseñaba teoría musical en ese idioma, sino que la ejecución de la música también era dirigida en náhuatl¹⁷⁷.

Después de la conquista europea, los nativos de Mesoamérica se enriquecieron con dos lenguajes inter-étnicos: el castellano y el latín. Hemos demostrado con anterioridad, no obstante, que los indios ya tenían una *lingua franca*, que se reforzó durante 700 años con las oleadas de inmigrantes pipil y náhuatl, y que los españoles mismos estandarizaron y estabilizaron. El hecho de que un escritor de un manual musical, destinado a la circulación en los colegios de las misiones, en monasterios e iglesias de la Guatemala multilingüe, haya escrito en náhuatl "oficial" no sólo parece una elección natural, sino que casi inevitable.

OBSERVACIONES FINALES

Además de la perspectiva renovada y reforzada del hecho de que el náhuatl fuera la lengua internacional de la cultura de Mesoamérica, el tratado musical

de Santa Eulalia subraya las afirmaciones de innumerables cronistas religiosos y seglares que se hacen eco de lo comunicado por Pedro de Gante a Carlos V, en 1532:

... syn mentir puedo dezir harto bien que ay buenos escryvanos y predicadores o platicos, con harto hervor, y cantores que podrian cantar en la capilla de V.M. tan bien, que si no se vee quiza no se creerá ¹⁷⁸.

El tratado de Santa Eulalia se destaca como exquisito testimonio de la musicalidad indígena en la época colonial, además de comprobar que su pericia tuvo sus raíces en el período precolombino y que, por lo tanto, es una fuente para poder comprender la música autóctona del siglo veinte en la región ¹⁷⁹.

NOTAS

¹ (México: Secretaría de Educación Pública, 1934), 102-107. De ahora en adelante se citará como Saldívar, *Historia*.

² "Un códice cultural del siglo XVIII", *Historia* (Buenos Aires), IV (octubre-diciembre, 1954), 65-107. De ahora en adelante se citará como Vásquez-Patiño, "Códice".

³ *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), 279-284. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Aztec*.

⁴ "European Music in 16th-Century Guatemala", *Musical Quarterly*, I (julio, 1964), 347-348 y 350. De ahora en adelante se citará como Stevenson, "Guatemala".

⁵ Clasificación: Rare MT 88/Se. Sobre manuscritos musicales coloniales que pertenecen a la Tulane Latin American Library, véase: Alfred E. Lemmon, "Un Fondo Musical en el Extranjero", *Heterofonia*, XI (mayo-junio, 1978), 24-26 y 43-45.

⁶ Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, ed. por Juan Pérez de Tudela Bueso (Madrid: Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XCV-XCVI, 1957), XCV, 135, 139, 352.

⁷ *Ibid.*, XCV, 354-355.

⁸ H. G. Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Londres: W. Reeves, 1930). Marius Schneider, "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval", *Anuario Musical*, I (1946), 31-141. Don M. Radel, "Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages", *Journal of the American Musicological Society* (verano, 1976), XXIX, 173-188. Barbara Johnson, "Un bosquejo sobre la influencia arábigo-judaica en España desde los principios hasta la Edad de Oro en cuanto al humanismo" (Tesis de M.A., Arizona State University, 1970).

⁹ Robert Stevenson, *Music in the Age of Columbus* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960), 44-47. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Columbus*.

¹⁰ *Ibid.*, 203-204.

- ¹¹ Robert Stevenson, "Spanish Music", en *Spain: A Companion to Spanish Studies*, ed. por P. E. Russell (Londres: Methuen & Co., 1973), 551. De ahora en adelante se citará como Stevenson, "Spanish Music".
- ¹² Christopher Swain y Jack Sage, "Spain: c. 1450-1600", en *Music from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. por F. W. Sternfeld (Nueva York: Praeger, 1973), 382. El volumen de Sternfeld se citará de ahora en adelante como Sternfeld, *Middle Ages*.
- ¹³ *Ibid.*, 386. Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), 240-241. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Cathedral*. En estas páginas Stevenson estudia las capillas musicales flamencas, hispanas y portuguesas mantenidas por Felipe II. Se refiere además a su papel de mecenas de los compositores italianos, españoles y flamencos "con imparcial grandeza".
- ¹⁴ Stevenson, "Spanish Music", 558.
- ¹⁵ José Subirá, "Dos Músicos del Rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler", *Anuario Musical*, XIX (1964), 201-223.
- ¹⁶ Stevenson, *Columbus*, 145.
- ¹⁷ John Ward, "Spanish Musicians in Sixteenth Century England", en *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. por Gustav Reese y Robert J. Snow (Nueva York: Da Capo, 1977), 353-364. De ahora en adelante se citará como Ward, "England".
- ¹⁸ Paul Becquart, "Trois documents inédits relatifs à la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III", *Anuario Musical*, XIV (1959), 63-76. Nicolás Alvarez Solar-Quintes, "Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impresión de música", *Anuario Musical*, XV (1960), 195-217. Isabel Pope, "The Spanish Chapel of Philip II", *Renaissance News*, V (primavera-verano, 1952), 1-2. N. Alvarez Solar-Quintes, "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II: Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música", *Anuario Musical*, XII (1957), 167-200. Paul Becquart, "Un Compositeur néerlandais à la Cour de Philippe II et de Philippe III, Nicolas Dupont (1575-1623)", *Anuario Musical*, XVI (1961), 81-88.
- ¹⁹ Santiago Kastner, "Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the sixteenth and seventeenth century", *Anuario Musical*, VII (1952), 85. De ahora en adelante se citará como Kastner, "Parallels".
- ²⁰ Stevenson, *Columbus*, 184.
- ²¹ M. A. Vente, "The Family Brebos, Organ Builders from Lier and Antwerp", *Anuario Musical*, XXI (1966), 39-44.
- ²² José E. Ayarra Jarne, "El Claviórgano inglés de la Catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, XXVII (1972), 147-161.
- ²³ Howard Cline, "Hernando Cortés and the Aztec Indians in Spain", *Library of Congress Quarterly Journal*, XVI (abril, 1969), 70-90.
- ²⁴ Francisco de Burgos, *Geográfica Descripción* (México: Publicaciones del Archivo General de la Nación, XXV y XXVI, 1934), tomo I, 287:
 "... aquí nació un indio de tan grande voz, y destreza, que por cosa rara le llevaba un maestro de capilla a presentar al Rey Nuestro Señor, que Dios tiene, aun siendo el indio de veinte años, y por no haber aquel año flota, se volvieron del puerto..."
- ²⁵ Kastner, "Parallels", 85.
- ²⁶ Vásquez-Patiño, "Código".

- 27 Manfred Schuler, "Spanische Musickeinflüsse in Rom um 1500", *Anuario Musical*, XXV (1970), 27-36.
- 28 Ward, "England".
- 29 Santiago Kastner, "Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI siècle", *Anuario Musical*, X (1955), 84-108 y XI (1956), 91-110.
- 30 Robert Stevenson, "The Sarabande: A Dance of American Descent", *Interamerican Music Bulletin*, XXX (julio, 1962), 1-13.
- 31 Stevenson, *Cathedral*, 240.
- 32 *Ibid.*, 3.
- 33 Con respecto a la grabación, véase Archiv, Stereo 2533-321. Stevenson, *Cathedral*, 96-101.
- 34 Robert Stevenson, *The Music of Peru* (Washington, D.C.: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1959), 65:
Ya el 21 de febrero de 1553, antes de la muerte de Morales en Andalucía, los dos volúmenes de sus misas editadas en Roma en 1544 habían llegado al antaño orgulloso corazón del imperio incaico, al Cuzco a 11.400 pies de altura, junto con otros libros de Magnificats y motetes".
Más adelante, en el mismo volumen (94), Stevenson describe las peripecias y el esfuerzo que significó traer esos volúmenes al Cuzco.
- 35 Francisco Cervantes Salazar, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, edición, notas y prólogo de Edmundo O'Gorman (México: Editorial Porrúa, S. A., 1975), páginas 209-210 incluyen numerosas referencias a la música, entre las cuales se encuentra:
"... el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invidioso, que en el uno se dijo *Circumdederunt me*, y en el otro el salmo *Exultemus*, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales (209).
... el *Parce Mihi, Domine*, de canto de órgano, compuesto de Morales, que dio gran contento oírle" (210).
Una grabación de *Parce Mihi, Domine* está en Archiv, 298-454.
- 36 Stevenson, *Cathedral*, 138.
- 37 *Ibid.*, 216-224. Luis F. Merino, "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)", (Disertación de Ph. D., University of California, Los Angeles [U.C.L.A.], 1972).
- 38 Stevenson, *Cathedral*, 372, citando a David Pujol, "Ideas Estéticas de T.L. de Victoria", (*Ritmo*, XI, diciembre, 1940), 4.
- 39 *Ibid.*, 353-361. Véase también: Thomas Culley, *Jesuits and Music: A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Italy* (Roma: Jesuit Historical Institute, 1970).
- 40 Stevenson, *Cathedral*, 361-372.
- 41 Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1975), 164-167. Con respecto a la grabación, véase: Eldorado, Stereo S-1.
- 42 (Nápoles: 1613), 150. Hay una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid. Está clasificada como R9274. Varias de las guías publicadas sobre las pertenencias musicales en, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona están ahora fechadas, daremos la clasificación actual de las diversas obras citadas como también la clasificación previa de las ediciones. Alfred E. Lemmon está completando su "Guide to the Locations of Spanish Musical Treatises", en el que figurarán todos los escritos con su ubicación y clasificación actual. Véase también nota 59.

- ⁴³ (página 20). Un manuscrito fechado en 1644, Fojas 221 y 214, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. La clasificación es 8c., IV, 7.
- ⁴⁴ Jaime Moll, "Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria", *Anuario Musical*, XX (1965), 11-23.
- ⁴⁵ Mariano Baixauli, "Las Obras Musicales de San Francisco de Borja", *Razón y Fe*, IV (octubre, 1902), 154-170 y (noviembre, 1902), 213-245. José Climent, "Misa de San Francisco de Borja", *Tesoro Sacro-Musical*, LVI (enero-marzo, 1973), 15-16. El suplemento incluye música.
- ⁴⁶ Robert Stevenson, "Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650)", trabajo leído el 12 de septiembre de 1966, en el Sexto Coloquio Internacional de Estudios Luso-Brasileños (Lima: Talleres Gráficos Pacific Press, S.A., 1966), 10-15.
- ⁴⁷ Robert Stevenson, *Vilancicos Portugueses* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976) se basa exclusivamente en materiales de toda la América hispana y portuguesa. Véase también Stevenson, *Aztec*, 234-238.
- ⁴⁸ (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), II, 411.
- ⁴⁹ *Ibid.*, II, 461.
- ⁵⁰ 50-101.
- ⁵¹ (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).
- ⁵² (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973). De ahora en adelante se citará como León Tello, *Siglos*, XVII-XVIII.
- ⁵³ *Arte de canto llano* (Valladolid, 1614). Copia de la Biblioteca de Cataluña: R(2)-8º-484 y 783.25. De ahora en adelante se cita como Artufel, *Arte*.
- ⁵⁴ *Fragmentos Musicos. Primer tratado de canto llano* (Madrid, 1700). Copia de la Biblioteca de Cataluña: R(7)-8º-108 y 783.25 Tor.
- ⁵⁵ *Arte y Summa de canto llano* (Valencia, 1595?). Copia de la Biblioteca de Cataluña: 783.25 Cer.
- ⁵⁶ *Tratado de canto llano* (manuscrito del siglo 18). Copia en la Biblioteca de Cataluña. En el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, de Felip Pedrell (Barcelona: Imprenta Oliva, 1908-1909). De ahora en adelante se citará como Pedrell, *Catàlech*), se le asigna el número 363. No obstante, el número actual es 69418.
- ⁵⁷ Esta colección que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid figura en Higinio Anglés-José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), II, 117-122 como I-2185, pero ahora figura como I-2165. Mary Elizabeth Duncan en "A Sixteenth-Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte's PSALTERIUM AN(T)IPHONARIUM SANCTORALE CUM PSALMIS & HIMNIS (1584)" (Disertación de Ph. D., Universidad de Washington, 1975), en páginas 217-223 ofrece una lista de tratados españoles y cuando es posible su ubicación. No obstante, repite el número de Anglés-Subirá de la Biblioteca Nacional de Madrid I-2165 y no incluye la ubicación de Juan Cervera en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona.
- ⁵⁸ *Sumula de Canto de Organo* (c. 1507). *Lux bella* (1492). *Comento sobre Lux bella* (1498).
- ⁵⁹ *Arte de canto llano* (sin información sobre la edición).
- ⁶⁰ *Introduccion muy util*.

- ⁶¹ *Ars cantus plani* (1504).
- ⁶² *Musica Practica* (1482). Segunda edición preparada por Johannes Wolf (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902). Traducción al castellano de José Luis Moralejo con introducción de Enrique Sánchez Pedrote (Madrid: Editorial Alpuerto, S. A., 1977).
- ⁶³ *De Musica libri Septem* (1577, 1592). Arthur M. Daniels, "The *Musica Libri VII* of Francisco Salinas" (Disertación de Ph. D., University of Southern California, 1962). De ahora en adelante se citará como Daniels, "Salinas".
- ⁶⁴ Fray Luis de León, *Poesías Completas* (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.R.L., 1942), I, 10-11.
- ⁶⁵ Stevenson, *Columbus*, 51.
- ⁶⁶ *Ibid.*, 52.
- ⁶⁷ *Ibid.*, 65.
- ⁶⁸ *Ibid.*, 87.
- ⁶⁹ *Ibid.*, 88-90.
- ⁷⁰ Sir John Hawkins, *General History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776; 1853). Reedición de 1853; Nueva York: Dover, 1963; II, 587-588.
- ⁷¹ Stevenson, *Columbus*, 91.
- ⁷² *Ibid.*, 94-96.
- ⁷³ *Ibid.*, 96-97.
- ⁷⁴ *Arte*, Prólogo:
 Comence a tomar este trabajo para que en breve tiempo,
 y con menos trabajo se pudiesse alcançar,
 y no solo uso: porque el uso es largo y incierto, y el
 arte corto y cierto, y assi vemos por experiencia
 que ninguno sin arte es perfecto en su facultad: porque
 los que cantan sin arte son como los que cantan y andan a
 oscuras sin luz. De suerte, que el arte es la guía y la
 luz: y assi con justo titulo se puede dezir que los que
 obran ignorando el arte no saben.
- ⁷⁵ Información sacada de la portada de su *Arte o Compendio general del canto llano* (Madrid, 1776). La Biblioteca de Cataluña tiene dos copias, una está en la Sala General clasificada 783.25 y la segunda en la Sección de Música que figura en el *Catàlech* de Pedrell con el número 356, pero ahora figura con el número 62.
- ⁷⁶ Información sacada de la portada de su *Arte de canto llano y Breve Resumen de sus principales reglas, para cantores de choro* (Madrid, 1719). Hay múltiples copias en la Biblioteca de Cataluña: M. 890; 783.25 Mar; y 783.25.
- ⁷⁷ *Adición al Compendio del Arte de canto llano, su autor el R.P.F. Pedro Villasagra* (Valencia, 1766). En la Biblioteca de Cataluña, Pedrell, *Catàlech*, catalogación antigua 355, actual 188. Dos copias clasificadas 783.25 Narr, V. y 783.25 Vill. también se encuentra allí.
- ⁷⁸ *Arte de canto llano y organo o Promptuario Musical* (Madrid, 1761), Biblioteca de Cataluña: Pedrell: *Catàlech*: catalogación antigua 201, actual: 352. También, 783.25 Rom. De la edición de 1785 existe el R(7)-8º-11 y 783.25 Rom. y de la edición de 1811 está el 783.25 Rom.

