

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
PEDRO FÉLIX DE AGUIRRE LAMAS

DIRECTOR:
SAMUEL CLARO VALDÉS

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

Año XXXV Santiago de Chile, Enero-Septiembre de 1981 N° 153-155

SUMARIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| COLABORAN EN ESTE NUMERO | 3 |
| LUIS MERINO MONTERO. Andrés Bello y la Música | 5 |
| MARIA ESTER GREBE VICUÑA. Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical | 52 |
| JUAN ANTONIO MASSONE. El Sostenido dolor de "Los Sonetos de la Muerte" | 75 |
| GABRIELA MISTRAL. "Los Sonetos de la Muerte" | 82 |
| ALFONSO LETELIER LLONA. "Los Sonetos de la Muerte" en su Acontecer Musical | 89 |
| CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA. Preparado por el Dr. Luis Merino | 97 |

Colaboran en este número

LUIS MERINO. Doctor en Música de la Universidad de Los Angeles, California, profesor de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Director de la "Revista Musical Chilena" entre 1973 y 1980. Sus trabajos de investigación sobre música chilena han sido editados en importantes publicaciones internacionales, y en la "Revista Musical Chilena" ha publicado las siguientes monografías de compositores chilenos: Domingo Santa Cruz, Juan Orrego-Salas, Federico Heinlein, Roberto Falabella. Además, ha realizado importantes estudios sobre los siguientes temas: "Los Festivales de Música Chilena: Génesis, Propósitos y Trascendencia"; "Instrumentos musicales, música mapuche y el *Cautiverio Feliz* del Maestre de Campo Francisco Núñez y Bascuñán"; "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y Dos Fuentes en Chile"; "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979)", Fundador de la Historiografía Musical en Chile"; "Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música, 1980", entre otros.

MARÍA ESTER GREBE VICUÑA. Licenciada en Musicología (Universidad de Chile, 1965) y Doctora en Antropología Social (The Queen's University of Belfast, Gran Bretaña, 1980). Es investigadora y profesora de la Universidad de Chile en la Facultad de Artes y, asimismo, en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la Universidad de Chile. Ha realizado tareas académicas en Antropología Cultural aplicada a la Medicina para la Facultad de Medicina desde 1969 a 1976; y en el Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, desde 1974. Ha realizado estudios de postgrado en Etnomusicología en las Universidades de California e Indiana en EE.UU. desde 1965 a 1967. Ha desarrollado y concluido su programa de doctorado en Antropología Social en Gran Bretaña, The Queen's University of Belfast, entre 1978 y 1980, obteniendo su título de doctor (Ph.D.) en julio de 1980. Su curriculum actual cuenta con un total de 40 publicaciones en Chile y en el extranjero, incluyendo un libro publicado en EE.UU. Ha tenido el honor de ser agraciada dos veces con la beca J.S. Guggenheim y una vez con la beca Fulbright. Ha participado en más de 20 congresos internacionales presentando trabajos de investigación en materias de su especialidad. Su tesis doctoral es un estudio antropológico que enfoca las interrelaciones entre la cultura, sociedad y música aymara mediante un análisis de la concepción del mundo, de las reactualizaciones rituales y expresiones musicales, que se articulan a través de modelos generativos, estructuras simbólicas y el proceso de aculturación.

JUAN ANTONIO MASSONE. Licenciado en Pedagogía en Castellano de la Universidad Católica de Chile. Profesor de Castellano en el Liceo San Agustín, Colegio Santa Rosa, Liceo de Niñas N° 9 y en la Facultad de Educación de la Universidad de Chile.

Es autor de las siguientes obras: "Nos poblamos de muertos en el tiempo" (1976); "Alguien hablará por mi silencio" (1978); "Lo que el tiempo me ha dicho" (1978); "Las horas en el tiempo" (1979) y "Pepita Turina o la Vida que nos duele" (1980).

En 1979, en el Concurso "Música para la Historia de Chile", ganó el Concurso en la especialidad de Literatura Chilena.

ALFONSO LETELIER. Compositor chileno, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Premio Nacional de Arte en Música, 1969, fundador en 1940 de la Escuela Moderna de Música y director del Coro de ese plantel y Presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile desde 1950 a 1956.

Entre 1953 y 1973 fue Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y Vicerrector de la Universidad de Chile en varias oportunidades en su calidad de Decano más antiguo de la Corporación. Además, es Profesor Emérito de la Universidad de Chile.

RAQUEL BUSTOS. Licenciada en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología, en 1971, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado como profesora y Coordinadora de la Carrera de Pedagogía en Educación Musical, en el Departamento de Artes de la Facultad de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile, sede Valparaíso y como Directora de dicho Departamento.

Actualmente es Coordinadora de la Carrera de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y profesora de Armonía, Historia de la Música y Metodología de la Investigación Científica de la Facultad.

Don Andrés Bello y la Música

Por *Luis Merino* *

INTRODUCCIÓN. CONTACTO DE ANDRÉS BELLO CON LA MÚSICA

La niñez y la temprana juventud del gran sabio y humanista Andrés Bello (1781-1865) transcurrieron bajo el alero protector de la música. Su padre, Bartolomé Bello, fue abogado y músico¹, desempeñándose durante trece años como cantor en la Catedral de Caracas, después de haber estudiado con Ambrosio Carreño, el primero de la dinastía de los músicos Carreño de Caracas². Ambrosio Carreño nació en 1721 y entre 1749 y 1778 se desempeñó como maestro de capilla de la Catedral de Caracas³. Enseñó el "canto de órgano" (polifonía) a Bartolomé Bello, calificándolo, al término de sus estudios, como "bien instruido así en el canto como en los instrumentos"⁴.

El 28 de junio de 1774 Bartolomé Bello reemplazó a Joseph Trinidad Espinosa en una de las Plazas de Música de la Tribuna de la Santa Iglesia Catedral⁵. Como cantor tenía la obligación de participar en todas las fiestas litúrgicas de primera y segunda clase que se celebraban en ese recinto⁶. El cultivo de la música transcurrió en forma paralela y armoniosa con el estudio de las leyes. Fue así como el 11 de noviembre de 1780, un año antes del nacimiento de Andrés Bello, Bartolomé obtenía el grado de Bachiller en Leyes en la Universidad Real y Pontificia de Santiago de León de Caracas. Cinco años más tarde, en 1785, el Cabildo Metropolitano autorizó a Bartolomé Bello para que viajase a Santo Domingo y se recibiera de abogado, pero con la condición de que a su regreso sirviese la Plaza de Música "a lo menos por un año"⁷. Este compromiso lo cumplió de manera cabal, puesto que, aunque con un sueldo bastante exiguo, continuó sirviendo la Plaza de Música hasta el 29 de marzo de 1787, fecha en que renunció definitivamente a su cargo de músico de la Catedral⁸.

Además de cantor, se supone que Bartolomé Bello fue compositor, si bien ninguna de sus obras ha sobrevivido. También se dedicó a la docencia y fue nombrado, con fecha 14 de julio de 1786, titular de la cátedra de música de la Universidad de Caracas, cargo que sirvió durante casi tres años hasta comienzos de 1789⁹. Al año siguiente abandonó Caracas y se

* El presente trabajo ha sido realizado con el patrocinio conjunto del Instituto de Chile y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La parte medular de la investigación se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional (Salón "Los Fundadores") y en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile (Colección Domingo Edwards Matte). El autor agradece el amplio y eficiente apoyo de las autoridades y el personal de las referidas bibliotecas.

trasladó a Cumaná como Fiscal de la Real Hacienda y Renta de Tabaco de la Provincia. El quehacer musical del padre de Andrés Bello se realizó durante uno de los períodos más brillantes de la historia musical de Venezuela y de la América Colonial, cuando florecen, entre otros, figuras del calibre de Juan Manuel Olivares (1760-1797), José Angel Lamas (1775-1814) y Cayetano Carreño, quien durante cuarenta años (1796-1836) desempeñó el cargo titular de maestro de capilla de la Catedral de Caracas ¹⁰.

A pesar del cultivo de la música por parte de Bartolomé Bello, no existe evidencia alguna de que Andrés Bello haya estudiado música. Bajo la dirección del fraile mercedario Cristóbal de Quesada, Andrés Bello estudió latín, literatura de la Antigüedad Clásica y la española ¹¹. Después de completar sus estudios en el colegio de Santa Rosa, donde tuvo como maestro al presbítero José Antonio Montenegro ¹², ingresó a la Universidad Real y Pontificia de Caracas, en la que su guía fue el presbítero Rafael Escalona en los complejos vericuetos de la filosofía y las ciencias, culminando sus estudios el 9 de mayo de 1800, con la obtención del grado de Bachiller en Artes ¹³. En esta época aflora su "afición apasionada" por el drama, especialmente el teatro español del Siglo de Oro. No obstante, es innegable que la influencia de su padre impulsó su profunda afición por escuchar música a lo largo de toda la vida. Su discípulo, Miguel Luis Amunátegui Aldunate, nos entrega al respecto una información muy reveladora en su descripción de la edad proveyta del ilustre sabio. Escribe que Andrés Bello "mientras meditaba por la noche en silencio, i fumando un cigarro, sobre los resultados de sus estudios, i combinaba sus ideas, se complacía en pensar al son de música, haciendo que sus hijas, excelentes tocadoras, ejecutasen para él en el piano piezas selectas, i a veces óperas enteras, como, verbi-gracia, la *Sonámbula* de Bellini, i la *Lucrecia Borgia* de Donizzeti [*sic.*], las cuales eran mui de su gusto" ¹⁴.

LA MÚSICA EN LA *Biblioteca Americana* Y *El Repertorio Americano*

Durante su estadía en Londres (1810-1829), el insigne humanista caraqueño participó de manera decisiva en la creación de dos periódicos, la *Biblioteca Americana, o Miscelánea, de Literatura, Artes i Ciencias*, que apareció en 1823, y *El Repertorio Americano*, que salió a luz entre octubre de 1826 y agosto de 1827 ¹⁵. La pesada tarea de redacción recayó principalmente en Bello y en el neogranadino Juan García del Río (1794-1856). A pesar de sus denodados esfuerzos, ambos periódicos tuvieron corta vida. De la *Biblioteca Americana* se publicó solamente el primer tomo completo, de 472 páginas, y una entrega de 60 páginas correspondiente al segundo tomo por "obstácu-

los que no pudieron prever ni superar" los editores. De *El Repertorio Americano* aparecieron cuatro tomos en octubre de 1826, enero, abril y agosto de 1827; nuevamente por inconvenientes prioritariamente económicos también terminó.