- ⁷⁹ *Promptuario armonico y conferencias theoreticas y practicas de canto llano* (Córdoba, 1760). Copia en la Biblioteca de Cataluña: M970/783.25 Rox. De ahora en adelante se citará como Roxas y Montes, *Promptuario*.
- ⁸⁰ *Fragmentos Musicos, Primer tratado del canto llano* (Madrid, 1700), Portada. Copia en la Biblioteca de Cataluña: R(7)-8º-108 y otra catalogada como 783.25 Tor.
- ⁸¹ *Arte o Compendio del canto llano* (Valencia, 1765). Biblioteca de Cataluña: Pedrell, *Catàlech*, catalogación antigua 354, actual 198.
- ⁸² *Arte de canto llano en compendio breve* (Madrid, 1778). Copia en la Biblioteca de Cataluña. Pedrell, *Catàlech*, clasificación antigua 357, actual 162.
- ⁸³ *Fragmentos Musicos caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano* (Barcelona, 1739), Portada. Biblioteca de Cataluña; Pedrell, *Catàlech*, clasificación antigua 350, actual 202.
- ⁸⁴ *Explicacion de la teoria y practica del canto llano* (Madrid, 1778), Portada. Biblioteca de Cataluña; Pedrell, *Catàlech*: clasificación antigua 358, actual 209.
- ⁸⁵ *Explicacion de solo el canto llano* (Madrid, 1779). Biblioteca de Cataluña: Pedrell, *Catàlech*: clasificación antigua 359 y actual 152.
- ⁸⁶ *Ritual Carmelitano, Parte primera, instrucciones de canto llano* (Madrid, 1789), Biblioteca de Cataluña, Pedrell: *Catàlech*, clasificación antigua 360, actual 147.
- ⁸⁷ Saldivar, *Historia*, 87-122. Stevenson, *Aztec*, 154-172. Robert Stevenson, *Music in Mexico* (Nueva York Thomas Y. Crowell, 1952), 51-99.
- ⁸⁸ Stevenson, *Aztec*, 154.
- ⁸⁹ "Memoria de las Cosas de los Yndios Principales y Naturales de la Ciudad de México pedimos y suplicamos a su magestad del rey don Filipe, Nuestro Señor, Para Nuestra Christiandad y Quietud Espiritual". El original se encuentra en el Archivo General de Indias, México, 282, y fue publicado en *The Writings of Alonso de la Vera Cruz*: V, editado por Ernest J. Burrus, S. J. (Roma: Jesuit Historical Institute, 1972), 297. El documento está fechado 13 de marzo de 1574.
- ⁹⁰ Thomas Gage, *Nueva Relación que contiene los Viages de Thomas Gage en la Nueva España*, ed. Sinforoso Aguilar (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [XVIII], 1946), 213.
- ⁹¹ Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala* (Guatemala: Ministerio de Educación, 1965), II, 376. De ahora en adelante se citará como Ximénez, *Historia*.
- ⁹² Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Historia de Guatemala o Recordación Florida, Discurso historial, natural, militar y político del Reyno de Goathemala escrito en el siglo XVII* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [VI], 1932), I, 286.
- ⁹³ Pedro Cortés y Larraz, *Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [XIX-XX], 1958).
- ⁹⁴ Francisco Vásquez, *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1938-1940), II, 146-147.
- ⁹⁵ *Historia General de las Indias Occidentales y Particular del Gobierno de Chiapa y Guatemala* (Guatemala; Dept. Editorial y de Producción de Material Didáctico 'José de Pineda Ibarra', Ministerio de Educación, 1966), IV, 1818-1819.

- 96 *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, ed. Ernest J. Burrus y Félix Zubillega (Roma: Jesuit Historical Institute, 1958), II, 190.
- 97 Remesal, *Historia*, 1818-1819.
- 98 José García de la Concepción, *Historia Betlemítica (Vida Ejemplar y Admirable del Venerable Siervo de Dios y Padre, Pedro de San José Betancur)* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1956), 247.
- 99 Manuscrito conservado en el archivo de la provincia mexicana de la Sociedad de Jesús, f. 6v. Alfred E. Lemmon está actualmente completando una edición comentada de este manuscrito.
- 100 *Ibid.*, f. 8r.
- 101 *Ibid.*, f. 6v.
- 102 Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of the American States, 1970), 50-64. El Archivo Musical de la Catedral tiene índices y está bajo el cuidado experto del Lic. Agustín Estrada Monroy.
- 103 Saldívar, *Historia*, 131.
- 104 *Ibid.*, 129.
- 105 *Ibid.*, 130.
- 106 *Ibid.*
- 107 *Ibid.*
- 108 *Ibid.*
- 109 *Ibid.*
- 110 Guillermo Furlong Cardiff, *El Trasplante Cultural y Social / El Trasplante Cultural: Arte* (Buenos Aires: Tipográfica Editorial Argentina, 1969), 167.
- 111 Robert Stevenson, "The Western Hemisphere: From the Beginnings to 1600", en Sternfeld, *Middle Ages*, 429-430.
- 112 (Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo, 1750), reedición de la edición de Madrid de 1719 de Bernardo Peralta. El Dr. Luis Luján Muñoz, director del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, merece nuestro agradecimiento por haber logrado una copia de esta obra y de aquella que se describe en la nota 114.
- 113 Un manuscrito de alrededor de 34 fojas. Expresamos nuestro agradecimiento al Lic. Francis Polo Sifontes, director de la Exposición de Historia de la Ciudad de Guatemala, por la ayuda prestada para obtener una copia de este documento.
- 114 Tiene alrededor de 52 fojas de texto y 7 de música. La música incluye un *baile ynglesa* (fojas 1r-2r).
- 115 *Instrucciones de canto llano y figurado*, es un ejemplo del material que puede encontrarse en bibliotecas privadas, fue editado en Madrid en 1787. Un fragmento se encuentra actualmente en la biblioteca de León Bilak, distinguido coleccionista de antigüedades. La dirección del Sr. Bilak en Guatemala es 3ª Avenida 7-08, Guatemala 1. Hasta la fecha se ignora el nombre del autor de esta obra debido a que falta la portada. No obstante, en la biblioteca del señor Bilak existe una interesante visión de la popularidad de esta obra no sólo durante la época colonial de Guatemala, sino que des-

pués. Hay una copia manuscrita en su biblioteca fechada en 1926 y firmada por el músico guatemalteco de comienzos del siglo veinte, Pedro J. Iriarte.

¹¹⁶ Saldívar, *Historia*, 136-141.

¹¹⁷ León Tello, *Siglos XVII y XVIII*, 589-594.

¹¹⁸ *The Hispanic American Historical Review*, XXVI (agosto, 1946), 293-310.

¹¹⁹ "Two Lost Mexican Books of the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review*, XXXVII (agosto, 1957), 310-320.

¹²⁰ José Torre Revello, "Algunos Libros de Música traídos a América en el Siglo XVI", *Boletín Interamericano de Música*, 2 (noviembre, 1957), 13.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Robert Stevenson, *Juan Bermudo* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960), v.

¹²³ *Ibid.*, 25-26.

¹²⁴ Stevenson, "Guatemala", 341-351.

¹²⁵ *Ibid.*, 345-346.

¹²⁶ Stevenson, *Aztec*, 167:

No obstante, el galardón por ser el primero en aplicar una técnica misionera exitosa debe otorgarse a Pedro de Gante porque él fue el pionero que mostró el camino. José R. Benítez en su *Historia Gráfica de la Nueva España* (México: Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos, 1929), editó en la *Décima Cuarta Gráfica* una melodía y texto que se dice usó Pedro de Gante. En página 192 analiza la música. La melodía y texto de Gante es:

Ej: 1



Teoyotl mapiqui teoyotl mapiqui in maqualuilt in mapan tlanteo yotltzin in San Paplo. / Santo que tiene Santo que tiene el espade en la mano. Que Santa sera? San Pablo.

¹²⁷ Como data de un período distinto, está en una letra diferente y no tiene relación inmediata identificable con el tratado, no lo reproduciremos aquí.

¹²⁸ *Ars cantus plani portus musice vocata siue organici* (Salamanca, 1504), 1r-2r. De ahora en adelante se le citará como del Puerto, *Portus Musice*.

¹²⁹ Sobre una explicación de la Mano de Guido véase *Harvard Dictionary of Music*; Willi Apel, editor (segunda edición, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1969), 361. Con respecto a otras definiciones de términos musicales usados en este texto, los lectores también pueden encontrarlos en el *Harvard Dictionary of Music*.

130 *Breve instruccion de canto llano* (Sevilla, 1565).

131 Con respecto a Guido d'Arezzo y su contribución a los hexacordios y su desarrollo, véase: Lester D. Brothers, "The Hexachord Mass: 1600-1720" (Disertación de Ph. D., U.C.L.A., 1973), 1-77.

132 *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano* (Valencia, 1614), 16.

133 Estevan, *Regla*, 2r:

Agora vengamos a los signos. Veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra que gamaut ay una letra y una boz.

RI4670, *Arte*, 3v:

Agora vengamos a los signos y veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra de si otra cosa: pues veamos que nos demuestra.

Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Ahora vengamos los signos y veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra de si alguna otra cosa.

Artufel, *Arte*, 4:

La deffinition del signo es esta Signo es cosa que nos demuestra de si alguna otra cosa, y segun por los signos sobredichos se manifiestas, demuestra nos que en Gut ay una letra y una voz, G es la letra, ut es la voz, el ut se canta por bequadrado, porque es principio de la primera deducción (assi como dezimos, ut).

134 Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Gamma ut hay una letra y una voz: g es la letra, ut es la voz, ut se canta por [becuadro] porque nasce de si mesmo.

Gaspar de Aguilar, *Arte de principios de canto llano*, cap. V (Biblioteca Colombina, 15-2-4):

Por todos lo sobre dicho hallamos que gamaut ay una letra y una boz. Gama es la letra; y ut es la boz: el ut se canta por [becuadro] porque tiene principio en si mesmo primera deduccion y primera propiedad de assi como dezimos ut.

RI4670, *Arte*, 4r:

Primera deducion nos demuestra que gamaut tiene en si una letra una boz. Gama es la letra, ut es la boz. El ut se canta por [becuadro] porque ha nacimiento de si mesmo [el becuadro] assi como dezimos ut.

135 Véase el *Harvard Dictionary*, "Hexachord III", 384, sobre una tabla de equivalencias entre nombres compuestos y los términos modernos.

136 Escorial, Citi23, 9v:

En are ay una letra y una boz. A es la letra re es la boz. el re se canta por be xx porque ha nazamiento del ut de gamaut. asi como dezimos ut re.

Estevan, *Regla*, 2r:

Are hay una letra y una bos. a es la letra. ut re es la bos. este re se canta por bequadrado porque ha nascimiento del ut de gamaut: asi como dezimos ut re.

Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Are hay una letra y una voz: a es la letra, re es la voz, re se canta por [becuadro] porque nasce de gamma ut.

Artufel, *Arte*, 4:

En Are ay una letra y una voz. A es la letra, re es la voz, el re canta por bequadrado, porque nasce del ut de Gut diziendo, ut re.

Dos autores comienzan por analizar Alamire y son: Francisco de Montanos (6) y Antonio Fernández (*Arte de musica de canto d'organ, e canto cham*, 1626;6), hay una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid. La clasificación es M. 184. Ambas terminan con re-ut y no ut-re como lo hacen otros autores.

137 RI4670, *Arte*, 9r:

Pues avemos dicho de suso de los signos y sus bozes como se cantan y de sus propiedades. Agora vengamos a las mutanças; y veamos que cosa es mutança. Mutança es mudamiento de dos bozes yguales de diversas propiedades. un signo

y una boz por subir y por descendir: y dezimos assi, en gamaut, ni are, ni bmi, ni ela. ay mutança ninguna: porque de una sola boz no puede ave mutança ninguna.

¹³⁸ Martínez de Bizcargui, *Arte*, 14:

Ahora vengamos a las mutanças: y veamos que cosa es mutança. Mutança es ayuntamiento y departimiento de dos voces yguales y de diversas propiedades en un lugar por subir y en otro por descender: de manera que en gammaut/ni en are/ ni en bmi/ ni en ela/ no ay mutança ninguna: porque en ningun signo destos no hay mas de una voz; y de una sola voz no se haze mutança ninguna.

Escorial Ciii23, 12v:

Agora vengamos a las mutanças, veamos que cosa es mutança. Mutança es ayuntam. o depártim, de dos bos yguales de diversas propiedades en un lugar para subir en otro para descender.

¹³⁹ Véase: Aguilar, *Reglas*, cap. VI; Escorial Ciii23, 11v; Martínez de Bizcargui, *Arte*, 15-18; R14670, *Arte*, 9r.

¹⁴⁰ *Arte*, cap. 7.

¹⁴¹ *Arte*, 7v.

¹⁴² *Arte*, cap. 5.

¹⁴³ *Arte*, cap. 8.

¹⁴⁴ *Promptuario*, cap. 2.

¹⁴⁵ *Arte*, cap. 5.

¹⁴⁶ *Breve Instruccion*, 3v.

¹⁴⁷ Sobre este tópico véase: "Church Modes" en el *Harvard Dictionary of Music*.

¹⁴⁸ *Arte*, cap. XIX.

¹⁴⁹ *Arte*, cap. XVI.

¹⁵⁰ *Arte*, 18-23.

¹⁵¹ *Breve Instruccion*, 5-6r.

¹⁵² *Arte*, cap. XIII, XIV, XV, XVI, XVII.

¹⁵³ *Portus Musice*, 33v.-34v.

¹⁵⁴ *Sumula*, 6.

¹⁵⁵ *Arte*, 16v.

¹⁵⁶ *Portus Musice*, 39v.

¹⁵⁷ *Arte*, 16v.

¹⁵⁸ Sobre la traducción al inglés de la petición de Salinas, véase Daniels, "Salinas", 358. Con respecto al original en latín, véase Salinas, *De Musica*, ed. Macario Santiago Kastner (Documenta Musicologica; Series I, Vol. XIII; Cassel & Basilea, 1958), 201.

¹⁵⁹ *Esplendor del México Antiguo*, editado por Raúl Noriega, Carmen Cook de Leonard y Julio Rodolfo Moctezuma (México: Centro de Invetigaciones Antropológicas de México, 1959), II, 1019-1108.

- 160 "Vocabulario del pipil de Salamá, Guatemala", en Leopoldo Alejandro Rodríguez, *Estudio geográfico, histórico, etnográfico, filológico y arqueológico de la República del El Salvador en Centro América* (México: Antigua Imprenta de Murguía, 1912), 104-115.
- 161 "Algunas influencias mexicanas en el área maya meridional durante el postclásico tardío", *Estudios de Cultura Náhuatl*, XII (1976), 345-382.
- 162 Robert H. Barlow, *The Extent of the Empire of the Culhua Mexica*, Ibero Americana 28 (Berkeley: University of California Press, 1949), mapa.
- 163 *Memorial de Sololá: Anales de los Cakchiqueles y Título de los Señores de Totonicapán*. Traducción de Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), 117.
- 164 *The Book of Counsel: The Popul Vuh of the Quiche Maya of Guatemala* (Nueva Orleans: Middle American Research Institute, 1971), XV.
- 165 *Cartas de Relación (Biblioteca de Autores Españoles, XXII)* (Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneira, 1852), 143.
- 166 William Sherman, "Tlaxcalans in Post-Conquest Guatemala", *Tlalocan*, VI/2 (1970), 124-125.
- 167 *Ibid.*, 126-134.
- 168 *Ibid.*, 134, citando a Fray Juan Mansilla en carta a Carlos V; San Francisco de Guatemala, 30.I.1552 (AGI: Audiencia de Guatemala, 168).
- 169 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, editado por Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), I, 236.
- 170 *Ibid.*, II, 31.
- 171 *El obispado de Michoacán en el siglo XVIII: informe inédito de beneficios, pueblos y lenguas*, editado por Ramón López Lara (Morelia: Fimax Publicistas, 1973), 69.
- 172 (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1944).
- 173 (San Salvador: Dirección de Cultura-Ministerio de Educación, 1969).
- 174 Véase nota 163.
- 175 (Chicago: University of Chicago Press, 1947), 144-145.
- 176 *Ibid.*, 145, cita la correspondencia personal de B.L. Whorf, diciembre 5, 1932.
- 177 Stevenson, *Sources*, 55, 57, 58.
- 178 *Cartas de Indias* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1877), I, 52.
- 179 Sobre un estudio similar, pero en una región distinta, véase: María Ester Grebe, "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and Its Incidence in Latin American Music, Part I", *Anuario Musical*, XXVI (1971), 29-59 y "Part II", *Anuario Musical*, XXVII (1972), 109-130.

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

1r y 1v. Segundo fragmento.

2r. Con respecto a g sol re ut una letra y dos voces existe g. letra ut las voces g letra sol la.

Con respecto a ge sol re ut una letra y ... dos voces. Hay ge letra sol re ut las voces ... Yo a vos ... día ... señor vos

La lección con sol ... veinte letras y veinte signos. Otra cosa: perf. nini. mutación. Tres ... una mutación, cuatro letras ... así ... las mutaciones son necesarias. Esto con respecto al pasado ... pasado mayor y estos. Y piezas en medio peso primero ... doce pesos ... el mayor ... dad ... por diez pesos. Para vos (plural) ...

2v. Transcripción del náhuatl (se editará en la publicación "Mesoamérica").

...

3r. Señor, mi amigo ...

...