A pesar de los obstáculos, ambas publicaciones marcan un hito señero en la historia intelectual americana. Su objetivo prioritario puede sintetizarse en las siguientes palabras de Bello: "únicamente ser útiles a la América"¹⁶, permitiéndole que "se conociese a sí misma"¹⁷ a través de la actividad del intelecto y la cultura después del aislamiento de la Colonia y el turbulento período de la Independencia.

"Si esta es, pues, la época de transmitir a la América los tesoros del ingenio i del trabajo; si la difusión de los conocimientos es tan esencial a su gloria i prosperidad; todo el que tenga sentimientos americanos debe consagrar sus vijilias a tan santo objeto, contribuyendo a que se esparza la luz por aquel continente, brille en todos los entendimientos, e inflame todos los corazones; a que se refleje en nuestras instituciones sociales, i se mezcle en fin con el aire mismo que respiramos.

Nosotros, deseosos de cooperar a que se remueva de América la ignorancia, que es causa de toda esclavitud, i fuente perenne de degradación i de miseria; anelando presentar a aquel pueblo las riquezas intelectuales de los pasados siglos para que él mismo prepare las del siglo futuro, nos hemos animado a emprender la redacción de un periódico, titulado la *Biblioteca Americana*"¹⁸.

En ambas publicaciones se palpa la visión universal e integrada que Bello tenía del pensamiento y la cultura. Los artículos se agrupaban en tres categorías: "Humanidades i artes liberales", "Ciencias matemáticas i físicas con sus aplicaciones", e "Ideología, moral e historia". A la primera categoría pertenecía la música, según se puede apreciar a través del párrafo en el prospecto de la *Biblioteca Americana* que citamos a continuación¹⁹.

"Insertarémos en la primera todo aquello, que, siendo fruto de la imaginación i del gusto, concibamos puede ser útil a la América: artículos orijinales o selectos, i análisis de obras escojidas sobre gramática, retórica, poética, i filología; sobre dibujo, pintura, escultura, arquitectura, i música".

En la *Biblioteca Americana* se encuentran dos de las más tempranas referencias a la música hechas por Andrés Bello. Su célebre "Alocución a la Poesía, en que se introducen las alabanzas de los pueblos e individuos americanos, que mas se han distinguido en la guerra de la independencia", in-

cluye en los versos dedicados a Colombia una alusión a la música como "la dulce poesía"²⁰. En la primera parte del poema, Bello menciona al "Yaraví"; en una nota lo define como una "Tonada triste del Perú, i de los llanos de Colombia", y lo elabora poéticamente en los siguientes versos²¹:

*"Oh Cruz del sur, que las nocturnas horas
Mides al caminante
Por la espaciosa soledad errante;
O del cucui las luminosas huellas
Viese cortar el aire tenebroso,
I del lejano tambo a mis oídos
Viniera el son del yaraví amoroso!"*

Ambos editores, Andrés Bello y Juan García del Río, demostraron gran preocupación por el papel que juega la música en la educación del ser humano. La *Biblioteca Americana* incluye un artículo de Pedro Creutzer, ciudadano alemán nacionalizado peruano, traducido de la *Revue Encyclopédique*, tomo XII (octubre, 1821), que trata "Sobre la enseñanza del canto, considerado como uno de los objetos mas esenciales para perfeccionar la instrucción primaria i comun", publicado, sin duda, para que sirviera de modelo a las nacientes naciones americanas²². De la misma revista, Andrés Bello tradujo para *El Repertorio Americano*, la reseña de un libro publicado en París en 1826, que se proponía demostrar, entre otras cosas, "la feliz influencia del canto i de la música combinados con la gimnástica, i destinados a regularizar los movimientos del cuerpo", considerando la "gimnástica" como "una parte esencial de la educación de la juventud"²³. De particular interés, en este contexto, es la "Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública en la América ántes española", de Juan García del Río, que aparece en el primer tomo de *El Repertorio Americano*, dada las numerosas referencias a la música y a su valorización como componente importante de la educación iberoamericana²⁴.

LA SITUACIÓN EN CHILE A LA LLEGADA DE ANDRÉS BELLO

Después de vivir por casi veinte años en Londres, Andrés Bello llegó a Chile en las postrimerías del mes de junio de 1829. Gobernaba el país, a la sazón, su antiguo amigo el general Francisco Antonio Pinto, hombre de equilibrada personalidad y sólida cultura²⁵, que fomentó como política de gobierno, y con especial preocupación, la educación y la cultura. Durante este período llegaron a Chile, también vía Londres, algunos destacados emigrados liberales españoles, como el matemático Andrés Gorbea, el médico

cirujano José Passamán, y el hombre de letras, educador y jurisconsulto, José Joaquín de Mora (1783-1864), quien desde 1828 se transformó en una de las figuras de mayor relevancia cultural durante los años del gobierno de Pinto. Al igual que en Buenos Aires, Mora se dedicó en Santiago, entre 1828 y 1831, al más variado quehacer, abarcando la educación, el periodismo, la jurisprudencia, la poesía y el teatro entre otras actividades²⁶. Gracias al entusiasta apoyo del presidente Pinto, Mora fundó y editó *El Mercurio Chileno*, periódico que apareció entre el 1º de abril de 1828 y el 15 de julio de 1829²⁷. La meta fundamental del periódico fue difundir “la obra progresiva de la razón, que sin semejante auxilio, sería el privilegio exclusivo de un pequeño número de adeptos”²⁸, y agregaba²⁹:

“Los conocimientos humanos, hijos del genio y de la observación, y perfeccionados por la experiencia; emancipados de la tutela en que los han tenido la tiranía y la superstición; sometidos á la verdad revelada y á la moral pura, son en el día los reguladores de las masas y de los gobiernos”.

Estas palabras expresan aspectos medulares de la ideología que prevaleció durante el gobierno del presidente Pinto, algunos de los cuales se mantuvieron durante los ulteriores períodos de Joaquín Prieto (1831-1841) y Manuel Bulnes (1841-1851)³⁰. La difusión del saber figuró entonces entre las fundamentales prioridades del gobierno. Resulta significativo el hecho de que merced a la sugerencia de Mariano Egaña, la Constitución de 1833 incorporara el concepto de que la educación pública constituía una “atención preferente del estado”³¹, planteamiento que, durante el decenio de Manuel Bulnes, se tradujo en la creación de la Universidad de Chile en 1843 y de muchas otras instituciones educacionales, entre las cuales se cuenta el Conservatorio de Música y Declamación, fundado en 1849. En este sentido merece destacarse la amplitud de miras y el notable nivel intelectual que alcanzó *El Mercurio Chileno* durante sus quince meses y medio de publicación, que prefiguran la ulterior labor periodística de Andrés Bello.

LABOR EDUCATIVA Y CULTURAL DE ANDRÉS BELLO EN CHILE

Para el gran maestro que fue Andrés Bello, lo primordial para Chile era la educación y así lo declara al decir: había menester de “instrucción, mas instrucción, mucha instrucción”³². El esclarecido maestro diseminó su enseñanza a través de las páginas de diversos periódicos chilenos. Colaboró inicialmente en *El Popular* (1830)³³, pasando de ahí a *El Araucano*. Este último fue creado por Diego Portales con “la misión de hacer la defensa y

el esclarecimiento de las medidas gubernativas”³⁴. Desde el 17 de septiembre de 1830 se comenzó a publicar semanalmente y su carrera terminó con el número 4842 del 26 de febrero de 1877, reemplazándose por el *Diario Oficial de Chile*³⁵. Según Miguel Luis Amunátegui, Andrés Bello trabajó en el periódico desde su fundación. Tenía a su cargo la dirección exclusiva de la sección de noticias del extranjero y la de letras y ciencias. La redacción política estuvo inicialmente a cargo de Manuel José Gandarillas, tarea en la que posteriormente fue reemplazado por otros escritores nacionales y extranjeros³⁶. Como nos informa el mismo estudioso, Bello dejó de colaborar en *El Araucano* en agosto de 1853³⁷.

Su alejamiento de la redacción editorial se produjo en febrero de 1850, de acuerdo a una información del mismo periódico³⁸. No obstante, mantuvo su cargo de Director-Jefe de *El Araucano*, según se desprende del siguiente comunicado, publicado como editorial del periódico a comienzos de marzo de 1850³⁹.

“Tenemos el gusto de negar absolutamente lo que con imprudencia ha afirmado la oposicion para hacer un cargo al gobierno, acerca del retiro del Sr. D. Andres Bello de la redacción del *Araucano*, en esto no hai verdad como no la hai en lo demas; el Sr. Bello es el Director jefe de esta publicacion, de lo cual nos congratulamos mucho”.

Además continuó colaborando en el periódico hasta 1853 aproximadamente, con traducciones de artículos de carácter científico y literario.

Aparte de los periódicos mencionados, Bello escribió en *El Museo de ambas Américas* (1842), redactado por su antiguo colaborador y amigo el neogranadino Juan García del Río, quien llegó a Chile en 1841; *El Crepúsculo* (1843-1844), *El Museo* (1853) y la *Revista de Santiago* (1848-1850, 1855). Estas publicaciones pertenecen a lo que en aquel entonces denominaban “periódico científico i literario” y sirvieron como órganos de expresión a los miembros del movimiento intelectual y literario de las décadas de 1840 y 1850. Sobre la relación que algunos de ellos tuvieron con respecto a la música, nos ocuparemos más adelante.

Durante su residencia en Chile, Bello vertió la admirable variedad y vastedad de sus conocimientos en artículos que abarcan las principales ramas del quehacer humano: las letras, las ciencias y las artes. Ellos repercutieron profundamente en la cultura chilena del siglo XIX. Con respecto a las artes, Bello abordó prioritariamente la literatura, el teatro y la música. Con una sola excepción⁴⁰, sus escritos sobre música —ubicados hasta el momento— aparecieron en *El Araucano* entre 1830 y 1852, formando parte del generoso caudal de artículos que el maestro publicó en este periódico. Hasta el momento, sus artículos sobre música no han sido considerados en toda su

amplitud por los musicólogos o los estudiosos de la obra del gran humanista venezolano. Por lo tanto, el propósito prioritario de este trabajo es el listado, la clasificación, el análisis y la evaluación de estos escritos en el marco de una perspectiva integral de la historia de la música chilena del siglo pasado.