Amigos: A mi señor instructor: Que el Señor Dios os de fuerzas, que os conserve en Su amor. Mayores ordinarios en el pasado.

El mayor ordenaba

Esta cuenta ... cuarenta pesos por diez pesos solamente para nuestra tesorería ... mayor ... estos mayores ... gastaron ... posición oficial.

4

... Nuestros Señor yo ...

3 ... haced ... dad. Contados dos ... nuestra ... el actual mayor, los mayores ordinarios.

3v. Véase ilustración I.

4r. 1. Con respecto a Gama ut existe una letra y una voz, G es la letra, ut las voces. El ut se canta desde becuadro porque sólo de esta manera puede nacer.

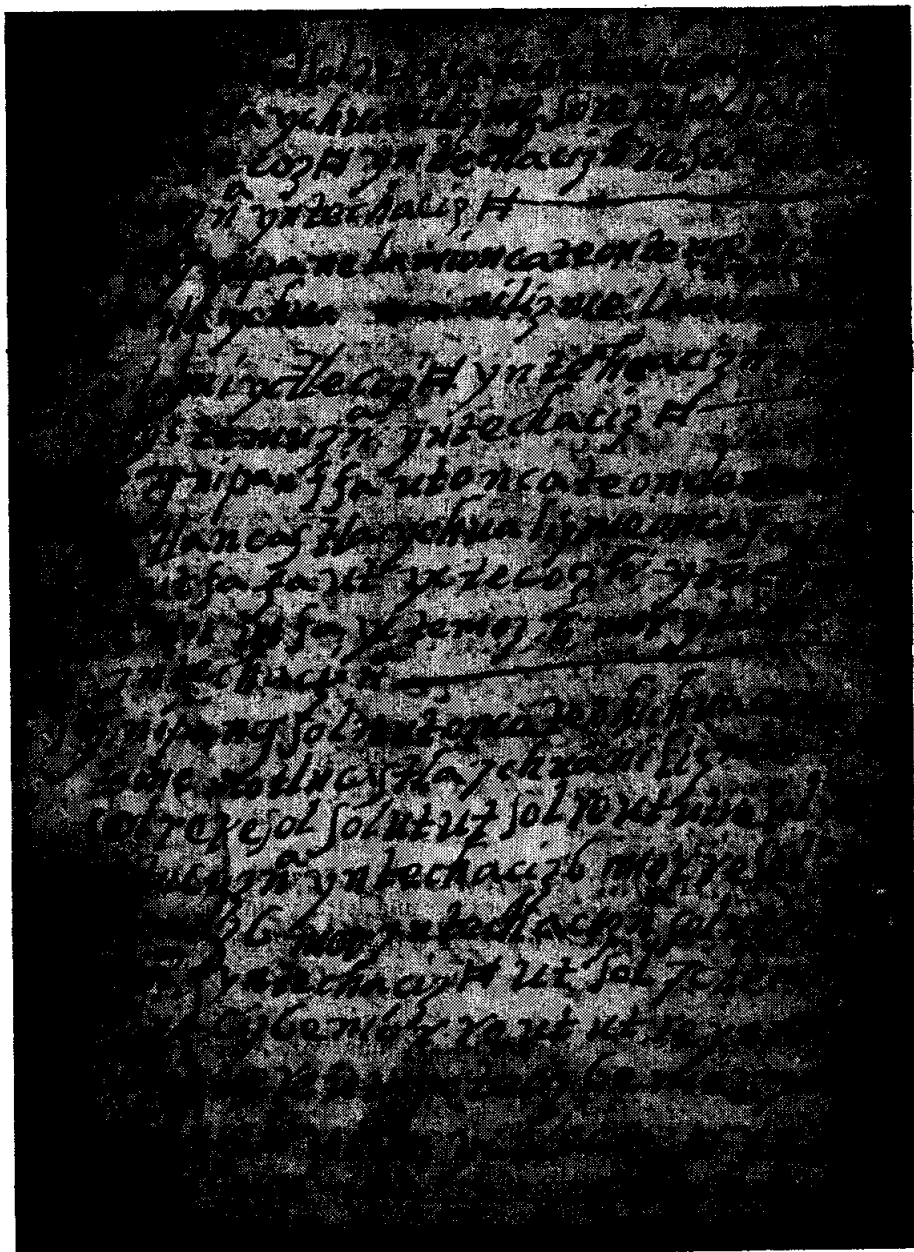
Se canta así.

2. Con respecto a Are hay una letra y una voz. A es la letra, re es la voz. El re se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re.

3. Con respecto a Bmi hay una letra y una voz. B es la letra; mi es la voz. El mi se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re.

4. Con respecto a Cfaut hay una letra y dos voces. C es la letra: faut las voces. El fa se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa. El ut se canta desde -N^a * - porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

° Natura.



5. Con respecto a Dsolre, hay una letra y dos voces. D es la letra; sol-re son las voces. El sol [4v] se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de -Nª- porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re.

6. Con respecto a Elami, hay una letra y dos voces. E es la letra, lami las voces. El la se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re.

7. Con respecto a Ffaut hay una letra y dos voces. F es la letra, faut son las voces. El fa se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta el ut-re-mi-fa. Ut se eleva de becuadro porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

8. Con respecto a Gsolreut, hay una letra y tres voces. G es la letra, sol-reut son las voces. El sol se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El sol se canta desde $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re.

5r. 9. Con respecto a Alamire, hay una letra y tres voces. A es la letra, la mire son las voces. El la surge de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi surge de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi. El re se canta de becuadro porque nace de gama sol reut. Así se canta ut-re.

10. Con respecto a Bfamibimi existe una letra y dos voces. B es la letra, fami las voces. El fa surge de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa. El mi se canta de becuadro porque nace de gama solreut. Así se canta el ut-re-mi.

11. Con respecto a Csolfaut. Existe una letra y tres voces. C es la letra, solfaut son las voces. La C se canta desde *solbemor* [= sol bemol] porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El fa se canta desde becuadro porque nace del gama solreut. Así se canta el ut-re-mi-fa. El ut se canta desde $-N^a-$ porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta el ut.

5v. 12. Con respecto a Dlasolre, hay una letra y tres voces. D es la letra, la-sol-re son las voces. El la se canta desde $-B-$ porque nace de f faut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol-la. El sol se canta desde becuadro porque nace del gama sol-re-ut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de $-N^a-$ porque nace desde el C solfaut. Así se canta el ut-re.

13. Con respecto a Elami, hay una letra y dos voces. E es la letra, la-mi son las voces. El la se canta desde becuadro porque nace de gama solreut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol-la. El mi surge de $-N^a-$ porque nace de Csol-faut. Así se canta ut-re-mi.

14. Con respecto a Ffaut. Hay una letra y dos voces. F es la letra, faut las voces. El fa se canta desde $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta el ut-re-mi-fa. El ut se canta desde $-B-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re.

6r. 15. Con respecto a Gsolreut. Hay una letra y tres voces. G es la letra, sol-re-ut son las voces. El sol se canta de $-N^a-$ porque nace de C solfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de $-B-$ porque nace de Ffaut. Por eso se canta ut-re. El ut se canta del becuadro porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

16. Con respecto a Alamire, hay una letra y tres voces. A es la letra, la-mi-re son las voces.

El la se canta desde $-N^a-$ porque nace de C solfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi se alza de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi. El re se canta desde becuadro, porque nace desde el gama solreut. Así se canta ut-re.

17. Con respecto a Bfami, hay una letra y dos voces. B es la letra, fami son las voces. El sol se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa. El mi se canta desde becuadro [6v] porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi.

18. Con respecto a Csolfaut, hay una letra y dos voces. C es la letra, solfa son las voces. El sol se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El fa se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa.

19. Con respecto a Dlasol, hay una letra y dos voces. D es la letra, lasol son las voces.

El la se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El sol se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol.

20. Con respecto a Ela hay una letra y una voz. E es la letra, la es la voz. El la se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la.

7r. Aquí concluye una verídica exposición de las veinte letras y de los veinte signos. Aquí se iniciará un nuevo tema: las mutaciones. Cuatro letras no (tienen) ninguna. No necesitan mutaciones. Cada una (tiene) una voz. Por lo tanto, no ocurrirán mutaciones. Cuatro letras: Gama-ut-are, bmi, ela no necesitan mutaciones. He aquí el ejemplo:

Estas mutaciones son una alternancia, la transformación de dos voces para agruparlas en una sola, que cuando se produce una pausa ascenderán o descenderán, o ambas ascienden o descenden. Ninguna de las mutaciones son el resultado de los signos (de una voz).

1. Con respecto a Cfaut, hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut-fa (fa-ut). Para subir de natural para llegar a N^a y ut-fa para descender de natura y llegar a becuadro.

7v. 2. Con respecto a Gesolre hay dos mutaciones o alternancias. (Son)

sol-re, re-sol, sol-re para descender de becuadro para llegar a natura (y) re-sol para descender de N^a para llegar a becuadro.

3. Con respecto a Elami hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-mi, para ascender de becuadro y llegar a N^a (y) mi-la para ascender de natura para llegar a becuadro.

4. Con respecto a Ffaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut, ut-fa, fa-ut para ascender de N^a para llegar a B mol (y) ut-fa para descender de B mol para llegar a N^a :

5. Con respecto a Gsolreut hay seis mutaciones o alternancias. Son: sol-re, re-sol, sol-ut, ut-sol, re-ut, ut-re, sol-re, para ascender de N^a para llegar a becuadro (y) ut-sol para descender de N^a para llegar a *b-mor*. Re-ut, ut-re ambas ascienden: re-ut para ascender de *b-mor* para llegar a becuadro (y) ut-re para ascender de becuadro y para llegar a *b-mor*.

8r. 6. Con respecto a Alamire hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-re, re-la, mi-re, re-mi, la-mi para ascender desde N^a y llegar a *b-mor* (y) mi-la para descender de *b-mor* para llegar a N^a ; la-re para ascender de N^a para llegar a becuadro, re-la para descender de becuadro para llegar a N^a . Mi-re, re-mi, ambas ascienden: mi-re para ascender de b para llegar a becuadro, re-mi para ascender de becuadro para llegar a *b-mor*.

7. Con respecto a Bfami no hay mutación alguna porque el fa no sobrepasa al mi en tono. Y el mi no sobrepasa al fa en tono porque el tono se transforma en igual al semitono, justo medio tono.

8. Con respecto a Gsolfaut hay seis mutaciones o alternancias. Son: sol-fa, fa-sol, sol-ut, ut-sol, fa-ut, ut-fa, sol-fa, fa-sol. Ambos descenden: sol-fa descenderá a b mol para llegar a becuadro, fa-sol descenderá de [8v] N^a para llegar a *b mor*, sol ut ascenderá de becuadro para llegar a N^a , ut-fa descenderá de N^a para llegar a becuadro.

9. Con respecto a Dlasolre hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-sol, sol-la, la-re, re-la, sol-re, re-sol, re-re-sol, la-sol, sol-la. Ambas descenderán, la-sol descenderá de b: para llegar a becuadro, sol-la descenderá de becuadro para alcanzar b, la-re ascenderá de b para alcanzar N^a , re-la descenderá de N^a para llegar a b mor. Sol-re ascenderá a becuadro para llegar a N^a , re-sol descenderá de N^a (para llegar a becuadro).

10. Con respecto a Elami hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, para ascender de becuadro para llegar a N^a , mi-la para descender de N^a para llegar a becuadro.

11. Con respecto a Ffaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut, (ut)-fa, fa-ut, para descender de N^a y llegar a b, ut-fa para descender de b para llegar a N^a .

9r. 12. Con respecto a Gsolreut hay seis mutaciones: sol-re, re-sol, sol-ut, ut-sol, re-ut, ut-re, sol-re para ascender de N^a para llegar a b, re-sol para descender de *b mor* para llegar a N^a , sol-ut para ascender de N^a para llegar a becuadro, ut-sol para descender de becuadro para llegar a b, re-ut, ut-re, ambos ascenderán de becuadro para llegar a b.

13. Con respecto a Alamire hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-re, re-la, mi-re, re-mi, la-mi para ascender de N^a y llegar a .b., mi-la para descender de b para llegar a N^a , mi-la para ascender de N^a para llegar a becuadro, ut-sol para descender de becuadro para llegar a b, re-ut, ut-re: ambos ascenderán de becuadro para llegar a b.

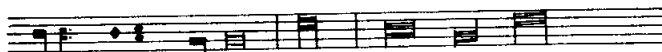
14. Con respecto a Bfa mi no hay mutación alguna porque fa no sobrepasa al mi en tono. Y el mi no sobrepasa al fa en tono porque el tono se convierte en igual a un semitono, justo la mitad del tono.

15. Con respecto a Csolfaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: sol-fa, fa-sol, sol,fa para descender de b para llegar a becudaro, fa-sol para descender de becuadro para llegar a b.

9v. 16. Con respecto a Dlasol hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-sol, sol-la, ambos deben descender. La (-sol) (para) descender de b para llegar a becuadro. Sol-la para descender de becuadro para llegar a b.

Para que haya una comprensión clara véase el ejemplo (música) hay cinco líneas. También hay dos (llaves) sobre cada conjunto de líneas. Aquí está la primera llave: Ffaut. Estos son siete puntos que deben marcarse en las líneas. Dos parados, uno donde está la llave. Sostiene el primero, segundo y cuarto tonos y el sexto. La segunda llave de Csolfaut. Sólo dos puntos deben marcarse en la línea. Esta llave sostiene al tercer, quinto y séptimo tonos y el octavo. Estas dos llaves tienen una irregularidad. Aquí aparece donde la música será transferida. He aquí el ejemplo.

Ej: 2



10r *Clave Ffaut*

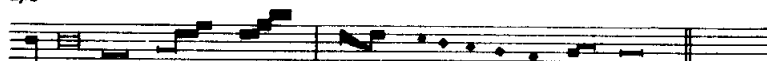
Clave csolfaut

Aquí está el quinto capítulo, hay ocho tonos, cuatro son llamados discípulos. He aquí a los maestros: son el primero, tercero, quinto, séptimo. Los cuatro discípulos son: el segundo, cuarto, sexto, octavo. Estos ocho tonos están ligados a cuatro letras y hay seis tonos consecutivos. Son separados y no forman un grupo. Se llaman tono perfecto, tono *pluscuamperfecto*, tono *misto* [= mixto], tono conmixto y tono irregular. Entonces: tono perfecto quiere

decir completo. Termina sobre las letras ocho o nueve si así se desea. Se alzaré, bajará, para aparecer como maestro. Y el discípulo, cinco o seis, si así lo desea, se alzaré para mostrarse claramente. He aquí el ejemplo del maestro primero:

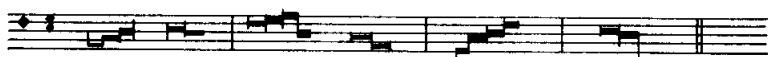
10v. El maestro primero inicia todos los tonos perfectos.

Ej: 3



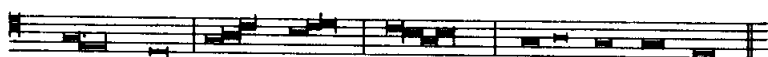
11r. El primer tono perfecto significa que es completo.

Ej: 4



Segundo tono: Quinto tono imperfecto quiere decir que no es completo. He aquí el tono: *pluscuamperfecto* significa que escapa a la regla del maestro, su letra al final puede ser la octava, la novena o puede ir más allá. El *pluscuamperfecto* se excede para diferenciarse del discípulo, cuya letra final no es sólo cuatro, no es sólo cinco, para descender y mostrarse *pluscuamperfecto*:

Ej: 5

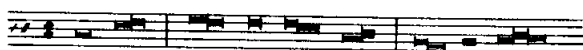


El tercer tono imperfecto quiere decir completo.

11v. Diversos tonos:

secundo tono

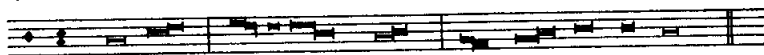
Ej: 6



(Con otra letra, sin relación alguna con el texto de teoría musical).

Aquí se hace un registro de esto. Aquí abandono el cargo de maestro y los deberes de alcalde. Aquí se hace una memoria de ello. Renuncio a nuestro cargo de alcalde pasado.

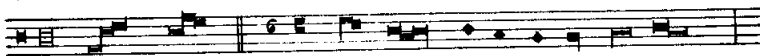
Ej: 7



12r. Quinto tono

Secundo [= Segundo] tono perfecto quiere decir completo y he aquí el tono perfecto. Quiere decir que el maestro no es completo cuya letra termina en ocho para poder ascender. La regla no es inmutable y también el discípulo no sólo ascenderá (sino que también) descenderá al terminar las letras.

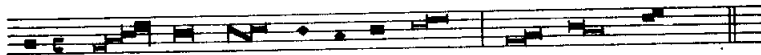
Ej: 8



Séptimo tono mixto:

He aquí el tono mixto. No tiene regla. Predomina en los finales de algunos tonos, al salir.

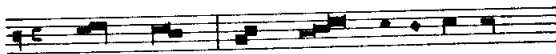
Ej: 9

Octavo tono *conmista* [= conmixto]:

12v. Página en blanco.

13r.

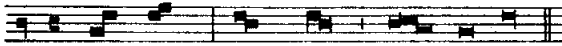
Ej: 10

*Tonus irregulares* [= Tonos irregulares].

He aquí el tono irregular, se llama octavo, sobre él termina, cuatro letras. La (primera) letra sobre la que termina se llama consonante. He aquí el ejemplo:

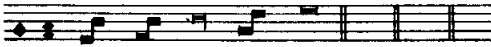
Algunos son completos (perfecto) y otros no lo son.

Ej:11



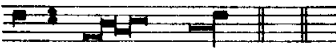
Primer tono: irregulares son los ocho tonos y cada uno de ellos.

Ej:12



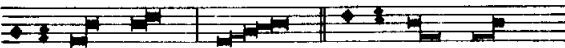
El primer tono se compone del primer tipo.

Ej:13



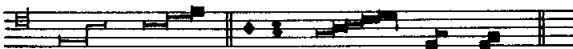
13v. El tercer y cuarto tonos se componen del segundo tipo.

Ej:14



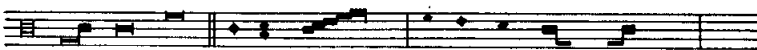
El quinto y sexto tono se componen del tercer tipo.

Ej:15



El séptimo y octavo tono se componen del cuarto tipo.

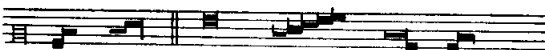
Ej:16




14r. Para que el texto sea breve; hay muchas letras: ocho tonos.

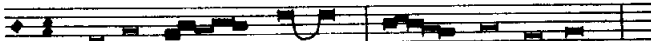
Ej:17

primero



secondo [= segundo] ^{Ej: 18} 

tercero ^{Ej: 19} 

cuarto ^{Ej: 20} 

quinto ^{Ej: 21} 

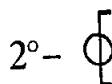
14v. He aquí el ejemplo, el ejecutante toca cinco tempos y ocho *puntus* cada uno guía a la pausa, llega al *puntus*. Así sea contado y para que el *puntus* sea curvo y dividido. He aquí el tempo:

Tempus

Tempo de *mayor proporción ynperfecto*, he aquí el ejemplo

Tempo de *mayor ynperfecto*

Ej: 22



Tempo de *moda*, o sea menor

Ej: 23



Tempo de *mayor*

Ej: 24



Tempo de *menor*

Ej: 25



Ej: 26

Tempo de *pro metio de sicut tacet*

§ C 3

15r. Con respecto al *tempus*, la máxima tiene ocho pulsos para que se le cuente igual que la pausa. Y la longa (tiene) cuatro pulsos para que también se le cuente como la pausa. Y la breve, dos pulsos para que se le cuente igual que a la pausa. La semibreve, dos pulsos (para que) se le cuente igual que a la pausa. Dos minima[s] (equivalen) a un pulso para que se le cuente. Cuatro semiminima[s] (equivalen) a un pulso para que se le cuente. Ocho corcheas son un pulso para que se les cuente. Dieciséis semicorcheas (son) un compás (pulso) para que se les cuente. Todos los compases tienen cuatro pulsos.

(Con otra letra)

Que nuestro Señor Dios os guarde siempre en su amor y os fortalezca todo el día y toda la noche.

(Texto reanudado)

15v. Aquí se verán ocho puntos referentes a la polifonía. La pausa y el contar, la respiración y figuras.

(Con otra letra)

Aquí haremos un registro de las canciones.

Aquí se hará, quedará ... el presente mayor ... siete años ... en el año de 4507 (1607?) en marzo

... marzo.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

DOS OBRAS DE DIONISIO PRECIADO

El notable musicólogo español Dr. Dionisio Preciado, de la Orden de los Capuchinos, ha desarrollado una importantísima obra de investigación musicológica sobre la música del siglo de oro español. Doctorado en musicología en Roma, bajo la guía de Mons. Higinio Anglés, Dionisio Preciado inició sus estudios de esta disciplina en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, donde se licenció a mediados de la década del 60. Condiscípulo de quien escribe, el P. Preciado dejó entre nosotros el imborrable recuerdo de su calidad humana y de sus grandes condiciones como estudioso e investigador. Por esta razón, las dos obras que Editorial Alpuerto de Madrid pone en nuestras manos las recibimos con la alegría de ver el fruto de los desvelos de un distinguido amigo.

La primera es estas obras es: *Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo (1575/77-1654). Estudio sobre los adornos de la música de teclado española de principios del s. XVII*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1973, 115 págs. y un apéndice musical de 12 págs. sin numerar con la transcripción de un "Tiento pequeño y fácil de séptimo tono" de Correa de Araujo.

Dos aportes fundamentales ofrece este trabajo: uno es el de establecer, sobre la base de un exhaustivo análisis de las fuentes de la época y de los escritos de investigadores contemporáneos, cómo se interpretaban, y específicamente cómo concibió Correa de Araujo, los adornos implícitos o explícitos en el texto musical de este compositor. Tarea nada fácil y que requiere de mucha reflexión y experiencia en la interpretación del órgano y de las obras de esa época. El segundo aporte se refiere a lo que el autor agrega a la biografía de Correa de Araujo, luego de revisar prolijamente los documentos capitulares correspondientes, tarea que antes había adelantado en artículos publicados en *Tesoro Sacro Musical*, I, 1970, pp. 6-15 y *Tesoro Sacro Musical*, III, 1972, pp. 67-79.

Las fuentes teóricas que utiliza Dionisio Preciado, además de la *Facultad Orgánica* de Correa de Araujo transcrita por Santiago Kastner, están consignadas en una extensa lista bibliográfica. De ellas incorpora comparativamente conceptos, fragmentos y ejemplos de Juan Bermudo, Antonio de Cabezón, Miguel de Fuenllana, Tomás de Santa María y Luis Venegas de Henestrosa, entre otros, además de los aportes de investigadores contemporáneos como Eta Harich-Schneider, Charles Jacobs, Santiago Kastner o Robert Stevenson.

En la presentación de su obra el autor explica que los *quiebros* y *redobles* eran denominaciones "que corresponden, más o menos, a los *mordentes* y *trinos* de la música actual. Los organistas españoles del s. XVI, agre-

ga, no señalaban en sus composiciones musicales el lugar donde había que inserir un adorno musical. Sin embargo, es cierto que las piezas por ellos compuestas debían ser adornadas con los *quiebros* y *redobles*. Dichos organistas, que generalmente eran también los teóricos de la época, hablan de dichos adornos y del modo como deben ser construidos" (pág. 5). Correa de Araujo, que recogió la tradición de teóricos anteriores, proyecta sus estudios hacia horizontes mucho más avanzados y, en lo que a adornos se refiere, se inclina, según Preciado, por los gustos barrocos. Estos adornos están clasificados por el autor en *quiebro* sencillo y reiterado, y en *redoble* sencillo y reiterado. La explicación de los mismos, utilizando las fuentes consultadas y la interpretación correcta de ellos, constituyen lo más sustancial del presente libro. La aplicación práctica de la teoría expuesta se presenta en el apéndice musical, donde un sistema representa el Tiento original de Correa y un segundo sistema ofrece la inclusión de adornos propuestos por Preciado.

Los signos de ornamentación inventados por Correa son la Q, que indica el *quiebro*, y la R, para el *redoble*, tanto sencillos como reiterados. El *quiebro* sencillo "corresponde al adorno que la teoría musical moderna llama *mordente a la segunda inferior*" (pág. 40), y el autor concluye que se trata de un adorno exclusivamente a la nota inferior, como el mordente barroco, puesto que Correa no habla del *quiebro* sencillo superior. El *quiebro* reiterado se obtiene con tres notas conjuntas, tres movimientos —dos descendentes y uno ascendente— y cuatro percusiones veloces de los dedos sobre teclas conjuntas (pág. 70). El *redoble* sencillo es un trino sobre dos notas a distancia de semitono diatónico, con una cabeza o preparación de tres o cuatro notas y un *quiebro* sencillo al final (pp. 81-82). Finalmente, el *redoble* reiterado se obtiene con la repercusión veloz de dos notas a distancia de semitono diatónico más un *quiebro* sencillo o reiterado al final y una preparación o cabeza de cuatro o cinco notas (pág. 91). Es interesante seguir las distintas ejemplificaciones, reglas y comparaciones que despliega el autor con notable erudicción y claridad.

Respecto a la biografía de Francisco Correa de Araujo, el P. Preciado aporta datos complementarios a los estudios de Santiago Kastner y Robert Stevenson, si bien reconoce que este último "ha presentado una cronología total básica de la vida de Correa de Araujo" (pág. 15) en su importante estudio sobre este organista español que Stevenson presentó en esta misma *Revista Musical Chilena* (XXII/103, enero-marzo 1968, pp. 9-42). Insiste Dionisio Preciado en el origen español de Correa, posiblemente nacido en Sevilla, y ofrece nuevas informaciones sobre sus oposiciones para el órgano de la catedral de Toledo y sobre su período segoviano. Asimismo, dice, "con los nuevos documentos referentes al período segoviano de Correa de Araujo,

se puede señalar la fecha exacta de la entrada de Correa en la catedral de Segovia. Además, estos mismos datos permiten adelantar unos meses la fecha de la muerte de Correa propuesta por Stevenson. Correa de Araujo murió siendo organista de Segovia, el año 1654. Muy probablemente el 31 de octubre del citado año" (pág. 16).

Este importante libro, donde el autor deja constancia de su "agradecimiento al profesorado del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma y ... al Dr. P. José López-Calo S.I., vicepresidente que fue de dicho instituto" (pág. 32), es, sin duda, una piedra angular en el estudio del difícil arte de la ornamentación de la música para teclado de los siglos XVI y XVII, así como un aporte considerable para la mejor comprensión del proceso teórico musical de esa época.

El segundo libro que comentamos es, al menos en formato, más imponente que el anterior. Se trata del primer volumen que el autor pretende dedicar a la obra completa del compositor español, casi desconocido hasta el momento, Alonso de Tejada (ca. 1556-1628). Este libro fue galardonado con una medalla de oro por S.S. Pablo VI. Se trata de:

Alonso de Tejada (ca. 1556-1628). Obras Completas, Vol. I. Biografía, Transcripción y Estudio de su Primer Libro de Motetes. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1974, 339 págs., de las cuales los citados Motetes ocupan las págs. 157-339. Es el autor quien se encarga de informarnos sobre los propósitos de este magnífico libro. "La biografía del polifonista español Alonso de Tejada, dice en el Prólogo, estaba por hacerse. Tan sólo se disponía de algunos datos sueltos —muy pocos— hasta ahora. Para reconstruir la vida de Alonso de Tejada, continúa Dionisio Preciado, he trabajado en los archivos de las catedrales donde él fue maestro de capilla: Ciudad Rodrigo (Salamanca), León, Salamanca, Granada (Capilla Real), Zamora, Toledo y Burgos. También he investigado en los archivos de las catedrales de Tarazona, Palencia y Plasencia y en los archivos de la abadía de Santo Domingo de Silos y de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). Además he indagado en el Fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Archivo Histórico Nacional de la misma capital. El acopio de materiales inéditos, termina, ha sido altamente satisfactorio, como se podrá comprobar por las abundantes y nutridas notas que presento" (pág. 15). Basta con lo dicho por el autor para que quienes conocen la investigación documental sobre música, estimen en su magnitud el esfuerzo y el logro que significa esta publicación monumental. El presente comentario da fe del éxito alcanzado por el autor en esta empresa, en la que, según sus palabras, "se presenta a la historia de la música española una figura más, digna de codearse con otras del Siglo de Oro Español" (*ibid.*).

Como es costumbre del autor, el volumen se inicia con la declaración de las fuentes documentales sobre las cuales ha trabajado, todas inéditas en lo que se refiere a la presente biografía. La estructura de la obra consta de tres partes: una biografía de Alonso de Tejada, un estudio de su primer libro de motetes y una transcripción de los mismos. El autor sigue la pista de Tejada desde sus primeras noticias en la ciudad de Zamora hacia 1556, hasta 1591, en Ciudad Rodrigo, sin duda, la época más oscura de su vida en cuanto a informaciones existentes. Luego estudia su presencia en León (1591-1593), en Salamanca (1593-1601), en la Capilla Real de Granada (1601), en Zamora (1601-1604), en Toledo (1604-1617), en Burgos (1618-1623) y nuevamente en Zamora (1623-1628), donde falleció el 7 de febrero de 1628 cuando ocupaba los cargos de maestro de capilla y racionero de la catedral (pág. 104).

La obra musical de Tejada no llegó nunca a imprimirse. Tampoco se conocen de él los clásicos villancicos de Navidad y Corpus que, como todo maestro de capilla, debió haber compuesto. Sólo se ha conservado polifonía manuscrita de este compositor en las catedrales de Zamora, Taramonza y Toledo, y en los monasterios de Guadalupe y Silos. El primer libro de motetes que transcribe Dionisio Preciado proviene de un libro grande de facistol de la catedral de Zamora, manuscrito, que contiene tres libros de motetes de Alonso de Tejada, bastante bien conservado pese a que los folios son de papel y no de pergamino. Según Preciado, "el manuscrito de Zamora no es del tiempo de su autor. Sería una copia del original, con añadiduras posteriores de accidentales. Se comprende que los cantores zamoranos usaran mucho las obras de su paisano. Ello habría determinado su deterioro y la sustitución por la copia" (pág. 112). En total, la colección ha preservado 81 motetes de este compositor, 26 de los cuales, que corresponden al primer libro, se incluyen en la publicación que reseñamos.

Dionisio Preciado dedica la segunda parte de su obra al estudio de los motetes transcritos (págs. 117-153). Se examinan primeramente los textos religiosos musicados por Tejada y se señalan las fuentes litúrgicas de donde proceden. También se estudian los intervalos y acordes más característicos empleados por Alonso de Tejada, así como se apuntan algunas características musicales, dentro de los procedimientos comunes polifónicos de la época, tales como el uso de la modalidad, cadencias, adornos y su tendencia a la homofonía, "una característica de la escuela española de polifonía" (pág. 138). Las temáticas gregorianas y populares que inspiraron las líneas melódicas de Tejada cierran este estudio, al que el autor agrega un epílogo que merece transcribirse:

“El juicio sobre Tejada no puede ser todavía definitivo. El primer libro de motetes transcrito y estudiado representa sólo una tercera parte de la obra del zamorano. Con todo, se puede adelantar un juicio musical del todo positivo.

“Tejada posee todo el bagaje técnico del polifonista. No desconoce la técnica del canon ni del *cantus firmus*. Maneja bien el estilo imitativo sintáctico. Recurre al canto gregoriano y al popular. Echa de mano todos los recursos polifónicos comunes.

“Sin embargo, Tejada no se muestra esclavo del bagaje técnico que posee ni sigue en todo los cánones palestrinianos de la composición del motete. Dispone las exposiciones de los mismos en forma muy personal.

“Por otra parte, continúa acentuando las características propias de la escuela española de polifonía. Hace gran uso de la homofonía. Emplea algunos cromatismos y acordes propios de la polifonía española. Tiene un sentido armónico tonal bastante avanzado.

“Como parte ‘negativa’, pueden señalarse algunos arcaísmos: la doble sensible... el retardo arcaico... la cadencia arcaica... y el cambio de ritmo neerlandés.

“En resumen, Alonso de Tejada es un polifonista de gran talla, digno continuador de la tradición polifónica española” (pág. 149).

Con una presentación excelente, estas dos obras del Dr. Dionisio Preciado representan un aporte fundamental para el estudio y divulgación de la música española de los siglos XVI y XVII. Esperamos que este diligente y acucioso investigador siga dando a luz obras de tanta trascendencia como las que hemos presentado.

Samuel Claro Valdés

Dos reseñas bibliográficas sobre música popular del Brasil

Barboza da Silva, Marília T. y Lygia Santos. *Paulo da Portela: Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, 160 pp.

Este primer estudio biográfico se refiere a un músico popular que contribuyó decisivamente al desarrollo de las escuelas de samba del carnaval carioca: Paulo da Portela, conocido también bajo el seudónimo de Paulo Benjamin de Oliveira (1901-1949).