RELACIÓN DE LA MÚSICA CON LA MORALIDAD, EL TEATRO, LA SOCIEDAD Y LA EDUCACIÓN

Los artículos sobre música de Andrés Bello pueden dividirse en dos grandes grupos; el primero abarca consideraciones breves sobre música insertas en artículos que versan sobre temas generales, mientras que el segundo grupo incluye aquellos que se refieren prioritariamente a la música.

Dentro del primer grupo incluimos cuatro artículos en los que Bello alude al valor moral de la música, la relación entre la música y el teatro, el cultivo de la música en la sociedad y la importancia de las artes dentro del proceso de la educación. El primero fue publicado a comienzos de 1832 y trata de la exagerada afición del público por las chinganas⁴¹. Recordemos brevemente el significado del término, citando la descripción que el viajero francés Alcide D'Orbigny hace en 1830 de las chinganas ubicadas en el barrio de El Almendral en Valparaíso⁴²:

“Las chinganas son recintos públicos en los que se ofrecen espectáculos y refrescos y se ve bailar la cachucha, el zapateo, etc., al son de la guitarra y de la voz. Es un lugar de cita para todas las clases sociales, en el que se incuban innumerables intrigas y es el que el europeo se siente con suma frecuencia fuera de lugar”.

Bello califica las chinganas como “burdeles autorizados”, y en este artículo ataca la relajación hedonista, degradante y corruptora que representan y el hecho de que no pueden ser controladas por los agentes de la ley. En este contexto alude al papel de la música y su connotación moral, en los siguientes términos⁴³:

“Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven, á quien los escrúpulos de sus padres ó las amonestaciones del confesor han prohibido el teatro”.

Por el contrario, continúa Bello, la representación dramática, aunque sea defectuosa, irradia un placer más decente, noble y delicado. No obstante, el apoyo del público se vuelca mayoritariamente hacia las chinganas y no al teatro, con el consiguiente desmedro económico de este último, lo que

se complica aún más debido a las injustificadas observaciones morales que los eclesiásticos hacen al teatro.

La situación analizada de esta manera por Bello tuvo una solución, por lo menos en Valparaíso, al año siguiente de publicado su artículo. Ante la seria disminución de la concurrencia a los teatros de esa ciudad debido a la competencia de las chinganas, los empresarios teatrales solicitaron en 1833 a la Municipalidad de Valparaíso el cierre de éstas los domingos, día en que se realizaban funciones teatrales. Los miembros de la Municipalidad solidarizaron con los empresarios y acordaron, en diciembre del mismo año, prohibir el funcionamiento de las chinganas durante la noche de los domingos ⁴⁴.

En el segundo de estos artículos, publicado en septiembre de 1833 ⁴⁵, Bello retoma el tema del desinterés del público por el teatro a pesar de todos los esfuerzos desplegados por los empresarios para atraerlo, de la calidad moral e instructiva de las obras que se han puesto en escena, de la entretenimiento que proporcionan y de la conducta ordenada y decorosa de la audiencia. Ante esta situación, Bello hace un fervoroso llamado al público de clase media y alta para que asista al teatro, si no por gusto, por lo menos sea "por espíritu público", tocando de paso la íntima relación entre teatro, declamación y música ⁴⁶:

"Patrocinarlo [el teatro] es patrocinar dos artes interesantes, la declamación y la música: es patrocinar una escuela del lenguaje correcto y elegante de la conversación familiar, de la buena pronunciación, tan descuidada entre nosotros, y de los sentimientos honrados, benéficos y jenerosos".

El tercer artículo fue publicado en 1839 ⁴⁷, y en una de sus partes entrega la visión de Bello sobre el contexto social y económico que enmarca el cultivo de las artes y la música. Bello analiza la sociedad partiendo de un enfoque idealizado del capitalismo liberal decimonónico. Establece, en primer lugar, que el desarrollo de la sociedad lo determina el crecimiento de la riqueza, resultado de las utilidades que produce el trabajo y la iniciativa privada de sus miembros. El incremento de la riqueza, entre los grupos pudientes de la sociedad, permite mejorar la condición económica de los trabajadores, puesto que a través de la reinversión de los excedentes y las ganancias se aumenta el nivel del empleo y los salarios. El nivel de la riqueza está en relación directa con el nivel del lujo, que es el uso y el goce de actividades o cosas que se financian a través de estos excedentes y que, por lo tanto, se dan en condiciones más o menos favorables, de acuerdo a la situación económica imperante.

“Lo cierto es que ni ha existido jamás, ni puede concebirse estado social en que no haya más o menos lujo; y que cuanto crecen la población y la riqueza, tanto es más útil y aun preciso que se extienda y se diversifique el goce de lo que inconsideradamente se condena como superfluo y vicioso. Lo que hace el lujo es variar de formas según el estado de civilización y cultura de un pueblo, y según sube o baja en la escala de la prosperidad. En una sociedad que adelanta, el deseo de mejorar su condición que es natural a todos los hombres les hace dedicar una parte más o menos considerable del sobrante anual a nuevas empresas de industria; crece la demanda del trabajo, y el obrero recibe una recompensa más liberal por el suyo. Con el lujo de los ricos se aumentan las comodidades y goces de la clase trabajadora”.

El refinamiento gradual del lujo permite el embellecimiento externo de la sociedad, el refinamiento de las personas y de los objetos conjuntamente con el desarrollo de las artes, la música y las letras. En otras palabras, el cultivo de la música y las artes está en relación directa con el nivel de prosperidad económica de la sociedad.

“El lujo mismo se refina por grados. Poco a poco se derrama sobre toda la sociedad un aspecto de aseo, decencia y delicadeza. A la glotonería y la crápula suceden placeres de otro orden; aparece la elegancia en los muebles, la nitidez en las habitaciones y en el vestido, el gusto de las artes, el de la música, tan recomendado en todos tiempos, el de las letras, tan fecundo de utilidades prácticas y de goces intelectuales; en suma, todo lo que forma la civilización y cultura de un pueblo.

Existe pues en todas las sociedades el lujo, aunque con cierta variedad de formas: brillante, intelectual, esparcido, en la sociedad que prospera; fastuoso, triste, concentrado, en la sociedad que decae”.

El cuarto de los artículos apareció en 1843 y versa sobre un tema clave para Andrés Bello, la educación. Su título es “Educación popular”, y en una nota ⁴⁸, Bello analiza el estudio de la historia como un proceso integrador que incluye todas las ramas significativas del quehacer del hombre, entre ellas las artes, y también como un proceso orgánico que considera en todos los fenómenos no sólo los hechos mismos, sino que también sus causas y efectos. La organicidad y selectividad constituyen aspectos nuevos para la época, opuestos al enciclopedismo mecanicista que consideraba la historia como el mero acopio y memorización de datos. Las palabras de Bello son las siguientes:

“El desnudo conocimiento de los hechos, sin el de sus causas y efectos, de nada sirve. ¿Pero no se haría demasiado larga, de ese modo, la historia de un pueblo? Para evitar este inconveniente creemos que su enseñanza debería limitarse a dar una idea de su origen, a bosque-

jar el desarrollo de sus costumbres e instituciones, las varias fases de su civilización, y los personajes que han figurado en él. Sus conquistas, sus descubrimientos, *sus artes* [cursiva agregada], letras y comercio, deberían presentarse en grande, sin perjuicio de aquellos pormenores que pareciesen necesarios para fijar el carácter de los hombres y de las cosas”.

La música no está aludida de manera expresa en el párrafo citado, pero, a nuestro entender, puede considerarse como incluida dentro de las artes. En relación con este tema, merecen destacarse las palabras de Bello en el célebre discurso pronunciado ese mismo año con ocasión de la inauguración de la Universidad de Chile, al referirse a la integración de las artes al universo del pensamiento riguroso, un tema que elabora de la siguiente manera ⁴⁹:

“Lo sabéis, señores: todas las verdades se tocan: desde las que formulan el rumbo de los mundos en el piélago del espacio; desde las que determinan las ajencias maravillosas de que dependen el movimiento i la vida en el Universo de la materia; desde las que resumen la estructura del animal, de la pla[n]ta, de la masa inorgánica que pisamos; desde las que revelan los fenómenos íntimos del alma en el teatro misterioso de la conciencia, hasta las que expresan las acciones i reacciones de las fuerzas [sic.] políticas; hasta las que sientan las bases incommovibles de la moral; hasta las que determinan las condiciones precisas para el desenvolvimiento de los jérmenes industriales; *hasta las que dirijen i fecundan las artes*” [cursiva agregada].

Más adelante insiste en este concepto integrador, sintetizándolo así ⁵⁰:

“He dicho que todas las verdades se tocan, i aun no creo haber dicho bastante. Todas las facultades humanas forman un sistema, en que no puede haber regularidad i armonía, sin el concurso de cada una. No se puede paralizar fibra (permítaseme decirlo así), una sola fibra del alma, sin que todas las otras enfermen”.

Pero Bello ahonda aún más en el tema. La Universidad está indisolublemente ligada en su esencia educativa al arte, enfocándolo desde un punto de vista *générico* ⁵¹.

“La Universidad recordará al mismo tiempo a la juventud aquel consejo de un gran maestro de nuestros días: ‘Es preciso’, decia Goëthe, ‘que el arte sea la regla de la imajinacion i la trasforme en poesía’”.

La esencia del arte no se encuentra en la sistematización fría y desapasionada que estetas y filósofos traducen en estériles reglas desvinculadas del arte mismo ⁵².

“El arte! Al oír esta palabra, aunque tomada de los labios mismos de Goëthe, habrá algunos que me coloquen entre los partidarios de las reglas convencionales, que usurparon mucho tiempo ese nombre. Protesto solemnemente contra semejante acepción; i no creo que mis antecedentes la justifiquen. Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos i jéneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles i Horacio, i atribuyéndoles a veces lo que jamas pensaron”.

Por el contrario, el arte existe en la medida en que la vivencia integrada de lo bello, el equilibrio y la proporción encauzan la imaginación del genio hacia concreciones superiores⁵³.

“Pero creo que hai un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del genio competentemente preparado; creo que hai un arte que guía a la imaginación en sus mas fogosos trasportes; creo que sin ese arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinjes, creaciones enigmáticas i monstruosas”.

Durante la época de Bello, la integración de las artes a las restantes disciplinas del pensamiento y la importancia que le otorgaba al arte dentro de la función universitaria, no se tradujo en la participación activa e institucionalizada de la música, las artes plásticas y de la representación en el quehacer universitario. No estaban dadas las condiciones para que así lo fuera. No obstante, el genio visionario de Bello contempló esta posibilidad desde el momento mismo de la creación de la Universidad, y su idea germinal fue llevada a la práctica en nuestro siglo gracias al empuje de otros hombres visionarios imbuidos de la misma idea de Bello, cuya meta fue otorgarles un rango de disciplina universitaria a las artes, similar al de las disciplinas que integraron la Universidad de Chile desde su fundación. Entre estos hombres se destaca con relieve sobresaliente la figura de don Domingo Santa Cruz, cuyos logros ya hemos analizado en la *Revista Musical Chilena*⁵⁴.

ANDRÉS BELLO, PRECURSOR DE LA MUSICOLOGÍA CHILENA

Entre los artículos que se abocan prioritariamente a la música, destacaremos en primer lugar siete artículos de *El Araucano*, reproducidos de publicaciones extranjeras y que versan sobre variados tópicos: la música artística de Europa y del Brasil, la música popular peruana y el curioso caso de las precoces dotes musicales de un niño francés. Su importancia, en la etapa de plasmación de la cultura musical chilena decimonónica, se conjuga con la

calidad de la fuente de la que proceden, diarios o revistas de reconocida solvencia y seriedad u otras publicaciones de reputados estudiosos europeos de la época. De esto se deduce que la seriedad y rigor documental de la gran cruzada de Andrés Bello por la educación chilena y americana se aplicó a la música de la misma manera que a la literatura, el teatro y la filosofía. Los artículos relativos a estas tres últimas disciplinas, a manera de ejemplo, aquellos sobre Torcuato Tasso ⁵⁵, Gil Blas de Santillana ⁵⁶, Pedro Calderón de la Barca ⁵⁷, Kant ⁵⁸, Goethe ⁵⁹, Lord Byron ⁶⁰ y tantas otras eruditas páginas, colocaron a *El Araucano* en un alto sitio durante el período que estuvo a cargo de Andrés Bello.

Tres artículos tratan sobre música artística europea de los siglos XVI y XIX. Uno fue publicado en 1841, bajo el título "Música de los Templos" ⁶¹, y es el primer trabajo impreso en Chile sobre una de las figuras claves de la música polifónica del siglo XVI, Giovanni Pierluigi da Palestrina. Es un extracto del monumental estudio de Leopold von Ranke, *Die Geschichte der Päpste* (La historia del Papado), del que Andrés Bello poseía una traducción francesa en cuatro volúmenes publicada en París en 1838, dos años después de la aparición de la primera edición alemana ⁶². Se inicia con una breve descripción de la música polifónica en el siglo XVI, el tratamiento del texto, el empleo de melodías profanas como base de la polifonía y el manejo de las voces. Considera las deliberaciones del Concilio de Trento sobre el uso de la música polifónica en la liturgia y realiza un panegírico de la personalidad de Palestrina, la belleza y el significado de su música, concluyendo con la posible génesis de la *Misa del Papa Marcello*, sus rasgos estéticos y su trascendencia en la historia de la Iglesia y de la música.

Las afirmaciones de Ranke se enmarcan en el *status quaestionis* existente en la primera mitad del pasado siglo y han sido revisadas de manera drástica por investigadores posteriores. Probablemente, Bello tradujo este extracto movido por la afinidad del tema con el medio en que vivió en su niñez y temprana juventud. Pero es importante recordar que el historiador alemán Leopold von Ranke (1795-1886), profesor de la Universidad de Berlín, es el más importante de los fundadores de la historiografía científica moderna, por su formulación y puesta en práctica de un método basado en el examen atento y la crítica rigurosa de las fuentes documentales primigenias, garantizando así la autenticidad de los datos históricos ⁶³. Bello preconizó con entusiasmo este método en Chile y lo sintetizó en su importante ensayo sobre el "Modo de estudiar la historia" publicado en 1848, cuando se encontraba en pleno período de gestación la escuela historiográfica chilena ⁶⁴. De este ensayo merece citarse la siguiente recomendación a la juventud chilena:

“Jóvenes chilenos! Aprended a juzgar por vosotros mismos; aspirad a la independencia del pensamiento. Bebed en las fuentes; a lo ménos en los raudales mas cercanos a ellas”.

Por lo tanto, el acercamiento de Bello a Ranke, como fuente de su artículo sobre Palestrina, tiene mucho que ver con la afinidad entre ambos sabios ante la historia como ciencia.

Uno de los objetivos prioritarios de Bello fue la formación de un público inteligente e informado que pudiera apreciar cabalmente las obras de teatro que se ponían en escena en Santiago. Con anterioridad a la función, reproducía comentarios sobre el autor, la obra o los personajes, traducidos de estudios publicados en Europa⁶⁵. El 27 de febrero de 1831 se representó *La Cenerentola*, de Gioacchino Rossini, el gran dios de la ópera para el público chileno del período. El día anterior apareció un comentario sobre la ópera, traducido por Bello⁶⁶ de *Memoirs of Rossini by the Author of the Lives of Haydn and Mozart* (Londres: Hookham, 1824), edición inglesa de la *Vie de Rossini* (París: Boulland, 1824), de Stendhal. Este célebre novelista, crítico y biógrafo francés (Henry Marie Beyle, 1783-1842), amó la música y especialmente la ópera tan entrañablemente como la literatura. Sus apuntes biográficos sobre Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart son, de acuerdo a Romain Rolland y D. Muller, meros plagios de biografías anteriores. En cambio, el libro citado por Bello es original, porque deriva del conocimiento directo que Stendhal tuvo de Rossini durante su estadía en Milán entre 1814 y 1821⁶⁷. Sin duda el libro llegó a manos de Bello durante su residencia en Londres. El maestro supo justipreciarlo de inmediato, tanto por su afición a la ópera italiana como por ese instinto certero y profundo que le permitía discernir, en cualquier campo del conocimiento, la categoría de una investigación.

El otro artículo sobre la música artística europea, publicado en 1833, es la traducción de una crítica aparecida en un diario británico de un concierto ofrecido por Niccolò Paganini en Londres. Paganini debutó en Inglaterra el 3 de junio de 1831, en la Opera House de Londres, y su último concierto en ese país tuvo lugar en Portsmouth el 11 de septiembre de 1832⁶⁸. La crítica traducida por Bello se refiere a un concierto del 26 de junio de 1832 y testimonia, de manera elocuente, la falta de interés de los auditores londinenses durante la segunda temporada de conciertos que Paganini realizara en la capital inglesa⁶⁹.

“Aquel concierto se anunció como el último suyo, y proplamente [*sic.*] lo será porque Paganini ha dejado de atraer oyentes. Era cosa de ver la diferencia en el carácter y número de los espectadores en esta ocasion. En la primera estacion habia muchedumbre de jente

golpada a las puertas del *Teatro del rei* una hora ántes de empezar el concierto, y las avenidas estaban fuertemente defendidas para evitar contusiones y fracturas por el tropel de los que entraban. Paganini era el asunto universal de conversacion, y todo el mundo iba a oírle. El miércoles entramos en el teatro de la opera a las ocho: los palcos estaban vacíos, absolutamente vacíos, y en la platea habria como cien personas”.

La gran fama de este excelso virtuoso del violín y compositor llegó a Chile en la década de 1830, a juzgar por el artículo traducido por Bello y la actuación en 1836 de Carlos Bassini, “el primer violín del Real Conservatorio de Nápoles”, quien en marzo de aquel año ejecutó, junto al pianista Jules Barré, entre otras obras, “Las grandes variaciones de PAGANINI, en las que despues de romper las tres cuerdas quedará con solo una en la cual ejecutará todas las restantes”⁷⁰. La fama de Paganini en Chile continúa en las décadas siguientes. En 1844, el periódico *El Siglo* publicaba, bajo el título “El Alma Errante. Paganini”, un folletín novelado sobre la vida del músico⁷¹. Cuatro años después, el 3 de agosto de 1848, debutó en el Teatro de la Victoria de Valparaíso el célebre violinista italiano Camilo Sivori, discípulo de Paganini, y difundió la música de su maestro en Chile así como algunos meses antes lo había hecho en Lima⁷². Doce años después de la muerte de Paganini, el *Semanario Musical* dedicaba, en 1852, cuatro números a su biografía, además de una lista de obras extraída del tomo IX de la *Revue Musicale*⁷³. Dentro de este contexto, el artículo de *El Araucano* fue la primera información sobre Paganini que tuvo Chile.

Una importancia similar revisten los dos artículos dedicados a temas de la cultura musical latinoamericana. Gracias a Bello, el público chileno tuvo la oportunidad de conocer, por primera vez en 1835, la floreciente cultura musical brasileña del período, a través de un artículo traducido de la “Revista Británica”, cuyo título en castellano es “Procesos de la literatura, ciencias y artes liberales en el Brasil”⁷⁴. En él se menciona al famoso compositor portugués Marcos Portugal (1762-1830)⁷⁵ y al austriaco Sigismund Neukomm (1778-1858)⁷⁶, que tuvo importante actuación en el Brasil durante la primera mitad del siglo XIX. Destaca, además, el tamaño de la orquesta de la capilla real de João VI, la que “llegó a tener 50 voces y 100 instrumentos”⁷⁷, y describe a José Maurício Nunes Garcia como artista “dotado de una sensibilidad exquisita, variaba al infinito la manera de sus composiciones: sus notas melodiosas penetraban hasta el alma, y largo tiempo despues de haberse oído, excitaban vivas sensaciones”⁷⁸.