Su estilo literario, fácil y liviano, responde y se adecua a su contexto sociocultural específico, típicamente brasileño, y a las modalidades expresivas de las fuentes de información —escritas y orales— que utilizan sus autoras. Cada uno de sus siete capítulos incluye prolijas notas bibliográficas, sumadas a fuentes primarias de información tales como facsímiles de documentos inéditos y fotografías. Este material recopilado proporciona no solamente una base de sustentación al marco conceptual del trabajo, sino también una reconstrucción del pasado reciente del carnaval carioca mediante testimonios visuales.

Sus capítulos tratan sucesivamente la muerte de Paulo da Portela en sus dos versiones: la oficial y la doméstica; un breve esbozo biográfico de su vida temprana y de la fundación de la escuela de samba denominada *Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz* en 1926, dirigida por el propio Paulo da Portela; los concursos de las escuelas de samba entre 1929 y 1934; el reconocimiento público del valor de la escuela de samba de Portela, los premios recibidos y la personificación del rey Momo; los carnavales entre 1936 y 1940 y la consolidación del prestigio de Portela; el desarrollo de sus actividades a partir de 1941 hasta su muerte, y una evaluación de su obra.

Esta publicación, auspiciada por el Ministerio de Educación y Cultura del Brasil, se destaca no sólo por su impecable presentación, sino también por la organización metódica de sus abundantes datos empíricos. En suma, podemos identificarla y evaluarla como un documental ameno de un evento festivo de extraordinaria popularidad y muy representativo de la cultura brasileña y latinoamericana.

María Ester Grebe Vicuña

Barboza da Silva, Marília T. y Arthur L. de Oliveira Filho. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, 209 pp.

Este segundo estudio biográfico se centra en la vida y obra de un músico popular sobresaliente del Brasil: Alfredo da Rocha Vianna, mejor conocido

bajo el seudónimo de Pixinguinha (1897-1973). Este músico se destacó no sólo como un célebre flautista y saxofonista, sino también por haber sumado a su labor de intérprete la de compositor, arreglador, director de orquesta y maestro.

Tanto la organización de los siete capítulos de este libro como la calidad de su estilo literario comparten características comunes con la obra sobre Paulo da Portela que hemos comentado en la nota precedente.

Sus contenidos cubren una variada gama de aspectos relativos a la larga vida, personalidad y actividades profesionales del músico. El esbozo biográfico inicial es complementado con informaciones sobre sus actividades tempranas en el terreno de la música popular brasileña, sus viajes, grabaciones y crítica, sumado a su labor como director de orquesta y orquestador. Se comenta su vinculación y colaboración con el musicólogo y folklorista brasileño Mario de Andrade, sus estudios y diploma conferido por el Instituto Nacional de Música. Esta formación docta tardía culminará en sus arreglos sinfónicos de música popular. Los capítulos finales destacan a Pixinguinha como músico popular representativo del Brasil, mencionándose los homenajes recibidos por él y su merecida fama. El libro concluye con datos sobre la muerte del músico y una evaluación de su personalidad y obra.

Este trabajo de investigación se ilustra con una valiosa colección de fotografías; y se complementa con una discografía, una lista de obras musicales inéditas, facsímiles de partituras y documentos personales, abundantes notas bibliográficas y un apéndice. Este último contiene documentos escritos referente al músico: cartas, comentarios periodísticos y citas de libros.

María Ester Grebe Vicuña

Estela Cabezas. *Música en Colores*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, 163 pp.

La autora, profesora Estela Cabezas, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Temuco, perfeccionándolos más tarde en Santiago. Con Rosita Renard cursó estudios superiores de piano y armonía, composición con el maestro Pedro H. Allende, y composición y piano con el compositor René Amengual. Posteriormente, en la Universidad Católica (1960-61), estudió composición con el Dr. Juan Orrego-Salas, contrapunto con el compositor Federico Heinlein y análisis de la composición con Juan Pablo Izquierdo. Ha escrito obras corales, para canto y piano, obras para piano solo y para cello y piano.

En 1967 puso término a su obra pedagógica denominada Sistema "Música en Colores" e inició su aplicación con niños del área parvularia. El método y el material fue entregado a las autoridades educacionales del Ministerio de Educación, para que, con el rigor habitual en estos casos, fuera sometido al análisis y calificación establecida para ser declarado material didáctico, siendo aprobado por los decretos N^{os}. 2283 y 2284 del Ministerio de Educación.

El método "Música en Colores" fue creado para producir un acercamiento de la música a la niñez, incentivando con elementos sutiles la inquieta y fértil inteligencia de los niños, motivándolos y entreteniéndolos sin que sientan el esfuerzo que realizan. La obra es sencilla y clara, abarca los elementos básicos para la lectura musical y su desarrollo es progresivo, ofreciendo innumerables ejercicios, juegos y canciones didácticas.

Entre los juegos destaca la "Lotería Musical" y "El Compositor", los que permiten a los niños desarrollar sus facultades auditivas, intelectuales y síquicas. Se familiariza con las notas y aprende a ubicarlas en el pentagrama, descubre solo las formas geométricas, capta las nociones de ubicación, descubre el significado de las notas porque los elementos abstractos de la música se dan en forma objetiva, palpable: manipula las corcheas, las negras, las blancas; hace combinaciones de color y forma y discurre sus propias composiciones sin esfuerzo.

La melodía de una canción, la distancia entre los intervalos, los ritmos, la superposición de los sonidos (armonía), algunas formas musicales simples, las tonalidades, etc., llegan a la mente del niño por percepción visual.

La profesora Cabezas ha logrado resultados muy satisfactorios con la aplicación de su método en Jardines Infantiles y Colegios, comprobando la alegría, rapidez y entusiasmo con que los niños aprenden. La autora, además, ha comprobado los positivos resultados que el método ha significado para niños limitados a los que la música ha aportado, inclusive, progresos físicos sorprendentes.

La lujosa edición en color de "Música en Colores", de Estela Cabezas, puede obtenerse en la Universidad Católica de Valparaíso, "Ediciones Universitarias de Valparaíso", Valparaíso-Chile.

M. V.

Tres importantes revistas sobre la música de Latinoamérica: *Inter-American Music Review*, Vol II, primavera-verano, 1980, N^o 2, Dr. Robert Stevenson, director; *Latin American Music Review*, Vol. I, N^o 1, primavera-verano, 1980, University of Texas Press, Dr. Gerard Béhague, director; *Revista Musi-*

cal de Venezuela, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, Año I, mayo-agosto, 1980, José Vicente Torres, director.

La musicología latinoamericana tiene en la actualidad dos canales de divulgación en lengua inglesa: *Inter-American Music Review* y *Latin American Music Review* y una nueva en castellano, la *Revista Musical de Venezuela*, las que aseguran a nuestra música un futuro promisorio.

El Dr. Robert Stevenson nos ofrece, en este segundo volumen, cuatro importantes trabajos suyos: "Cuzco Cathedral: 1546-1750", "Guatemala Cathedral to 1803", "The Latin Tinge 1800-1900" y "Jaime Nunó After the Mexican National Anthem", investigaciones de la más alta categoría, profusamente ilustradas con ejemplos musicales. Este número incluye, además, dos notas de gran valor: "The Latin American Music Educator's Best Ally: The Latin American Musicologist", que también se edita en castellano en traducción de Henry Cobos, y "El Violinista Manuel Enríquez al Seminario de Cultura Mexicana", publicado por "Excelsior", el viernes 26 de octubre de 1979, en el que se exalta la labor del Dr. Stevenson, quien "ha dedicado sus mejores esfuerzos a revalorar y dar a conocer el tesoro musical de nuestros pueblos americanos, y en particular de nuestro país [México]".

Este número incluye, además, las siguientes reseñas de publicaciones: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, de José Ignacio Perdomo Escobar (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, xxi + 819 pp.) [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXXVII]; *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza (Caracas: Imprenta al Vapor de "La Opinión Nacional", 1883. Reimpreso en la Colección Clásicos Venezolanos, Serie Historia 6 [Ediciones de la Presidencia de la República] (Caracas: Imprenta Nacional, 1977), Prólogos de Luis García Morales, Alfredo Boulton, José Antonio Calcaño, xix + (x) + 262+56 pp.); *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, por Dan Malström, trad. de Juan José Utrilla (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 263], bibliografía, índice analítico, 38 pp. con 43 ejemplos musicales + 252 pp.); *Antonio und Hernando de Cabezón, Eine Chronik dargestellt am Leben sweier Generationen von Organisten*, por Macario Santiago Kastner (Tutzing, Hans Schneider, 1977, 403 pp. y 8 páginas de grabados); *Orphénica lyra*, por Miguel de Fuenllana, ed. Charles Jacobs (Oxford, Clarendon Press, 1978. C + 997 pp.); *The 1613 Print of Juan Esquivel Barahona*, por Robert Joseph Snow (Detroit: Information Coordinators, 1978) [Detroit Monographs in Musicology, 7]; *Arte de canto llano* [y contra punto y canto de órgano con proporciones y modos brevemente compuesta] de Gonçalo [Gonzalo] Martínez de Biscargui [Bizcargui]. Edición crítica de Albert Seay (Colorado Springs, Colorado College Musio

Press, 1979. 49 + vi pp.); *Music in Latin American: An Introduction*, por Gerard Henri Béhague (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1979) [Prentice-Hall History of Music Series, N° 11], xiv + 369 pp.); *American Music: A Panorama*, por Daniel Christie Kingman, Introducción de Virgil Thomson (Nueva York: Schirmer Books [Macmillan], 1979. xxx + 577 pp.) y *The Latin Tinge: The Impact of Latin Music in the United States*, por John Storm Roberts (Nueva York: Oxford University Press, 1979, 272 pp.).

Incluye este número, también, necrologías de dos grandes hombres de Latinoamérica: José Antonio Calcaño Calcaño (1900-1978), de Venezuela, y Eugenio Pereira Salas (1904-1979), de Chile, In Memoriam de los musicólogos chilenos Samuel Claro-Valdés y Luis Merino.

En este primer número, con artículos en inglés, castellano y portugués, de *Latin American Music Review*, el Dr. Béhague incluye los siguientes trabajos: Gilbert Chase: "Charles Seeger and Latin America: A Personal Memoir"; George List: "African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Folk Music"; Sharon Girard: "Cayetano Carreño: Identity amid a Musical Galaxy (Some New Data from Previously Unknown Sources)"; Theodore Solís: "Muñecas de Chiapaneco: The Economic Importance of Self-Image in the World of the Mexican Marimba"; Manuel H. Peña: "Ritual Structure in a Chicano Dance"; Rodolfo Holsmann: "Cuatro Ejemplos de Música Q'ero (Cuzco, Perú)"; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: "As Minhas Cartas de Mário de Andrade".

Las reseñas de libros abarcan los siguientes tópicos: Carlos Diaz Dupond. *Cincuenta años de ópera en México* (Estudios y fuentes del arte en México, XXXVI) México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1978. 326 pp., por Jaime González Q.; Gerard Béhague. *Music in Latin America: An Introduction* (Prentice-Hall History of Music Series, Editor H. Wiley Hitchcock) Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979, 369 pp., por Juan Orrego-Salas; José Ignacio Perdomo Escobar. *La ópera en Colombia*, Bogotá: Litografía Arco, 1979, [12], 107, pp.; notas, bibliografías, ilustraciones y apéndices, de Joseph L. Arbena; David Feferbaum y Hjalmar de Greiff, ed. *Textos sobre música y folklore*, 2 vols., Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 424, 706, pp., apéndices, por Joseph L. Arbena; *Festival of Early Latin American Music* (Eldorado N° 1); *Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Eldorado N° 2); Blanco y Negro, *Hispanic Songs of the Renaissance from Old and New Worlds* (Klavier KS 540); Sharon Girard; *Bahia: Traditional Music and Moments of Brazil. Sound Image: A Portfolio of Photography and Sound. Vol 3, Bahia*. One 12-inch, 33 1/3 r.p. disc. Stereo. 12

fotografías (en color), 1977, grabación y notas de Jim Metzner. Fotografías de Jay Maisel, por Ralph Waddey.

Tanto el *Festival of Early Latin American Music* como *Latin American Musical Treasures* fueron realizados bajo el auspicio del Latin American Center, de la Universidad de California en Los Angeles y contaron con la participación del Dr. Robert Stevenson. Véase *R.M.Ch.*, XXX/133 (enero-marzo, 1976), pp. 78-79.

Se inicia el N° 1 de la "Revista Musical de Venezuela", con un artículo de su director, José Vicente Torres, sobre "El Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales 'Vicente Emilio Sojo': realidad y perspectivas". El musicólogo Walter Guido presenta una "Síntesis de la historia de la música en Venezuela" (primera parte), que en este número abarca "El período Colonial". Del profesor Dr. Robert Stevenson, reproducen: "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836 (primera parte", editado por nosotros en el N° 145, enero-marzo de 1979. Juan B. Plaza escribe sobre "Juan Manuel Olivares, el más antiguo compositor venezolano"; Rhazés Hernández, presenta "Breves apuntes para la historia de la crítica musical en Venezuela"; Antonio Mastrogiovanni, se refiere a "El Instituto 'Torcuato Di Tella' y su contribución al desarrollo de la música latinoamericana"; el escritor y organista chileno Miguel Castillo Didier, en la Introducción a "Arte de la ejecución y la construcción del órgano en Francia y Alemania", de Albert Schweitzer, presenta al gran hombre, al teólogo, músico y filósofo, con especial énfasis en la actividad de Schweitzer en torno a la estética, historia, factura y ejecución del órgano.

Se incluye, además de un amplio noticiario, reseñas sobre las siguientes revistas: *Boletín Musical* N° 79, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre 1979. Casa de las Américas 3ra. y G. Vedado, 46 pp., de Mario Milanca; *Revista Musical Chilena*, Año XXXIII, N° 148, octubre-diciembre, 1979, de Miguel Castillo y *Acta Organológica* Band 13, (Vol. 13), editada por Alfred Reichling por encargo de la Gesellschaft der Orgeldreunde (Sociedad de Amigos del Organo de Alemania Federal), Edit. Merseburger, Berlín, 1979, 284 pp., 80 fotografías, 30 gráficos, 4 facsímiles, 1 mapa, comentario de Miguel Castillo.

Grabaciones de música Latinoamericana

RESEÑA DE DISCOS

Peter G. Davis publicó en el "New York Times", del domingo 20 de julio de 1980, la siguiente reseña sobre las ediciones de discos realizadas por la OEA en Washington D.C.

La Organización de los Estados Americanos es en Washington una de las instituciones de perfil más discreto, a pesar de ser la organización más antigua del mundo. La Música de las Américas ha sido una preocupación prioritaria de la OEA desde hace mucho tiempo. Desde 1934 ha ofrecido conciertos gratuitos en Washington, además de organizar Festivales Interamericanos periódicamente, el último tuvo lugar en Washington en abril de este año. Ahora la OEA acrecienta su actividad musical realizando grabaciones de discos. Hasta la fecha se han publicado diez discos que abarcan la extraordinariamente rica y variada herencia musical de sus 28 países miembros, del Norte, Centro y Sudamérica, incluyendo el Caribe.

En muchos aspectos el proyecto se asemeja al iniciado con motivo de nuestro bicentenario, por New World Records, que incluirá un panorama que abarca 300 años de la creación musical de los Estados Unidos, aunque el de la OEA es de mayor envergadura. Según Efraín Paesky, el director argentino de la Unidad Técnica Artes de Espectáculos de la OEA, habrá ediciones de 25 discos anuales aproximadamente y se realizarán todos los esfuerzos para explorar la música de cada país, tanto la popular como la artística, en los que figurarán los más destacados músicos del hemisferio y dentro de los más variados campos.

Inter-American Musical Editions, como reza la carátula de esta serie, demuestra una iniciación impresionante y todos aquellos que se interesan específicamente por la música latinoamericana harán importantes descubrimientos porque muchos de los compositores, tanto contemporáneos como aquellos del pasado, rara vez figuran en los programas convencionales de los conciertos. Hasta el momento se han editado tres discos con obras orquestales. El primero (OAS-001) corresponde a la Orquesta Sinfónica del Brasil, dirigida por Isaac Kabatchevsky, e incluye obras de tres compositores de ese país, Heitor Villa-Lobos, Marlos Nobre y Claudio Santoro.

La partitura de Villa-Lobos es bastante conocida. Las "Bachianas Brasileiras" Nº 4, es una suite en cuatro movimientos que une formas y técnicas bachianas con melodías y ritmos del follore brasileño —pareciera un matrimonio difícil, pero en este caso es de seductiva atracción. Las otras dos obras pertenecen a un lenguaje cosmopolita contemporáneo. "In Memoriam", de Marlos Nobre, es un estudio compacto, trágicamente acariciante, de texturas colorísticas sutiles y cambiantes, mientras que "Asymptotic Interactions", de

Santoró, requiere la participación virtuosística de cada músico, en una partitura explosivamente de vanguardia, de considerable poder dramático y fascinante calidad auditiva. Basándonos en esta interpretación diestra, suavemente integrada y vibrante, debemos considerar a la Sinfónica del Brasil como una orquesta de primera categoría.

La D.C. Youth Orchestra, dirigida por Lyn McLain, corresponde al OAS-007 y presenta un programa liviano, admirablemente concebido para la juventud: "Youth Overture", de Emma Lou Diemer; La Suite "Vila Rica", de Camargo Guarnieri; "My Toy Balloon", de Nicolas Slonimsky; "Castles and Kings", de Karl Kohn, y dos danzas del ballet "Caballos de Vapor", de Carlos Chávez. La interpretación orquestal se mantiene cautelosa, como ocurre en la mayoría de las orquestas juveniles, pero el nivel es absolutamente profesional.

El tercer disco para orquesta está técnicamente al margen de la esfera de estas series, incluye cuatro obras de compositores españoles de la generación mayor y las ejecuta la Orquesta Nacional de España dirigida por Antoni Ros-Marba (OAS-008). Se justifica la realización de este disco dado los fuertes lazos culturales que ligan a Latinoamérica con España, y lo atractivo de la música, la ejecución estimulante y de brillante sonoridad no necesita apología. Cualquier partitura del ya fallecido Roberto Gerhard es interesante y su "Pedrelliana", homenaje al gran compositor español, profesor y musicólogo Felipe Pedrell, es una extravagante explosión de colorido musical ibérico, sofisticadamente filtrado por el estilo distintivo e individual de Gerhard. Bulliciosa es "La Procesión del Rocío", de Turina; folklórica la "Danza Burgalesa", de Antonio y José, y obsesionantes las "Ocho Canciones Vascas", de Jesús Arambarri, cantadas maravillosamente por la soprano Angeles Chamorro, quien hace este disco más atractivo aún.

Dentro del rubro de actuaciones solistas, el recital para dos pianos de Nelly y Jaime Ingram, de Panamá, se destaca por su exuberante vitalidad musical y pericia técnica (OAS-003). La Sonata 1953, de Poulenc, es la obra más importante; tampoco pertenece a la línea matriz de estas series, pero es más bien venida gracias a la interpretación brillante de los Ingram. Las contagiosas "Tres Danzas Andaluzas", de Manuel Infante, el agrio "Dúo 1954", de Roque Cordero, y las encantadoras "Scenas Infantis", de Octavio Pinto, son descubrimientos deliciosos, cada partitura merece la atención de los pianistas que tocan a dúo.

Raquel Boldorini es de Uruguay y su recital para piano incluye: "Tres Piezas", de Alberto Ginastera (Argentina); "Sonatina Venezolana", de Juan Bautista Plaza-Alfonso (Venezuela); "Dos Estudios", de Manuel Ponce (México), y de Uruguay, "Siciliano", de Luis Cluzeau-Mortet (OAS-004). El variado programa abarca una amplísima y poco usual gama de estilos y

técnicas pianísticas, desde "Little Drums" —encantador y nacionalista— del compositor Cluzeau-Mortet, hasta las creaciones más abstractas de Tosar y Ginastera. La ejecución fascinante de la señorita Boldorini no podría ser más experta y estar más a tono con esta música.

Canciones artísticas latinoamericanas de siete países figuran en el OAS-001, cantadas por la soprano Carmiña Gallo acompañada por Jaime León, ambos de Colombia. Se incluye a los siguientes compositores: Villa-Lobos y Guarnieri (Brasil); Guastavino (Argentina); Ramón y Rivera y Plaza-Alfonso (Venezuela); Ley (Guatemala); León (Colombia); Fabrino y Cluzeau-Mortet (Uruguay), y Sás (Perú). Relativamente conservadoras y predecibles en su gran mayoría, estas canciones son agradablemente melódicas y la dulzura de la voz de la señorita Gallo es un bello instrumento a pesar de la blandura de su interpretación.

La música "seria" latinoamericana es sólo una parte del panorama cultural de nuestra frontera sur y por lo demás bastante pequeño. Tomaría muchos años y docenas de discos documentar las diversas manifestaciones musicales populares de Centro y Sud América, y la OEA hasta el momento sólo ha tocado su superficie. Uno de los grupos folklóricos más populares de Paraguay, Los Mensajeros, ofrecen una selección de 13 trozos en OAS-006. Estas canciones nostálgicas, cantadas en guaraní, celebran la belleza natural y la vitalidad indomable de este país quemado por el sol, las que se expresan a través de bellas polcas, galopes y guaranias. El grupo está constituido por dos guitarras, arpa y una cantante, María Vecca, cuyo extraordinario registro y técnica hacen recordar muchísimo a Cleo Laine.

Una música muy cruda es la que integra OAS-005. "Traditional Songs of the Caribbean", que incluye música encontrada en Barbados, Grenada, Haití, Jamaica y Trinidad-Tobago. Es vertiginoso el número de influencias culturales que convergen en el Caribe —española, africana, francesa, protestante y católica— y las duras realidades de la vida isleña se reflejan en este canto de llamado-respuesta, de humor lascivo, de percusión impulsiva y de patrones rítmicos polimétricos, que culmina con una extravagancia jamaicana hipnótica de posesión por los espíritus, llamada "Pocomanía". Los inteligentes arreglos y ejecuciones de los Singers of the National Dance Theatre Company de Jamaica parecen demasiado pulidos y encaminados a lograr aplausos, pero están lejos de ser aburridos.

El potente vocalismo de Soledad Bravo destaca en "Cantares de Venezuela" (OAS-010). Considerada a veces como la Joan Baez de Latinoamérica, la señorita Bravo es una música bastante más vigorosa que nuestra frágil diva de protesta-pop. Su voz es excepcionalmente bella y flexible como instrumento, responde a las emociones tiernas y violentas de la canción popular venezolana con la rapidez del rayo. Sólo los auditores de habla hispana

podrán saborear todo el impacto de sus canciones. Como en otros discos de esta serie, las notas solamente figuran en castellano.

La presentación total de los discos se realizaría muchísimo si se proporcionara información complementaria pertinente que sirviera de marco para los auditores no iniciados. Las notas sobre las obras individuales son en general instructivas, pero un proyecto de esta magnitud y complejidad sería más valioso aún mediante ensayos extensos, material bibliográfico u otras informaciones relacionadas con el material, a fin de complementar las bellas carátulas con reproducciones de pinturas de artistas contemporáneos latinoamericanos. La música es el elemento principal y aunque hasta el momento ha sido admirablemente servida, a los discos se les ha puesto un precio razonable de US\$ 3.00 cada uno. Los discos tienen en la actualidad una distribución limitada, pero puedan ser pedidos al Technical Unit on the Performing Arts, Organización de los Estados Americanos, 1889 F. Street, N. W. Room 556, Washington D.C. 20006.

Aclaración

Hemos recibido una aclaración del profesor Rossini Tavares de Lima, fechada el 16 de octubre de 1980, de la Escola de Folclore, Asociación Brasileira de Folclore, Museu de Folclore, que dice:

“En mi calidad de especialista del folklore brasileño y también del folklore musical, además de ejercer las funciones de director del ‘Museu de Folclore’, y conjuntamente con la profesora Dra. Julieta de Andrade que desempeña el cargo de directora de la “Escola de Folclore”, anexa al Museo de Sao Paulo, Brasil, deseo manifestar mi extrañeza por los conceptos emitidos en el artículo publicado en el N° 149-150 (Malena Kuss) de *Revista Musical Chilena*, que acabo de recibir. Estos conceptos se refieren a la música folklórica brasileña considerada como predominantemente de aculturación africana, lo que no es verídico. Es una lástima que especialistas en música de otros países hagan afirmaciones sobre nuestra realidad musical sin antes ponerse en contacto directo con los que investigan y estudian nuestra realidad, la que se concentra en el ‘Museu de Folclore’, Aquí tenemos la mayor colección de instrumentos musicales folklóricos del Brasil, para no hablar de la enorme documentación grabada en terreno por los investigadores de la ‘Escola de Folclore’. Ignoran además mis obras que son el resultado de casi cuarenta años de estudios e investigación, en los que doy a conocer y analizo el material recolectado, además de otros aspectos de nuestro folklore. Estas obras son: “Abecê do Folclore” (5 ediciones), “Folclore de São Paulo (melodía y ritmo)”, “Folguedos Populares do Brasil”, editadas por Ricordi; “Folclore das Festas Cíclicas e Romanceiro Folclórico do Brasil”, ambas editadas por Vitale y, recientemente, “A Ciência do Folclore” (con cuatro discos), que también editó Ricordi y “Escola de Folclore-Brasil”, editado por la Livraria Livramento. Si Malena Kuss y anteriormente Watermann se hubiesen puesto en contacto con nosotros, jamás harían afirmaciones como ésta de que nuestra música folklórica es predominantemente una aculturación africana. Lo que predomina en nuestra música folklórica es la aculturación europea, prioritariamente la de Portugal, la española y, también, la francesa, es más euroasiática que propiamente europea.

“En relación a otra falsedad, debo clarificar que no existe ningún ritmo generalizado de Batuque. La expresión Batuque es, para nosotros, el nombre genérico de muchas manifestaciones instrumentales, y específicamente el nombre de una danza, la que estudio en mi obra “Folclore de São Paulo (melodía y ritmo)” y que el compositor Guerra Peixe utilizó en uno de los movimientos de su *Suite Paulista*, de la cual existe partitura para orquesta y también para piano solo. Esa danza deriva indudablemente de la aculturación africana bantu, tiene una polirritmia variada como lo demuestro y no es un ritmo supuestamente perdido de Batuque, como afirma la autora del

artículo. Además, es necesario afirmar que el ritmo mencionado figura en numerosas manifestaciones folklóricas brasileñas de aculturación euroasiática y que nosotros jamás afirmaríamos que tiene procedencia africana, basándonos en nuestros conocimientos de la rítmica de aculturación africana bantu en Brasil. Las variaciones a las que se refiere Malena Kuss, en su artículo, son sobre elementos de la samba —de las que tenemos muchas modalidades— como que es una aculturación africana, también es euroasiática, así como en otras formas en las que predomina la aculturación euroasiática. Finalmente, con respecto a los compositores de ópera analizados en el artículo, jamás tuvieron en toda su vida contacto alguno con el Batuque, danza folklórica brasileña, quizá oyeron hablar alguna vez de ella. Todos los compositores que hicieron nacionalismo, lo realizaron a través de los hoyos de sus jaulas, como diría nuestro nostálgico maestro Mário de Andrade. El primer gran compositor de música seria del Brasil que se interesó por nuestra música folklórica, realizando investigaciones serias, fue Guerra Peixe. Con respecto a nuestro nacionalismo, envié un artículo a Gerard Béhague para que lo edite en la Revista de la Universidad de Texas”.

“Filarmonía de Iberoamérica”, FIDIA,

*Crearon músicos norteamericanos y de Iberoamérica
en Bloomington, Indiana*

En agosto de este año se creó en los Estados Unidos, en la Universidad de Indiana, en Bloomington, la “Filarmonía de Iberoamérica”, Inc., FIDIA, cuya meta será la elevación del nivel de conocimientos sobre la música y otras artes relacionadas con ella, de las múltiples culturas de los veinte países iberoamericanos del continente. Sus creadores, además, han contactado a las radiodifusoras y a los músicos de España y Portugal —ancestros europeos de nuestras culturas— para que unidos se logre difundir en el mundo la música docta, folklórica y popular de nuestras repúblicas.

La señora Pilar Leyva, miembro fundador de FIDIA, acaba de visitar Chile para dar a conocer las finalidades de la institución y para entrevistar a nuestros compositores de música artística. Ella estará a cargo del “Boletín FIDIA”, publicación trimestral que editará las entrevistas que está realizando a los creadores de todos nuestros países, las que ofrecerán una semblanza del compositor, su problemática y medios de expresión.

La labor se inició con la “Guía Orquestal de Iberoamérica”, que recopilará las obras sinfónicas del siglo XX de los creadores iberoamericanos, selección antológica que está a cargo de José Buenagu. La señora Leyva ya está recopilando sus “Conversaciones con nuestros compositores” y el tercer programa en funcionamiento es el titulado “Estampas de la vida musical de Iberoamérica”, serie de 52 programas radiofónicos, de sesenta minutos cada uno, para la Radio Nacional de España. Este programa, que está a cargo de José Buenagu, divulgará información, documentos y música culta de nuestros creadores, tanto en Europa como en el continente americano.

Dentro de los planes a futuro figura el “Archivo Sonoro de la Música de Iberoamérica” para su difusión en España, Francia, Italia, Alemania y otros países europeos. Además, se pretende realizar un intercambio de intérpretes y de programas musicales, tanto dentro del ámbito de los países americanos como también con los músicos europeos; se tratará de interesar a los Conservatorios y Escuelas de música oficiales de los diversos países para que se incluyan cursos sobre la música Iberoamericana y se impulsará la divulgación de aquellos trabajos de investigación de nuestros musicólogos, promoviendo su traducción a otros idiomas y su publicación en revistas especializadas. También se establecerán contactos con sellos discográficos europeos para la grabación de la música de los compositores iberoamericanos.

Otros proyectos son las “Guías Antológicas”, serie de nueve programas con obras orquestales y de cámara para su difusión internacional; la organización de Concursos de Composición e Interpretación y el encargo de obras origi-

nales a los compositores; fomentará la investigación del rico acervo musical de Iberoamérica de todas las épocas y patrocinará trabajos de investigación musical.

FIDIA se preocupará, además, de coordinar los Festivales Musicales que se realizan en toda América, específicamente aquellos cuyo tema es la música iberoamericana, fijando metas comunes y aunando esfuerzos.

Solicitud de ingreso

Filarmonía de Iberoamérica es una organización sin ánimo de lucro, que cuenta con el apoyo de las cuotas de los socios y otras contribuciones para la realización de sus esfuerzos. Cuotas anuales: Socios, de US\$ 5 a 25; Patrocinadores, de US\$ 25 a 100; Benefactores, de US\$ 1.000 o más. Estas cuotas incluyen la suscripción al Boletín y descuentos especiales en publicaciones FIDIAS. Dirigirse a: FIDIA, P. O. Box 2641, Bloomington, Indiana 47402, o Apartado 46053, Madrid-España.

In memoriam

Eduardo Lira Espejo (1912-1980)

El 26 de julio de 1980 falleció en Caracas, Venezuela, el profesor Eduardo Lira Espejo, chileno por nacimiento y venezolano por adopción. Nacido el 16 de abril de 1912, Lira Espejo llegó a ocupar los más altos cargos y representaciones culturales de Venezuela, donde fijó su residencia a partir de 1940. Fue Secretario General del Ateneo de Caracas, asesor musical de la Radio Nacional de Venezuela, primer Director General del Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes de Venezuela —hoy Corporación Nacional de Cultura—, Presidente de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, representante del gobierno venezolano ante innumerables gestiones culturales que lo llevaron, durante los últimos treinta años, a los más variados rincones del mundo. Además de colaborar en las principales publicaciones de Venezuela y en periódicos y revistas de Chile, Argentina, Colombia, México y Europa, mantuvo hasta su muerte una columna semanal de orientación acerca de asuntos musicales en el diario *El Nacional* de Caracas. Este diario comentó, un día después de su muerte, que Eduardo Lira Espejo “formaba parte de los escasos críticos que en nuestro país le abrieron paso a las nuevas formas de la música contemporánea”. La misma publicación nos informa que Eduardo Lira había publicado recientemente un libro sobre Vicente Emilio Sojo, y que le faltaban unas pocas páginas para finalizar otro libro sobre Teresa Carreño, la gran pianista venezolana.

La labor y la actuación de Lira Espejo en Chile, antes de su partida a Caracas, ha sido poco estudiada. Sabemos por su curriculum vitae que fue alumno del Instituto Nacional, entre 1926 y 1931, por mientras estudiaba música y composición, como alumno de Pedro Humberto Allende, en el Conservatorio Nacional de Música, estudios que prolongó hasta 1936. Luego de recibirse de Bachiller en Filosofía y Humanidades, en 1931, ingresó a la Escuela de Medicina, de la Universidad de Chile, en la que permaneció durante tres años solamente. Su vocación musical era más fuerte que la medicina. Mientras estudiaba fue director artístico de Radio Chilena, desde donde transmitía programas de música clásica. También publicaba artículos sobre música en *El Mercurio*. Posteriormente, entre 1936 y 1939, fue vicepresidente de la Orquesta Sinfónica de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos, desde donde contribuyó a la creación del Instituto de Extensión Musical y a la difusión de música contemporánea y chilena.