Ninguna otra publicación chilena del pasado siglo menciona a este compositor mulato (1767-1830), una de las glorias de la música brasileña y latinoamericana, cuya carrera se desarrolló en Río de Janeiro durante la

estadía de João VI y el ulterior reinado del emperador Pedro I. No hubo otro estudio sobre la cultura musical brasileña en Chile hasta 1872, en el *Plutarco del joven artista*, escrito por el educador José Bernardo Suárez, la primera historia de la música editada en nuestro país⁷⁹. Contiene referencias a la música en Alemania, España, Francia, Inglaterra, Italia y los Países Bajos, agregando en un apéndice consideraciones breves sobre la música de Grecia, Egipto e Israel en la Antigüedad, el temprano medioevo europeo hasta el siglo VI aproximadamente, complementadas con datos sobre el origen y la clasificación de algunos instrumentos musicales. Incluye, también, biografías de los principales compositores chilenos del período, redactadas gracias a la colaboración decisiva de José Zapiola. Además, a grandes trazos, se refiere a la música de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Ecuador, México y Perú. La sección dedicada a Brasil⁸⁰, enfatiza prioritariamente la importancia de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), el compositor operático brasileño que alcanzó gran éxito en Latinoamérica y Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, pero ni menciona siquiera a José Maurício como lo hizo el artículo traducido por Bello treinta y siete años antes.

El siguiente escrito sobre la cultura musical latinoamericana se encuentra en un artículo publicado en tres números de *El Araucano*, correspondientes al 12, 14 y 16 de noviembre de 1850, respectivamente. Su título es "Costumbres de Lima", proviene de la *Revista* que aparecía a la sazón en la capital peruana y es la traducción de un artículo sobre las costumbres limeñas, aparecido en un periódico francés. Su autor es identificado como Mr. Botmiliau, residente en Lima "al parecer" durante algún tiempo, y, según la redacción de la *Revista* de Lima, acreedor a toda estima y respeto por la seriedad, interés y exactitud de su escrito⁸¹.

La narración contiene una descripción de la zamacueca peruana que se bailaba el 24 de junio, día de San Juan, durante la gran fiesta que se realizaba en la planicie de Amancaes, ubicada en las cercanías de Lima. Según el autor, es "la mas curiosa" de las fiestas populares peruanas, "puesto que reúne todo lo que buscan los limeños en sus regocijos públicos, a saber; el ruido, el movimiento i la danza al aire libre", describiendo en los siguientes términos el sitio en que se realizaba⁸²:

"El sitio escogido para la fiesta de los Amancaes, es tambien uno de los mas pintorescos que puedan verse en toda la América. A dos o tres kilómetros de la ciudad, en una fragosidad formada por las colinas que enmarcan en cierto modo el primer escalon de las cordilleras, que estiende un cesped verduzco en medio del que brota por los meses de junio i julio, a influjos del rocío de la noche, una multitud de flores de pétalos de oro, de caliz abierto como el de la flor de lis, que

se llama en el país *amancaes*. Se puede comparar este sitio con un inmenso cofre donde una mano jenerosa hubiera arrojado multitud de joyas”.

La zamacueca desempeñaba un papel fundamental en la fiesta desde el momento en que hombres, mujeres, blancos, negros, indios, mulatos, “sambos” y “cholos” se encaminaban en masa hacia la planicie ⁸³.

“El camino *estreko* [*sic.*] i polvoroso que conduce a la llanura, se vé cubierto desde el amanecer de una multitud fogosa i alegre dividida en muchas *partidas* o grupos mas o ménos numerosos de parientes o amigos. Cada *partida* lleva provisiones de boca i una guitarra. Cuando la *partida* va a pié, toma la guitarra uno de los mas alegres peregrinos, i colocándose a la cabeza de todos sus compañeros, entona, para distraer las fatigas del viaje, algunas coplas sobre el aire popular de la *zamacueca*, i los demas cantan en coro, a riesgo de tragar el polvo que levanta la corriente de pasajeros i de caballos”.

Según el autor, la “sambacueca” es una danza, “la única popular quizás del Perú”. La acompaña una “vihuela” o guitarra que rasguea un cantor, con gran fuerza y admirable entusiasmo, acompañado por una caja desfondada colocada entre las rodillas de otro cantor que percute “con fuertes puñadas”. De la misma manera que otros viajeros que pasaron por Perú o Chile, el contenido del texto es calificado como insignificante y hasta llega a “una libertad grosera hasta el cinismo”. Ejecutan la danza un “zambo” y una “zamba” en medio de un círculo de espectadores que animan el baile con entusiastas palmoteos. Se inicia de manera lenta y un poco desganada para cobrar gradualmente mayor animación a medida que se desarrolla su coreografía, semejante, según el autor, a la persecución de la mujer por parte del hombre. El sonido de los instrumentos se vuelve atronador, hasta que el cantor que rasguea la guitarra emite un “grito salvaje de excitacion i de delirio”. En el frenesí, el hombre estrecha a la mujer hasta que ésta, jadeante, deja caer su pañuelo con abandono, “mostrandose vencida en la lucha”. Esta “*zamacueca* popular”, de “ardor estrepitoso” y de libertad de movimientos, contrasta con la que se bailaba también en los salones de Arequipa, Cuzco y las ciudades del interior del Perú, descrita como “una especie de pantomima decente, lijera i rápida que presta mucha gracia al ouerpo i a la flexibilidad de los movimientos” ⁸⁴.

Algunos participantes en la fiesta continuaban la celebración por la noche en chinganas de los arrabales de Lima, la que se prolongaba a menudo hasta la madrugada. La abundancia de chicha y pisco estimulaba el baile de la zamacueca “entre los negros sobre todo, con mas frenesí que nunca” ⁸⁵.

Esta descripción es un importante complemento a otras descripciones de la zamacueca peruana y la fiesta de Amancaes, de William S. Ruschenberg (1835)⁸⁶, Max Radiguet (1856)⁸⁷ y Manuel A. Fuentes (1860 y 1866)⁸⁸, a la vez que reafirma la importante participación que le cupo al elemento negro en el cultivo de este baile. Además, el artículo reproducido en *El Araucano* tiene fundamental importancia para el estudio sobre la introducción de la zamacueca a Chile. A pesar de que sus orígenes remotos no han sido develados definitiva y satisfactoriamente todavía, existe el consenso más o menos generalizado de que a mediados de la década de 1820, aproximadamente, llegó a Chile procedente del Perú para integrarse vigorosamente a la cultura nacional⁸⁹.

En la década siguiente, la zamacueca "bailada al uso de Lima" tuvo gran éxito en los tablados del teatro⁹⁰, y, según el gran historiador Benjamín Vicuña Mackenna, se difunde por los centros de esparcimiento criollos para después introducirse a los salones de la aristocracia santiaguina⁹¹. En la década de 1850 se imprimen en el país las primeras partituras de la "Samacueca de Lima"⁹². A pesar de su presencia en Chile, no se conocían descripciones completas de la zamacueca peruana publicadas durante el pasado siglo en nuestro país. Se conocían solamente las referencias de Ignacio Domeyko de 1838 sobre la procedencia peruana de la zamacueca⁹³ y la de Daniel Barros Grez hacia finales del siglo⁹⁴; las breves alusiones de José Victorino Lastarria a las "zambros bulliciosas" limeñas, en su carta a Bartolomé Mitre, titulada "Lima en 1850"⁹⁵, y los dos testimonios de José Zapiola sobre los rasgos musicales de la zamacueca peruana y su llegada a Chile, los que historiadores y musicólogos han citado con frecuencia⁹⁶. En este contexto, el artículo reproducido por Bello, constituye la descripción más completa de la zamacueca peruana publicada en Chile durante el siglo XIX, la que debe obligatoriamente ser considerada en futuros estudios sobre el tema.

La publicación de este artículo en *El Araucano* aparece contradictoria con la actitud de Bello hacia la música popular comentada en páginas anteriores. En la reproducción de este artículo deben haber influido dos rasgos esenciales suyos: la universalidad de sus conocimientos y su exigencia de rigor y calidad. En relación a este último punto mencionaremos la opinión del destacado abogado, periodista y memorialista peruano Manuel A. Fuentes sobre la *Revista* de Lima, en la que el artículo apareció inicialmente. En su *Guía histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*, publicada en 1860, se refiere a ella como un "periódico quincenal, literario y científico... no inserta sino los escritos que estén en armonía con la índole de esa publicación; no admite remitidos por dinero"⁹⁷.

El siguiente artículo es una "Estadística jeneral y filosófica de la civilización europea", preparada por Juan Schoen, profesor de Ciencias Políticas de la Universidad de Breslau, y que apareció en *El Araucano* en 1836. La amplitud y la hondura de su enfoque concuerdan con la cultura universal de Andrés Bello. El capítulo III trata de las "Bellas Artes y Bellas Letras"⁹⁸, y en una nota, Bello le explica al lector el criterio seguido por el autor para dividir las artes, en "*artes de dibujo*, que se dirijen a la vista, como la arquitectura, la escultura y la pintura, y *artes parlantes*, que se dirijen al oído, como la poesía, la música & c."⁹⁹. Gracias a este artículo el público chileno de la época pudo tener una visión general y al día de la civilización europea, incluyendo las artes, con información estadística sobre impresión musical en Alemania y Francia; sobre la modalidad de los conciertos en Alemania y Suiza; sobre la cantidad de artistas en países como España, Inglaterra y Francia y sobre el número de melodramas, óperas y bailes puestos en escena en los teatros de París en 1834¹⁰⁰. El artículo incluye, igualmente, conceptos medulares tales como el siguiente¹⁰¹:

"La música, esa poesía de lenguaje sobrenatural, sigue en todas partes el vuelo de la poesía".

Asimismo, se refiere al teatro como una manifestación artística global y compleja, coincidiendo con el concepto de Bello ya analizado en este artículo¹⁰².

"El teatro es el punto de reunión de todas las artes. La poesía, la pintura y la música han formado una liga perpetua para hacer brillar las representaciones escénicas con todo el lustre de que son susceptibles; alianza natural, pues es bien sabido que el drama debe su origen al canto: a la danza y al arte oratoria".

El último de estos siete artículos fue publicado en 1852 y lleva como título "Facultades musicales extraordinarias de un niño"¹⁰³. Reproduce una comunicación dirigida a la Academia de Ciencias de París sobre un niño de siete años, hijo de un médico residente en Montpellier, que a esa temprana edad evidenciaba un excelente manejo de la armonía, una comprensión acabada de la música de los grandes maestros, un oído absoluto de gran rapidez y precisión y la facultad de distinguir las inflexiones tonales del habla.

Estos siete artículos constituyen una contribución maciza a la cultura musical chilena. Andrés Bello recogió el legado de José Joaquín de Mora, en *El Mercurio Chileno*¹⁰⁴, y lo proyectó en una nueva dimensión al divul-

gar en Chile aspectos ignorados de la música europea y latinoamericana. En este conjunto de escritos se aúna el amor de Bello por la música con su poderosa, amplia e integradora visión intelectual. De esta manera señaló un camino a otros pioneros del siglo XIX, tales como Isidora Zegers, José Zapiola y Francisco Oliva, los principales redactores del *Semanario Musical*, el primer periódico chileno dedicado exclusivamente a la música que apareció en 1852, poco antes del retiro de Andrés Bello de *El Araucano*. Ellos ampliaron lo realizado por Bello al abordar la historia de la música europea, la historia de la música en Chile, la historia de los instrumentos musicales, la redacción de biografías de importantes compositores europeos de la época y los primeros ensayos sobre estética y lexicografía musical¹⁰⁵. El desarrollo tenaz de esta línea de trabajo realizado por Bello durante más de veinte años, entre 1831 y 1852, su gran amplitud de miras y los frutos alcanzados, permiten considerar a este gran hombre como el más importante precursor de la musicología en Chile.

ANDRÉS BELLO, FUNDADOR DE LA CRÍTICA MUSICAL CHILENA

Andrés Bello publicó cuatro artículos en *El Araucano*, los que se cuentan entre las primeras críticas sobre música aparecidas en Chile. En ellos considera momentos trascendentes y a protagonistas relevantes de la vida musical de la época. El primer artículo, que tiene fecha 18 de diciembre de 1830¹⁰⁶, es la reseña de una presentación de la primera compañía de ópera que actuó en nuestro país —cuyo estreno se realizó en mayo del mismo año en Valparaíso— cuando se montó *L'Italiana in Algeri* de Gioacchino Rossini. El segundo artículo habla del concierto de música vocal e instrumental del 18 de mayo de 1835, a beneficio de los pueblos del sur que habían sido arrasados por un fuerte terremoto¹⁰⁷. El tercero se refiere al concierto del 25 de junio de 1838, a cargo del "severo intérprete clásico" inglés Guillermo Vicente Wallace¹⁰⁸. El cuarto artículo informa sobre el concierto del 29 de diciembre de 1840, a beneficio de la viuda e hijos del fallecido profesor Eduardo Neil¹⁰⁹, cantante, violinista y pianista de activa participación en las tertulias de Carlos Drewetcke y en los primeros conciertos públicos realizados en Chile en 1826, bajo el patrocinio de la Sociedad Filarmónica¹¹⁰.

Bello escribe sobre los músicos que participaron en los conciertos con tacto y exquisita cortesía. Ninguna crítica encierra asomos de dureza. Por el contrario, su actitud es un apoyo sereno, generoso y ecuánime para los músicos profesionales y los aficionados, los fogueados y los principiantes, los de edad madura y los jóvenes. Para cada uno Bello encuentra la palabra justa y la expresión adecuada, ya sea para reconocer los méritos de una

carrera sólida o para estimular a un músico en ciernes. Esto último guarda estrecha relación con su apoyo a los valores jóvenes de la época en otros campos del arte y el conocimiento ¹¹¹.

El artículo de 1838 destaca con espíritu patriótico los aportes a la cultura musical chilena de Carlos Drewetcke, comerciante danés que llegó a Santiago en 1819 y jugó un papel muy importante en la difusión en nuestro país de la música de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, primero en las tertulias musicales que se realizaban en su casa ¹¹², y después en los conciertos de la Sociedad Filarmónica fundada en junio de 1826 ¹¹³, la que Drewetcke organizó e impulsó entusiastamente junto a Isidora Zegers y Manuel Robles —el autor de la música del primer Himno Nacional de Chile—, actuando como cantante y ejecutante de violoncello en estos conciertos ¹¹⁴. El repertorio destacó con nítidos relieves la música de Haydn; tres de los siete conciertos ejecutados en 1826 se iniciaban con sinfonías de Haydn ¹¹⁵. Andrés Bello recalca la labor de Drewetcke con las elocuentes palabras que citamos a continuación ¹¹⁶:

“No merece la menor parte de nuestro agradecimiento, como amantes de la ilustración de nuestra patria, el señor D. Carlos Drewecke: no solo se le ha visto siempre pronto a animar con su habilidad nuestras reuniones, mas como amante de la humanidad, y como hombre liberal y jeneroso, ha cooperado al bien de cuantos han ocurrido a su talento. Chile le debe sus primeros ensayos en el arte divino que suaviza las costumbres de los pueblos. Invitamos a todos los verdaderos amantes de la música a imitar a este distinguido aficionado”.

Esto guarda estrecha relación con la opinión de Bello sobre el estado de la música en Chile y que formula en su artículo de 1841 ¹¹⁷:

“Las oberturas de ambos actos se ejecutaron de un modo que dió a conocer los progresos sensibles que hace entre nosotros la mas encantadora de las artes”.

Las críticas de Bello revelan una admiración genuina por Isidora Zegers de Huneeus (1803-1869), la gran dama de la música chilena decimonónica. Según Raúl Silva Castro, Bello conoció a don Juan Francisco Zegers, padre de doña Isidora, durante su estadía en Londres y, desde entonces, entre Bello e Isidora Zegers se anudaron estrechos lazos de amistad ¹¹⁸. Bello fue un asiduo participante de la tertulia de doña Isidora, junto a grandes figuras del mundo intelectual y artístico chileno de la década de 1840, tales como el científico Ignacio Domeyko o los pintores Raimundo Monvoisin y Mauricio Rugendas ¹¹⁹, y de su amistad se conservan testimonios

en el álbum de doña Isidora, actualmente en poder de la familia Prieto-Lindholm¹²⁰. Sobre ella escribe en 1835 que "fué oída con el entusiasmo que siempre excita su melodioso, expresivo y brillante estilo de canto"¹²¹, y, nuevamente en 1841, alaba su actuación diciendo que "excitó los mas vivos aplausos. Las dotes características de su canto, poder y dulzura, precisión, brillantez, y expresiva energía, aparecieron con su acostumbrado esplendor"¹²².

Andrés Bello fue uno de los primeros en valorizar públicamente a José Zapiola (1802-1885), el destacado compositor, maestro de capilla de la Catedral, organizador de las primeras bandas militares de Chile, clarinetista, director de orquesta, crítico, profesor y musicógrafo chileno. Lo calificó como un artista "distinguido"¹²³, "que verdaderamente honra a Chile"¹²⁴, subrayando su formación autodidacta, puesto "que todo se lo debe a sí mismo"¹²⁵. Ensalzó, también, su maestría y su buen gusto como clarinetista¹²⁶ y el merecido aprecio que le tenía el público¹²⁷. Suponemos que pertenece a Zapiola una obra no identificada que se presentó durante las fiestas patrias de 1841 en honor del entonces Presidente electo, general Manuel Bulnes, puesto que fue para Bello "un himno apropiado a las circunstancias, excelente composición de uno de nuestros primeros artistas"¹²⁸.

Bello escribió sobre Jules Barré, el pianista nacido en París en 1808 y que se radicó en Chile en 1832, realizando una importante labor como intérprete y profesor¹²⁹. Para Bello, su interpretación en 1835 "fué superior a todo elogio"¹³⁰ y en 1838 dice que su actuación fue "brillantísima y elegante"¹³¹. Elogia también a sus discípulas, Elena Borgoño (1835) y Eugenia Vicuña Toro (1841), quienes demostraron gran mérito en la interpretación pianística¹³². Aparte de Barré, otros músicos profesionales que se desempeñaban en Santiago como profesores e intérpretes eran los siguientes: el "señor Courtin, que lució grandemente en el violin" en 1835¹³³, y que en noviembre de 1832 inició sus actividades en Santiago como profesor, actuando además como director de orquesta¹³⁴; el guitarrista Marcos Ocampo "que con su primoroso manejo de la guitarra sorprendió y agradó mucho al auditorio" en 1835¹³⁵, y el cantante Francisco Barroilhet, quien participó en el concierto de 1841¹³⁶.

Además de ellos figuran Enrico Lanza (1810-1869), el bajo Enrico Maffei y el tenor Benjamin Caruel, contratados en París por el gobierno chileno para la Catedral de Santiago, quienes se embarcaron en Burdeos en septiembre de 1839 y llegaron a Chile a comienzos de 1840¹³⁷. Ninguno de ellos funcionó adecuadamente en el marco de la música catedralicia, porque se interesaron prioritariamente por la ópera y los conciertos. Esto determinó la suspensión de Lanza del cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, el 22 de septiembre de 1846¹³⁸. Para José Zapiola, tanto Caruel co-

mo Maffei "eran poco mas que aprendices", no así Lanza, cuyo mérito artístico sirvió "para indemnizar al gobierno del engaño que habia sufrido sobre todo en *dos* de los supuestos artistas"¹³⁹.

Bello también observó esta diferencia en el concierto de 1841, aunque lo expresa de manera muy sutil. No hace ningún comentario sobre la voz de Caruel, y con respecto a Maffei escribe que "agradó mucho" su "hermosa voz", pero agrega: "creemos no equivocarnos asegurando que desde la primera vez que le oimos ha hecho sensibles progresos en flexibilidad y afinación". Como comentario no es el más apropiado para un artista contratado por el gobierno de Chile en Europa. En cambio, en el mismo concierto, Lanza demostró "habilidad y fino gusto" si bien "la parte que tomó en la función nos ha parecido demasiado modesta"¹⁴⁰.