Junto a Daniel Quiroga, Carlos Kroeger, Eduardo Anguita y otros jóvenes de la época, Lira Espejo abogaba en la década del 30 por un modernismo musical equivalente al que representaba el poeta Vicente Huidobro. Compuso un *Himno al Primero de Mayo*, con texto de Huidobro, cuyo manuscrito

conserva Daniel Quiroga, y cuenta este último que en conciertos donde se interpretaba Liszt o Chopin, pedían a gritos que tocaran Toch o Schoenberg. Su espíritu abierto e inquieto se manifiesta desde las primeras crónicas que escribió en Chile en revistas especializadas, tales como *Aulos* y *Revista de Arte* de la Facultad de Bellas Artes. En *Aulos* (I/2, noviembre 1932, pp. 15-16), con motivo de la presentación de los "Cuatro Huasos" en el Teatro Municipal, escribe de ellos que son "inteligentes divulgadores de la canción popular", pero critica duramente que se hayan dedicado al género popular internacional y que hayan cambiado "el sobrio poncho del huaso por un smoking flamante".

Su pluma está presente en numerosas crónicas y críticas de música y libros en la *Revista de Arte*, ya sea destacando la producción nacional, ya aplaudiendo las actividades que se desarrollaban en provincias o estimulando las obras de jóvenes compositores. La música del oriente lo atrae y dicta una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte, que la *Revista* recoge como "Los japoneses, su música y su actitud creadora" (I/6, 1935). El mismo número incluye su comentario sobre el libro *Espíritu*, de Tobías Bonesatti, quien concibe la educación estética mediante un análisis sistemático de las manifestaciones del arte, tanto plástica, musical y poética. Este libro interesó a Lira Espejo porque, dice, "en estos últimos tres años he orientado mis inquietudes a un estudio más global del arte". Antes había analizado el concierto de clavecín de Manuel de Falla (I/2, agosto-septiembre 1934, pp. 26-28), a quien compara con Arnold Schoenberg, cuyo atonalismo le recuerda la vaguedad tonal del compositor español. El estreno de *La Boîte à Joujoux*, de Debussy, escenificado por el grupo de danzas de Andrée Haas y Elsa Martin, con decorados de Isaías Cabezón y María Valencia —pintora chilena y esposa de Lira Espejo—, le sirve de pretexto para escribir sobre "La danza, síntesis expresiva" (II/13, 1937, pp. 22-26). Las impresiones recogidas por María Valencia durante una visita al Perú, que motivaron un artículo de esta última sobre "Pintores peruanos indigenistas" (II/9, 1936, pp. 18-22), inspiraron a Lira Espejo una fervorosa adhesión al Americanismo Musical impulsado por el musicólogo germano-uruguayo Dr. Francisco Curt Lange (II/7, 1935, pp. 8-13). Allí alaba a este "animador decidido y audaz... poseído de fuerzas francamente extrahumanas", y considera la publicación de su *Boletín Latino Americano de Música* como "un estallido vehemente de solidaridad, sin distinción de escuela, ni nacionalidades, que se lanza a despertar una conciencia musical colectiva". Aplaude el llamado de Curt Lange a propiciar un "americanismo musical" y considera que "un espíritu nuevo recorre a América. Un nuevo espíritu hace temblar a América. Se ofrece todo un mundo inexplorado. Exploradores y constructores se aprestan a conquistarlo".

Su preocupación por los asuntos musicales del país y la necesidad de garantizar la existencia de una entidad permanente de conciertos sinfónicos, capaz de ofrecer obras del repertorio universal junto a las obras de músicos chilenos y contemporáneos, lo lleva a analizar, en la *Revista de Arte*, la labor de la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (III/14, 1937, pp. 39-41). Allí destaca que en los 210 conciertos ofrecidos por esa orquesta entre 1931 y 1936, 56 de los cuales fueron en provincias, se escucharon 1064 obras del repertorio universal y de la producción de compositores nacionales, la mayoría de las cuales se hacía en primera audición. Los problemas que amenazaban por entonces a la Asociación y que la llevaron a su disolución dos años más tarde, lo hacen abogar en ese artículo por la creación de una Orquesta Sinfónica Permanente, que "debe quedar constituida por Ley de la República", lo que permitiría resolver cabalmente los problemas de música en provincias, conciertos, radio, ópera y ballet. Esto, que se materializó en la Ley 6696 de 1940, que creó el Instituto de Extensión Musical, coincide con su alejamiento del país.

Sólo dos colaboraciones escribió Lira Espejo para la *Revista Musical Chilena*. La primera de ellas, "Raigambre popular en la expresión de Allende" (I/5, septiembre 1945, pp. 8-14), está dedicada a su maestro de composición, Pedro Humberto Allende, a quien considera como "el que ha logrado con más acierto la interpretación musical del paisaje chileno", en estrecho paralelo con la obra pictórica de Juan Francisco González. La segunda colaboración se titula "Crónica del cantar colombiano" (II/10, abril 1946, pp. 16-25), fruto de su deambular por ese país durante su adolescencia y de su interés por el folklore, que lejos de ser una mera "crónica", ofrece observaciones muy agudas y materia prima para estudios mucho más profundos sobre ese tema.

La prematura muerte de Eduardo Lira Espejo priva al continente de una de esas personalidades que son motores y almas de las empresas en que participan, particularmente en la difusión y promoción de los valores jóvenes de la escena musical latinoamericana.

Samuel Claro Valdés

Informe de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación

Universidad de Chile

TEMPORADA ARTÍSTICA DE EXTENSIÓN-DOCENTE

Continuó esta Temporada Artística en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música, iniciada el 2 de junio de este año, el 1º de septiembre. La programación, como informamos en nuestro N° 151, correspondiente a julio-septiembre de 1980, incluyó conciertos, recitales, ópera, conferencias ilustradas en vivo y Cine-Arte, en esta etapa final que terminó el 5 de noviembre.

El Círculo de Críticos de Arte de Chile, en reunión plenaria realizada el 19 de diciembre, otorgó por unanimidad el Premio de Música a toda la Temporada Artística de Extensión-Docente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, por considerarla como la más relevante de 1980.

CONFERENCIAS ILUSTRADAS EN VIVO

El profesor y compositor Juan Amenábar, con el auspicio y colaboración de la Asociación Nacional de Compositores, presentó el "Concierto para Reconocer a Eric Satie (1866-1925)". El profesor Amenábar habló sobre la personalidad y la obra del gran compositor francés contemporáneo Eric Satie y la ilustró con la proyección de diapositivas que mostraron al artista, el ambiente en que vivió y facsímiles de sus partituras. Figuraron, además, todos aquellos compositores franceses que fueron amigos del genial Satie.

Las obras para piano de Eric Satie —muchas de ellas ejecutadas en primera audición— fueron interpretadas por las pianistas Clara Luz Cárdenas y Margarita Herrera, quienes prepararon este concierto con la profesora Ida Vivado y Juan Amenábar.

Trois Gymnopédies, de 1888, *Embryons Desséchés*, de 1913, y *Descriptions Automatiques*, de 1913, tuvieron como intérprete a Clara Luz Cárdenas, quien hizo gala de finura, poesía y humor en cada una de estas obras maestras en su género. *Trois Morceaux en Forme de Poire*, de 1903, fue ejecutada a cuatro manos, por Clara Luz Cárdenas y Margarita Herrera, en una versión excelente. Por su parte, Margarita Herrera ejecutó la *Sonatine Bureaucratique*, de 1917, y *Trois Gnossiennes*, de 1890, con gran pericia técnica y extraordinaria musicalidad.

El musicólogo y profesor Samuel Claro Valdés, el 4 de septiembre, ofreció un fascinante panorama de la "Música Virreinal Hispanoamericana". La

conferencia fue ilustrada con obras musicales a cargo de profesores y alumnos de la Facultad, y la proyección de diapositivas en color, gran número de ellas tomadas por el profesor Claro en sus viajes de investigación por las catedrales y archivos del continente, y otras de la rica iconografía hispano-americana. El conferenciante abarcó aspectos históricos, arquitectónicos, culturales en general y prioritariamente el gran legado musical que España nos dejara.

El concierto se inició con transcripciones del Dr. Stevenson de obras de *Gaspar Fernandes* (ca. 1565-1629), *En un portalejo pobre*, romance a 3, interpretado por los alumnos: Ilía Aramayo, soprano, Victoria Barceló, contralto, y Nelson Matthies, tenor, y *Tururu farara con son*, guineo a 4, cantado por Carmen Araya e Ilía Aramayo, sopranos, y Nelson Matthies y Mauricio Cortez, tenores. Ambas obras fueron encontradas por el Dr. Stevenson en la Catedral de Oaxaca, México.

Continuó el programa con dos transcripciones más del Dr. Stevenson, de *Juan de Herrera* (ca. 1665-1738), *Un bachiller soy que vengo*, villancico de Navidad, encontrado en la Catedral de Bogotá, Colombia, que interpretó el tenor Mauricio Cortez, y de *Flores: A Granada, zagales corred*, villancico a San Juan de Dios, encontrado en la Catedral de Sucre, Bolivia, que cantó la soprano Lorna Guzmán. En transcripciones del profesor Claro se escucharon las siguientes obras: *Juan de Araujo* (ca. 1648-1712), *Recordar jilguerillos* y de *Tomás de Torrejón y Velasco* (1644-1728), *Si el alba sonora*, villancico de Navidad, ambas obras interpretadas por las sopranos Carmen Araya y Lucía Gana. Estas obras fueron encontradas por el profesor Claro en el Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, Perú. De *Manuel de Zumaya* (ca. 1688-1756), *Si duerme el amor*, villancico de Navidad, 1715, que cantaron Victoria Barceló, contralto, y Mauricio Cortez, tenor, obra encontrada y transcrita por el Dr. Stevenson de la Catedral de Guatemala. Las siguientes obras de este programa contaron con la participación de miembros del Conjunto Instrumental del Departamento de Música, integrado por alumnos de instrumentos de esta Facultad, preparados y dirigidos por el compositor y profesor Cirilo Vila. En primer término se tocó de *Roque Ceruti* (ca. 1685-1760), *A cantar un villancico*, sainete de Navidad que interpretaron Viviana Hernández y Lorna Guzmán, sopranos. Esta obra fue encontrada por el profesor Claro en el Archivo Arzobispal de Lima, Perú. El programa finalizó con la obra de *José de Orejón y Aparicio* (1705-1765), *Ah del gozo*, cantada a dúo por Mary Ann Fones y Lorna Guzmán, sopranos, en transcripción de Samuel Claro. La obra fue encontrada en el Archivo Arzobispal de Lima. Además de los artistas ya señalados participaron Miguel Angel Jiménez, clavicéin, y el profesor Patricio Barría, cello.

La gran mayoría de las obras incluidas en este programa fueron estrenos absolutos para Chile. La labor de profesores y alumnos de la Facultad en la

preparación y realización del difícil y complejo programa tuvo real excelencia y fue premiado por ovaciones del público.

Por su parte, el musicólogo y profesor Luis Merino Montero, en la conferencia-concierto del 22 de septiembre, enfocó la "Música en el Chile Decimonónico". Ofreció un amplio panorama de la vida musical chilena en el siglo pasado y destacó a las más señeras personalidades que la hicieron posible. La conferencia ampliamente ilustrada con diapositivas incluyó fotografías de Zapiola, Alcedo, Federico Guzmán, Isidora Zegers de Huneeus y otros, además de cuadros y dibujos de Rugendas que ofrecieron un panorama visual del Chile de la época.

El Dr. Merino dividió su conferencia en ciclos, comenzando con "Música de salón de raigambre europea", que incluyó dos obras de José Zapiola (1802-1885): *Bolero y La Arjentina* (contradanza), y de Inocencio Pellegrini (1818-1905): *La Araucana* (mazurca elegante), todas estas obras fueron tocadas por el profesor Cirilo Vila. La "Música de inspiración vernácula" fue ilustrada con obras de Wilhelm Deichert (1828-1871), *Fantaisie de concert sur des thèmes nationaux de Chile*, que interpretó al piano el profesor Vila y de Federico Guzmán (1836-1885), *Zamacueca*, que tocó la profesora Elvira Savi. "La visita de Louis Moreau Gottschalk en 1866" a Chile fue ilustrada con dos composiciones del compositor y pianista norteamericano, cuya personalidad produjo gran revuelo en el ambiente musical nacional. De Gottschalk (1829-1869) el profesor Vila tocó *Le bananier* (chanson nègre), op. 5 y *Les yeux creoles* (danse cubaine). "La Música vocal" fue ilustrada con una canción de la gran dama de la música en Chile en el siglo XIX, doña Isidora Zegers de Huneeus (1803-1869), con *Canción* (texto de Julio Arboleda), que cantó Lorna Guzmán, soprano, con Elvira Savi al piano, y con dos canciones de Federico Guzmán, *Adieu* (melodie, texto de Alfred de Musset) que interpretaron Carmen Araya, soprano, y Elvira Savi, piano, y *Rappelle toi* (duetto, texto de Alfred de Musset), op. 54, con Mary Ann Fones y Lorna Guzmán, sopranos, y Elvira Savi, piano. Con "La introducción en Chile de Federico Chopin" se puso término a esta conferencia concierto, ejecutando Elvira Savi de Federico Guzmán, *Mon espoir* (mazurca), *Polonaise en La mineur* op. 51 y *Scherzo e Danza* op. 54.

El Dr. Merino al ofrecer este interesante panorama de los albores de nuestra música comprobó, ante un público entusiasta, la enorme importancia que tiene la musicología para la difusión de obras desconocidas y totalmente ausentes de los programas de conciertos.

La última conferencia-concierto de esta Temporada Artística 1980 tuvo lugar el 3 de noviembre y estuvo a cargo del Dr. Merino, quien, en esta oportunidad, se refirió a "Francisco Guerrero (1528-1599) y la música española del Siglo de Oro".

OPERA DE CÁMARA "LA SERVA PADRONA", DE GIOVANNI B. PERGOLESI

Entre el 6 y 11 de octubre se presentó en la Sala Isidora Zegers "La Serva Padrona" con preparación musical y régie de la profesora Clara Oyuela, cantada por alumnos del Curso de Opera. El éxito de público y crítica fue tan clamoroso que hubo que repetir "La Serva Padrona" el 20 de octubre en una función extraordinaria.

La ópera de Pergolesi estrenada en Nápoles en el Teatro San Bartolomeo, el 28 de agosto de 1733, a la que se le atribuye los orígenes de la ópera cómica, continúa teniendo el mismo interés en el siglo XX por su humanidad, comicidad, ingenio y espíritu sarcástico.

La dirección de la profesora Oyuela destacó todos estos rasgos en esta versión y sus alumnos lograron en todo momento transmitir los diversos climas psicológicos que la obra requiere.

El personaje de Serpina, la dominadora criada de Uberto, tuvo como protagonistas a las sopranos Violaine Soublette y Verónica Soro, quienes se turnaron en cada función. Ambas artistas, además de demostrar un profesionalismo de la más alta categoría, hicieron gala de gracia, coquetería y espiritualidad. Sus desplazamientos alados por el escenario destacaban ora la furia, la picardía o ternura de Serpina. Su desempeño musical fue de gran perfección, afinación absoluta, bellissimo timbre y verdaderas proezas vocales en las arias y duetos. Con similar perfección se desempeñó el barítono Jorge Escobar en el papel del viejo gruñón Uberto. Demostró gran presencia escénica, soltura en la actuación y condiciones vocales extraordinarias. Posee una bellissima voz de barítono que usa con gran soltura y musicalidad. El mimo Guillermo Escobar, tanto en su papel del mudo Vespone como en el del Capitán Tempesta, demostró condiciones histriónicas sobresalientes y un humor que provocó el regocijo de todos.

Acompañó la ópera con gran propiedad la pianista Elba Rojas. La hermosa e imaginativa escenografía fue realizada por Ricardo Yáñez y el vestuario fue diseñado por Fernando Debesa y Ricardo Yáñez. La iluminación estuvo a cargo de Guillermo Sato.