Entre los músicos aficionados figuran dos de las más dilectas amigas de Isidora Zegers, Mercedes Recasens y Mercedes Marín del Solar. En 1835 ambas fueron "altamente aplaudidas, como lo merecian"¹⁴¹. Ellas, junto a Rosario Garfias, forman el grupo de las pocas mujeres chilenas que, durante la década de 1820, "cultivaban con entusiasmo el piano i el canto, contribuyendo con el ejemplo i los consejos a difundir entre sus compatriotas la afición a la música"¹⁴². Mercedes Marín cultivó, asimismo, la literatura, en la que contó también con el apoyo y estímulo de Bello. En 1837, Bello le revisó su "Homenaje de gratitud a la memoria del benemérito Ministro D. Diego Portales"¹⁴³, y lo hizo publicar en julio de aquel año en *El Araucano*, dándola a conocer al mundo intelectual chileno de la época¹⁴⁴. Mercedes Marín rememora con gratitud este gesto en 1865 en el poema escrito "En la muerte del ilustre americano don Andres Bello", en la estrofa que dice¹⁴⁵:

*"Yo sentí su poder; a su influencia
Se alzó mi voz, i resonó mi canto,
Eco de un gran dolor, voz de quebranto,
Que escuchó con benévola indulgencia".*

Expresiones similares de apoyo generoso a los jóvenes aficionados por parte de Bello se encuentran en el artículo de 1841¹⁴⁶. El "conjunto de tiernas jóvenes" entonó el "Coro Di Donne", "Chi può vederla a ciglio asciutto", del segundo acto de *Anna Bolena*, ópera de Gaetano Donizetti, "con mucha exactitud y afinación". En la "Preghiera con cori", "Dal tuo stellato soglio", del *Mosè in Egitto* de Gioacchino Rossini, las señoritas Matilde Currel, Hurtado y Opaso tuvieron un "admirable desempeño" pese a "que se presentaban por la primera vez delante de una concurrencia tan numerosa y selecta" junto a Isidora Zegers y Enrico Lanza, acompaña-

das al arpa por una discípula de Jules Barré, la señorita T. Lombard, que “sorprendió y arrebató a un mismo tiempo”¹⁴⁷.

Andrés Bello tenía un gran conocimiento musical a juzgar por los juicios que formula en estos artículos y por las razones en que los sustenta. En 1835 analiza con gran propiedad algunas virtudes y defectos de Rossini como compositor; al referirse a *L'Italiana in Algeri*, dice así¹⁴⁸:

“La pieza, aunque estravagante y absurda aun mas de lo que puede permitirse á la ópera bufa, es de las populares de Rossini, por la fecundidad y belleza de los *motivos* musicales con que ha sabido hermosearla; si bien es preciso confesar que en esta mas que en otras dió el compositor rienda suelta a su jénio difuso, insistiendo á veces en un tema hasta el fastidio”.

Es capaz, además, de precisar cuáles fueron los números más aplaudidos de la función de 1835, entre ellos “*Ai capricci della sorte*”, duetto entre Isabella y Taddeo “cantado con superior gracia y estilo”, y la primera entrevista entre el Bey de Argel e Isabella, que comienza “*Oh! che muso*” y señala, además, cuál es el repertorio operático que él considera más apropiado para la compañía:

“La ópera bufa, que en todas partes tiene mas aficionados que la seria, es tambien la que mejor se adapta á la fuerza de nuestra compañía lírica; y por eso desearíamos que esta se limitase, si le fuese posible, á piezas cómicas ó de un carácter medio. Pizzoni y Betalli que tanto divierten en los papeles de una familiaridad animada y festiva, se hallan fuera de su elemento en lo heroico; y aun la señora Schicroni, que no carece de bastante flexibilidad para pasar de lo familiar y jocoso á lo patético, brillará siempre mucho mas como Isabela ó Rosina, que como Amenaída”¹⁴⁹.

Además de Rossini, Bello conocía y gustaba de las óperas de Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini, los otros dos ídolos del público chileno en la primera mitad del siglo pasado. Al referirse a la “*Pregghiera*” del *Mosè in Egitto* de Rossini, destaca “el mérito de una composición que figura entre las mas sublimes del inmortal maestro”. Califica “como una bellísima produccion del jénio de Donizetti” el dúo del primer acto del *Torquato Tasso* entre Roberto y Torquato Tasso, el que consta de una Scena (“*Alma dell'alma mia*”) seguida del duetto (“*In un estasi*”). Agrega que “pareció algo largo el recitativo [inicial]”; no obstante, “la belleza y vigor del último movimiento produjeron una deliciosa impresion”. Un aria no identificada de Donizetti, cantada por Benjamin Caruel es considerada “entre las obras mas filosóficas de este gran maestro”, y agrega la siguiente reflexión sobre la relación entre el drama y la música en la ópera¹⁵⁰:

“Hubiera sido de desear, según el parecer de los inteligentes, que el recitado hubiese sido más corto. Los recitativos, sostenidos en la ópera por la acción y el interés dramático, no producen igual efecto despojados de la ilusión teatral”.

Su profundo conocimiento de la ópera italiana lo demuestra también la poesía dedicada a la cantante italiana Teresa Rossi, escrita “a solicitud de su hija la señora doña Luisa Bello de Vial, i para que fuese firmada por ella”¹⁵¹. En el fragmento que citamos a continuación, extraído de la versión impresa en la *Revista de Santiago* en 1850¹⁵² se puede apreciar la familiaridad de Bello con óperas tales como *L'Elisir d'Amore* y *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti; *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, e *I Puritani di Scozia*, de Vincenzo Bellini.

*“Hai una majia en tu cantar, Teresa,
Que deliciosamente me embelesa.
¿Jimes? traspasa el alma tu jemido:
¿Lloras? me arranca lágrimas tu llanto.
No sé decir si alegre o dolorido
Tiene en mi pecho mas poder tu canto.
Cuando injenua aldeana
Te burlas del amor i de la vana
Charla que hechizos vende
I avasallar la voluntad pretende,
Que tú sola lo tienes imajino
El elixir que busca Nemorino. [L'Elisir d'Amore]
Si amorosa Lucia, [Lucia di Lammermoor]
Victima triste de ambicion impia,
Le exhalas en acentos moribundos;
O si, Julieta, arrodillada invocas [I Capuleti e i Montecchi]
La paternal piedad, ¡oh cómo tocas
Del corazon los pliegues mas profundos!
¿I qué diré de tí, sensible Amina? [La Sonnambula]
Yo tambien al oírte, en vago sueño
Me pierdo, i un fantástico diseño
De ilusion peregrina
Me arroba, i de mi misma me enajena....
¿Pero qué alegre música resuena?
¿Quién es la que cantando se engalana?
¿Cómo tu voz me hechiza i me transporta.
Elvira, encantadora puritana! [I Puritani di Scozia].*

En el artículo de 1830 Andrés Bello critica a la compañía por cantar la ópera en castellano. Esto atenta contra la adecuada correspondencia entre el texto y la música en lo que atañe al ritmo y la prosodia, la expresión y el contenido estético¹⁵³.

“Esperamos tambien que la compañía no volverá á tomarse la pena de hacerse traducir en castellano la parte destinada al canto, trabajo que sin facilitar su intelijencia, perjudica mucho á la espresion, y suavidad de la melodía, por la falta de correspondencia entre la letra y la música. No basta traducir un aria conservando las mismas ideas, y el mismo número de sílabas; es necesario que los acentos naturales del habla coincidan exactamente con los de la modulacion musical: de otro otro modo el énfasis que el compositor ha colocado sobre una voz importante, caerá tal vez sobre una preposicion ó un artículo, produciendo una discordancia ingrata y chocante”.

Agrega que es muy importante que el compositor conozca en profundidad las reglas de la poesía lírica.

“Esto es lo que sucede casi siempre en las versiones, y aun en las obras orijinales, cuando no se atiende á las trabas particulares de la versificacion lírica, en que son tan exactos y escrupulosos los italianos, como han sido descuidados los españoles y franceses. Si se comparan las traducciones de Metastasio por Melendez con sus orijinales¹⁵⁴, se echará de ver, á los pocos versos, que el primero de éstos dos célebres escritores era músico, y el segundo solamente poeta. La misma falta de intencion musical se percibe en casi todas las canciones nacionales de los americanos”.

Los párrafos recién citados demuestran que la profunda sensibilidad y el conocimiento literario de Bello corrían a la par con su sensibilidad musical. La correcta relación entre música y literatura es retomada por Bello en dos artículos publicados en 1834 y 1847. El primero se titula “Advertencias sobre el uso de la lengua castellana, dirigidas á los padres de familia, profesores de los colejos y maestros de escuelas”. Recomienda que “en los versos destinados al canto... es necesario que todo sea regular y exacto y que nada sobre ni falte”. Esta regla prosódica, continúa Bello, es frecuentemente violada por los poetas americanos, y cita como ejemplo el verso inicial del Himno Nacional Argentino:

“Oid, mortales, el grito sagrado”.

Explica Bello que “para que haya verso es necesario pronunciar *óid*, monosílaba, con acento en la o. en lugar de *oid*, disílabo, con acento en la i, que es incontestablemente la verdadera cantidad y tono de esta palabra”¹⁵⁵.

El 18 de septiembre de 1847 se cantó por primera vez la Canción Nacional de Chile con el nuevo texto de Eusebio Lillo, la música de Ramón Carnicer, y el coro del texto anterior de Bernardo Vera y Pintado que se conservó como recuerdo histórico. En el editorial de *El Araucano*, del 24

de septiembre de 1847, Andrés Bello escribe sobre esta "Nueva Canción Nacional" en los siguientes términos ¹⁵⁶:

"Otra creacion del Diez-i-ocho a sido la Nueva Cancion Nacional, compuesta por D. Eusebio Lillo. La antigua, asociada a tantos recuerdos de gloria, no era ya análoga a las circunstancias presentes. La del Sr. Lillo la aventaja, a nuestro juicio, en mérito poético; i solo es sensible qe aya conservado sin alteracion el coro de la antigua, cuya última línea no puede cantarse ni es verso".

La última línea del coro corresponde al verso "O el asilo contra la opresión". Por la estructura métrica del verso, la palabra "contra" se acentúa sobre la última sílaba en vez de la primera, y esto motiva la observación de Bello sobre la falta de relación entre la música, la métrica del verso y su prosodia.

A pesar de que Andrés Bello no tocaba ningún instrumento musical, conocía los aspectos mecánicos, técnicos y tímbricos, tanto como los expresivos de la interpretación del piano y del violín. Esto lo comprueba en la orítica a Guillermo Vicente Wallace de 1838 ¹⁵⁷.