CONCIERTOS

El 8 de septiembre el profesor Fernando Lara, con Elba Rojas al piano, ofreció un recital con Canciones folklóricas inglesas de Benjamin Britten y una selección de Negro Spirituals. En la segunda parte de este mismo programa tocó el talentosísimo pianista Luis Alberto Latorre, alumno de la asig-natura de la profesora Margarita Herrera. Interpretó dos obras de gran exigencia, *Scherzo y Presto Appassionato*, de Robert Schumann, y *Navarra*, de

Isaac Albéniz. Tanto por su dominio técnico como por su sobresaliente musicalidad, el joven intérprete fue ovacionado por el público que llenaba la sala.

La distinguida alumna Patricia Araya de la asignatura del profesor Galvarino Mendoza, ofreció un recital completo el 15 de septiembre. La joven artista tocó en esta oportunidad de *Johannes Brahms: Intermezzo, Op. 118, N° 2; Capricho, Op. 116, N° 3 y Balada en Sol menor; de Isaac Albéniz: Evocación y El Puerto; de Claude A. Debussy: Estudio para las sonoridades opuestas y Masques, y de Frederic Chopin: Balada en Fa Mayor, Op. 38 y Balada en La bemol Mayor, Op. 47.*

Su excelente desempeño a lo largo de todo el programa obtuvo en las obras de Debussy y Chopin interpretaciones relevantes.

El Dúo Mendoza-Araya, integrado por el profesor Galvarino Mendoza y Patricia Araya, en el concierto de piano a cuatro manos realizado el 25 de septiembre, obtuvo una merecida ovación. Los pianistas ofrecieron un programa que incluyó: *Johannes Brahms: 16 Valses, Op. 39 y Danzas Húngaras, Nos. 1-2-6-7; de Claude A. Debussy interpretaron la Petite Suite; de Maurice Ravel: Ma Mère L'Oye, y de Francis Poulenc: Sonata.*

Ambos pianistas han logrado un afiatamiento perfecto y una comprensión musical de la más alta categoría. Cada una de sus interpretaciones se ajusta al estilo del compositor cuya obra ejecutan, logrando versiones de contenido en profundidad. La técnica perfecta y la musicalidad acrisolada hacen del Dúo Mendoza Araya un conjunto que merece destacarse y cuya labor debe ser conocida por todo el país.

El 29 de septiembre cantó la soprano Violaine Soublette, alumna de la asignatura de canto de la profesora Clara Oyuela, a quien acompañó la pianista Maribel Adasme. La joven cantante interpretó un bello programa que incluyó: *Federico Mompou: Damunt de tu nomès les flors, Un mateix vent y Jo et pressentia com el mar; del compositor chileno Carlos Botto cantó Academia del Jardín (versos de S.J. Polo de Medina), y de Joaquín Rodrigo: Cuatro Madrigales Amatorios.* Violaine Soublette demostró, en este recital, excelentes condiciones vocales e interpretativas, perfecta afinación y una dúctil sensibilidad.

En la segunda parte de este programa actuó el Conjunto de Niños percusionistas que dirige la profesora Elena Corvalán. Los pequeños integrantes de la etapa básica de música demostraron su pericia de ejecución en los más diversos instrumentos de percusión, interpretando el siguiente programa: *Ramón Hurtado: Romanza; Modesto Mussorgsky: Tullerías y Baile de los polluelos; E. Grieg: Danza de los duendes y Danza de Anitra; J.S. Bach: Vivace y Fuga en Re menor, y H. Eccles: Vivace.* En este concierto actuaron M. Elena Rodríguez, Ximena Osses, Ricardo Venegas, Angel Araos, J. Pablo

Pañella, Alvaro Yáñez, Ramón Marca, René Calderón, Iván Ahumada y Gerardo Salazar.

Los conciertos del mes de octubre se iniciaron el 2, con un recital de la pianista Kenya Godoy de la asignatura de piano del profesor Galvarino Mendoza. El programa incluyó: C. A. Debussy: *Preludios: Voiles, La Sérénade interrompue y La puerta del vino*; Heitor Villa-Lobos: *Alenda do Caboclo*; J. Brahms: *Balada Op. 119, N° 4* y F. Chopin: *Scherzo N° 3 en Do sostenido menor*. En la segunda parte de este concierto actuaron las profesoras Carmen Luisa Letelier, contralto, con Elvira Savi al piano. El programa de canciones latinoamericanas incluyó obras de Eduardo Caba (Cuba); Carlos López-Buchardo (Argentina); Carlos Botto: *Cuatro Cantares con textos quechuas*; el estreno de la obra de la compositora Ida Vivado: *Villancico Espacial* con texto de Andrés Sabella; Alfonso Letelier: *Tres Canciones Antiguas*, y Julio Perceval (Argentina): *Tres canciones de Cuyo*.

El concierto de obras chilenas para canto y piano y con obras para percusión, se realizó el 13 de octubre, con un total de cuatro obras en primera audición.

La soprano Mary Ann Fones, con Cirilo Vila al piano, interpretaron dos ciclos de canciones chilenas. Del compositor Cirilo Vila se escuchó *Navegaciones*, que incluye las canciones, *Emigrante, Départ y Mares Articos* —esta última en estreno absoluto— con textos de “Poemas Articos” de Vicente Huidobro, y de Alejandro Guarello: *Dos Canciones, Romance de la luna luna*, primera audición, y *Reyerta*, ambas con textos de Federico García Lorca.

Soberbia fue la versión de Mary Ann Fones de estas obras contemporáneas, tanto desde el punto de vista interpretativo como por sus extraordinarias condiciones vocales. Cirilo Vila, por su parte, secundó a la cantante con su habitual musicalidad y pericia.

En la segunda parte de este concierto, el Conjunto Rythmus de Percusión, estrenó bajo la dirección del propio compositor, Santiago Vera, *Rotación*, con la participación de los instrumentistas Raúl Aliaga, Miguel Zárate, Ricardo Venegas, Eugenio Bueno y María Elena Rodríguez. La excelente versión de los jóvenes integrantes de Rythmus hizo honor a una partitura difícil, compleja y de grandes requerimientos técnicos.

El segundo estreno del Conjunto Rythmus correspondió a *Pseudovariaciones para dos percussionistas*, de Alejandro Guarello, que interpretaron Raúl Aliaga y Miguel Zárate. La imaginación sonora y rítmica de Guarello, unida a una fuerte personalidad poética, entusiasmó por su calidad al público que llenaba la Sala Zegers.

Terminó este concierto con la *Toccata*, de Carlos Chávez, interpretada por Elena Corvalán, Pedro Llanos, Eugenio Bueno, Raúl Aliaga, Miguel Zárate y Santiago Meza.

El 23 de octubre los destacados alumnos Patricia Araya y Alfredo Perl, iniciaron el concierto con una versión fresca, humorística y hábil de *Suite Scapin*, de Miguel Letelier Valdés. Sin duda, esta obra se presta muy específicamente para la gente joven, en ella encuentran toda la gracia y los ritmos de la música actual que ellos sienten tan específicamente.

En la segunda parte del programa actuaron los profesores Carmen Luisa Letelier, contralto; Fernando Lara, baritono, con Elvira Savi al piano. En esta oportunidad cantaron dúos de Schumann, Brahms y López-Buchardo. Ambos cantantes, junto a Elvira Savi, fueron ovacionados por su excelente musicalidad y profundidad interpretativa.

La profesora y pianista Elisa Alsina ofreció un recital en la Sala Zegers el 27 de octubre. El exigente programa incluyó: J. S. Bach: *Fantasia Cromática y Fuga*; Beethoven: *Sonata Op. 81 a N^o 26 en Mi bemol Mayor "Los Adioses"*; C. A. Debussy: *Preludios: Las collines d'Ancapri, La puerta del vino y Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, y Chopin: *Balada en Fa Mayor, Op. 38*

La pianista, en cada una de estas obras, demostró gran perfección técnica y profundo conocimiento del clima y espíritu de cada obra.

Su musicalidad y virtuosismo le permitieron obtener logros interpretativos de la mayor sutileza. Una sala desbordante de público ovacionó a la artista.

El talentosísimo Alfredo Perl, de dieciséis años, alumno del profesor Carlos Botto, dio un recital de piano el 30 de octubre en la Sala Zegers. Inició el programa con la interpretación de la *Sonata en Re Mayor KV 284*, de Mozart, en una versión de excelente fraseo. Perl destacó el carácter particular de los tres movimientos, logrando en el Allegro especialmente una tensión fresca y extraordinaria unidad en las Variaciones.

Las *Piezas de Fantasia*, Op. 12, de Schumann comprobaron la madurez artística y anímica del joven intérprete. Hubo compenetración con el espíritu de Schumann, espontaneidad en los rubatos y en las fluctuaciones anímicas del discurso, pulsación controlada que le permitió lograr un claro perfil de las voces y vuelo imaginativo. El pianista tuvo logros muy significativos en "En la noche", "Visiones de sueño" y la coda del Epílogo tuvo gran hermosura y profundo ensueño romántico.

Del compositor chileno de la nueva generación, Eduardo Cáceres, tocó en seguida, *Tres Fantasías Rítmicas*, interesantísima obra que Perl ejecutó con precisión técnica y bella musicalidad. Terminó el concierto con la *Sonatina*, de Ravel en una versión de impecable categoría artística.

FRANCISCO GUERRERO (1528-1599) Y LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

El Dr. Luis Merino dictó una conferencia ilustrada con música y diapositivas sobre la música española del Siglo de Oro, que inició ofreciendo un

panorama completísimo de la música hispana desde sus albores, abarcando las influencias que recibió y la que posteriormente ella tuvo en Europa y América. Ilustró esta parte de su conferencia con bellas diapositivas de los instrumentos hispanos más destacados, grabados de libros de coro y primeras ediciones de los grandes tratadistas españoles. Luego analizó el milagro musical del Siglo de Oro y para ubicarlo en la España de Carlos V y Felipe II, habló de los poetas y escritores, mostró la creatividad plástica de sus más destacados pintores y la grandiosa belleza de su arquitectura.

Se inició el programa musical con una selección de las canciones populares españolas de Francisco Salinas de *De Musica libri Septem* (Salamanca, 1577), continuando con los villancicos "Si me llaman a mi" y "Gentil caballero", de Alonso Mudarra, de *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546), interpretadas en primera audición en Chile por Elena Correa, soprano, y Ernesto Quezada, laúd. El profesor Quezada, en seguida, tocó de Alonso Mudarra "Conde Claros" y Gallarda. Del *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana, el Dr. Merino eligió el soneto de Pedro Guerrero "O mas dura que marmol", interpretado también en primera audición por Elena Correa y Ernesto Quezada, para así introducir al personaje principal de la conferencia, el gran Francisco Guerrero.

El profesor Merino obtuvo su doctorado en la Universidad de California en Los Angeles con "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)" y la transcripción de ellas a notación moderna y tuvo como profesor guía al Dr. Robert Stevenson.

El Coro "Ars Viva", dirigido por el maestro Waldo Aránguiz, interpretó, en transcripción del Dr. Merino, del *Liber primus Missarum* (París, 1566), el Kyrie "Rex Virginum", de la "Missa de beata Virgine" y el Tracto "Dicit Dominus", de la "Missa pro defunctis", en primera audición para Chile.

RECITAL DE CECILIA PLAZA CON OBRAS PARA PIANO DE COMPOSITORES CHILENOS

La Temporada Artística de Extensión-Docente se clausuró el 5 de noviembre con el recital de la pianista Cecilia Plaza, con un programa de obras chilenas contemporáneas, entre ellas cinco en primera audición absoluta, amenizado y enriquecido por las explicaciones que cada autor ofreciera de su obra.

Se inició el recital con obras de compositores en la cuarta década de la vida, el intermedio los separó del talentosísimo grupo de jóvenes egresados —o estudiantes— de la carrera de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, que

tienen menos de treinta años. No obstante, las páginas de los mayores fueron todas escritas entre 1946 y 1969.

El concierto se inició con *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón*, de *Juan Orrego-Salas*, obra muy pianística que figura a menudo en los programas y que la intérprete tocó con máxima soltura y justo matiz.

Las *Tres piezas íntimas*, Op. 13 de *Carlos Botto*, tocadas en primera audición por *Cecilia Plaza*, incluyen "Salmo", escrito en 1952 para *Edith Fischer*, "Despedida" de 1954 y "Lamento por P. H. Allende", hermoso homenaje al gran maestro chileno, obra en que flotan tonadas desdibujadas que se diluyen en el éter.

Juan Lémann presentó *Tensiones*, escrita en 1969, experimento matemático-musical. *Cirilo Vila* escribió "Poema" cuando era discípulo de *Max Deutsch* en París. El rigor serial no impide ni la riqueza sonora ni la emoción. Ambas obras fueron magníficamente ejecutadas por *Cecilia Plaza* en primera audición.

Las obras de los compositores jóvenes que se ejecutaron en seguida fueron escritas entre 1977 y 1980. En primera audición se escuchó *Movimiento de Sonata*, de *Jorge Hermosilla*, y *Cráteres*, tema y variaciones, de *Cecilia Cordero*. De *Alejandro Guarello* se escuchó *Tritonadas*, obra que en 1977 obtuvo el segundo premio del concurso de composición para obras pianísticas, organizado por la Corporación Amigos del Arte, y de *Andrés Alcalde*, *Opiniones*, primer premio en ese mismo concurso. Finalmente, *Cecilia Plaza* tocó *Octubre final*, de *Eduardo Cáceres*.

El sobresaliente desempeño de la pianista a lo largo del concierto, su comprensión profunda de cada obra, su técnica perfecta y el amor que reveló para servir a la música chilena le mereció, de parte de los compositores y del público al que mantuvo a lo largo del programa profundamente compenetrado de la calidad y belleza de la música chilena, una ovación sin precedentes.

MÚSICA CHILENA EN SAO PAULO

En una reciente visita a Chile de la Sra. Carmen Correa de Jambor, Cónsul Honorario de Chile en Sao Paulo, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, le entregó una importante cantidad de partituras de música para piano de compositores chilenos.

Para celebrar las IV Semana de Chile en Sao Paulo, en septiembre de este año, la señora de Jambor organizó un concierto con obras para piano chilenas y brasileñas en el Museo de Arte de Sao Paulo, con la participación de los pianistas *Guida Borghoff* y *Achille Pichi*.

El programa incluyó: *Enrique Soro: Andante Appassionato*; *Alfonso Leng: Cuatro Doloras*; *P. H. Allende: Dos Tonadas*; *Alfonso Leng: Poema y Cuatro preludios*; *Heitor Villa-Lobos: Tres Cirandas e Impressoes Seresteiras* y de *Miguel Letelier-Valdés: Suite Scapin* para dos pianos. El concierto contó con el patrocinio del Consulado de Chile y la colaboración de la Secretaría de Estado da Cultura.

La señora Jambor nos informa que al recital asistió "una concurrencia selecta, compuesta en su mayoría por músicos, compositores y críticos. Los artistas fueron muy aplaudidos, especialmente en la Suite "Scapin", de Miguel Letelier". Luego agrega, "hay que destacar que este concierto es algo inédito en Sao Paulo, no sólo en lo que a músicos chilenos se refiere, sino que nunca un Consulado latinoamericano se había interesado por divulgar y dar a conocer sus respectivos compositores y música artística". El concierto despertó tal interés que han sido invitados a repetirlo en el auditorio de la "Fundación María Luisa y Oscar Americano", pero incluyendo solamente las obras chilenas.

CONCIERTO DE LA ASOCIACIÓN NACIONAL DE COMPOSITORES-CHILE

En el Goethe Institut, el 4 de noviembre, la Asociación Nacional de Compositores ofreció un concierto excepcional de música para piano, a cargo de las pianistas Margarita Herrera y Clara Luz Cárdenas, ambas profesoras de esta Facultad de Música.

Encabezó el programa los *Tres trozos en forma de pera*, de *Eric Satie*, obra en la que las pianistas hicieron resaltar la ironía de las armonizaciones del compositor francés y el capricho de las melodías.

En primera audición se escuchó el *Concierto* (1944), para dos pianos solos, de *Igor Strawinsky*, obra en que ambas pianistas demostraron perfecta coordinación, destacando el estilo enjuto, sarcástico y electrizante de la difícilísima partitura.

Margarita Herrera, en los estrenos de las dos obras chilenas que ejecutó en la parte central del programa, demostró su magnífica mecánica y la compenetración con cada una de estas partituras. De *Ida Vivado* se escuchó *Tres Momentos*, obra nostálgica con rasgos impresionistas en cuya página final la melancolía se debate en nostálgico desasosiego. Impactante y valiosísima son las *Tres Variables*, de *Juan Lémann*. La pianista destacó el vigor de esta partitura, su rico cromatismo y disonancias tensas del trozo central. Captó con dramatismo el mundo hierático del tercero, creando un clima absorto de gran profundidad.