"Es extraordinario encontrar reunidos tantos dones en un solo individuo, y en tan temprana edad. Su modo de tocar el piano es sumamente expresivo, y produce mucho efecto; y aunque nos han asegurado no ser éste su instrumento, no por esto dejamos de considerarle como un excelente pianista. En cuando al violin, ¿qué terminos bastarán para expresar nuestra sorpresa y satisfaccion? ¡Con qué energía y gracia maneja el arco! Parece que las escalas cromáticas (tipo de la mayor dificultad en toda clase de instrumentos) y los soni[d]os armoniosos, tan arriesgados en el violin, fuesen un juego para su destreza. Sus trinados son igualmente tan puros, que nada dejan que desear; y por fin, una alma que se manifiesta llena de sensibilidad por su extremada expresion y el delicado gusto de sus calderones y adornos; forman del Sr. Wallace un artista del mayor mérito. Tambien nos ha sorprendido en el Sr. Wallace que despues de tocar el piano conserve toda su entereza en el violin, y vice-versa, siendo tan sumamente opuestos dichos instrumentos, que la perfecta ejecucion en uno de ellos, debe precisamente perjudicar en la del otro".

PERSPECTIVAS

¿Qué importancia tiene la labor de Andrés Bello como crítico musical en la historia de Chile? Cronológicamente ella se inicia en las postrimerías de 1830, simultáneamente con la de José Joaquín de Mora, quien alcanzó a publicar solamente un artículo en el periódico *El Trompeta*, del 13 de enero de 1831 ¹⁵⁸. Este es una réplica mordaz a otro artículo aparecido en

La Opinión, del 31 de diciembre de 1830¹⁵⁹, en el que Mora manifiesta un gran amor al país, un conocimiento fundamentado de la ópera, la música y la técnica vocal, una gran familiaridad con la actividad musical chilena de la época, en especial la de la Sociedad Filarmónica, creada en 1826, y una alta opinión de la calidad de los profesores y los músicos chilenos. Mora fue expulsado del país en febrero del mismo año por orden del ministro Diego Portales, truncando así definitivamente su actividad en Chile¹⁶⁰.

Durante once años, Bello, impulsado por su entrañable amor a la música, supo combinar la crítica musical con el pesado y absorbente cúmulo de creatividad en otras disciplinas y responsabilidades de toda índole. La abandonó definitivamente después de 1841, aproximadamente dos años antes de asumir sus nuevas responsabilidades como rector de la recientemente fundada Universidad de Chile. Su legado como crítico es reducido, en términos cuantitativos, pero de fundamental importancia en lo cualitativo. Frente a la nota periodística ligera y superficial, característica de las escasísimas reseñas sobre música publicadas en la década de 1820¹⁶¹, Bello proyectó a nuestro medio su enfoque amplio, mesurado, riguroso, documentado y ponderado que aplicó a la evaluación de los más importantes protagonistas de la actividad musical chilena de la primera mitad del siglo pasado y a su análisis de la música ejecutada en el período. Jamás empleó la virulencia penetrante de José Joaquín de Mora ni el "ardor polémico" que impregna a tantos de los artículos sobre música escritos en Chile por el ilustre desterrado argentino Domingo Faustino Sarmiento entre 1841 y 1844¹⁶². Es precisamente por esto que el perfil de Bello, como fundador de la crítica musical chilena, se destaca con rasgos tan peculiares, así también como su papel de fundador en Chile de la crítica teatral¹⁶³.

Su labor como crítico musical, conjugada con su visión amplia y abarcadora de la cultura, sirvieron sin duda de modelo a sus discípulos literatos de la década de 1830, muchos de los cuales tuvieron una actuación relevante en la historia de Chile. Uno de ellos fue José Victorino Lastarria (1817-1888), figura trascendente de las letras y el pensamiento liberal chileno del siglo XIX, quien escribió sobre el magisterio de Bello en los siguientes términos¹⁶⁴:

"La influencia de tal magisterio fué inmensa en aquella época, fué casi una dominación. Los discípulos del señor Bello salían diariamente de su aula a difundir las ideas i el método del maestro; i éste no descuidaba de estimular a los que ya eran profesores en los colejos de Santiago..."

Lastarria se preocupó con especial esmero de promover y de estimular la literatura chilena. Auspició la Sociedad Literaria de 1842, cuya efi-

mera vida no fue obstáculo para que se erigiera en el núcleo de lo que el mismo Lastarria denominó "movimiento literario de 1842", cuya importancia destaca de la siguiente manera en sus *Recuerdos Literarios*¹⁶⁵:

"Llama siempre la atención de los historiadores contemporáneos el movimiento literario que se operó en 1842 entre nosotros, i con razón lo consideran como el impulso inicial del portentoso progreso que han hecho las letras en Chile durante los treinta i cinco años que nos separan de aquella fecha memorable".

La música ocupó un sitio importante en este movimiento. Lo demuestra uno de sus órganos de expresión, el periódico científico y literario *El Crepúsculo*, que inició su publicación el 1º de junio de 1843. Entre sus propósitos figuraba la divulgación de la música, según lo ilustran las siguientes palabras del prospecto¹⁶⁶:

"También tenemos la esperanza de poder dar a veces una canción nueva con su música instrumental y vocal, para atraer más el interés del sexo hermoso y de los aficionados a las bellas artes y a la bella literatura".

Este propósito se llevó a la práctica desde el número correspondiente al 1º de julio de 1843, con la edición de "La esperanza", canción para voz y piano¹⁶⁷, continuando en el quinto número con la pormenorizada información sobre el estreno, el 18 de septiembre de ese año, de la *Canción a la Bandera de Chile*, con música de José Zapiola y texto de Francisco Bello (1817-1845)¹⁶⁸, uno de los hijos del gran humanista que falleció dos años después a una temprana edad, al igual que sus hermanos Carlos (1815-1854), dramaturgo y poeta, Juan (1825-1860) y Emilio (1845-1875).

La música figuró, también, en otro de los órganos de expresión de este movimiento, la *Revista de Santiago*, fundada por José Victorino Lastarria en 1848. El mismo colaboró ese año con críticas sobre ópera y sobre el célebre violinista italiano Camilo Sivori, a quien se refiere en términos entusiastas, elogiando "su arco firme, certero dulce i poderoso"¹⁶⁹. Su conocimiento de la música se manifiesta, además, en "El Mendigo", su conocida obra literaria publicada en 1843 en *El Crepúsculo*. En ella Lastarria alude al "yarabí peruano", mencionando uno que comienza con los siguientes versos¹⁷⁰:

"Aunque me olvidas, te adoro;
y aunque no me das consuelo,
yo lo tengo, porque lloro".

La *Revista de Santiago* canalizó la gran inquietud de los intelectuales de la época por estudiar la calidad estética y la originalidad de las principales manifestaciones artísticas chilenas. Uno de ellos fue Joaquín Blest Gana, autor de "Causas de la poca orijinalidad de la literatura chilena", publicado en 1848 ¹⁷¹. Otro fue Miguel Luis Amunátegui, el gran estudioso de la vida y la obra de Bello, quien en sus "Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile", de 1849, proporciona la siguiente evaluación de la música chilena ¹⁷²:

"Las Bellas-Artes comprenden, como se sabe, la música, la arquitectura, la escultura i la pintura. Acerca de la música, nada hai que decir, pues es exótica la que ha existido entre nosotros, a excepcion de esas tonadas populares cuya fecha i cuyo autor no se conocen, sin duda porque no tienen mas autor que el mismo pueblo".

Resulta de interés cotejar este juicio con la opinión del gran historiador chileno Diego Barros Arana (1830-1907). En 1853, a los 23 años de edad, fundó el periódico *El Museo* publicando en septiembre de ese año un artículo titulado "Bellas Artes", en el que evalúa la actividad plástica, litográfica, escultórica, arquitectónica y musical de Chile a mediados del siglo pasado. En lo que atañe a la música chilena, el autor demuestra conocimiento, gusto y una penetrante capacidad crítica emparentada con la de Bello. A manera de síntesis hace notar, de manera similar a Amunátegui, la preeminencia de la música europea en Chile y la problemática que encuentran los creadores del país para alcanzar la verdadera originalidad ¹⁷³.

"La cultura del gusto i la aficion por el arte de las melodías, han avanzado mui poco en las composiciones musicales orijinales, pero la ejecucion de las producciones europeas es casi siempre artística. Esta misma carencia de orijinalidad se nota en todas las ramificaciones del arte. Nada se crea: nuestros trabajos son imitaciones, pero no de la naturaleza, sino de modelos mas o ménos acabados. Las bellas artes son de ayer solamente en el pais: se las cultiva con gran aficion i poco estudio".

En 1850, Francisco de Paula Matta, otro discípulo de Bello, asumió la dirección de la *Revista de Santiago* después de una larga permanencia en Europa ¹⁷⁴. "Pertenebió a una familia descollante por su participación en la literatura y en la política", contando entre sus hermanos al fecundo poeta Guillermo Matta (1829-1899) y a Manuel Antonio Matta (1826-1892), el distinguido político, fundador del Partido Radical chileno y traductor de Goethe y Schiller ¹⁷⁵. Falleció en plena juventud en Lima, el

17 de marzo de 1854, atacado por la fiebre amarilla¹⁷⁶. Participó en la Sociedad Literaria de 1842, colaboró en *El Crepúsculo* realizando la crítica literaria y dramática¹⁷⁷, escribió en el periódico liberal *El Siglo* (1844-1845)¹⁷⁸, y en la *Revista de Santiago* de 1850 escribió extensamente sobre la ópera. Algunas de sus críticas, en esta última publicación, las firmó con sus iniciales, F.M., otras aparecieron anónimamente, pero él mismo agregó su firma a estas últimas en el ejemplar que actualmente se conserva en la Biblioteca del Congreso, en Santiago de Chile¹⁷⁹.

La influencia de su maestro Bello se advierte de manera nítida en sus críticas musicales. A manera de ejemplo, consideraremos el artículo titulado "El teatro lírico de Santiago"¹⁸⁰, cuyo enfoque es afín al de Bello en los siguientes aspectos: (1) el elevado lenguaje literario; (2) la calificación de la música como "la mas encantadora de las bellas artes", similar a la calificación de Bello como "la mas encantadora de las artes" en su crítica de 1841¹⁸¹; (3) el fervoroso llamado a las autoridades gubernamentales del país para que protejan los espectáculos líricos y las representaciones teatrales "con todos sus esfuerzos"; (4) la exaltación de la pureza moral de los goces y placeres que el teatro depara; (5) la evaluación de los cantantes basándose en la calidad dramática de su actuación; (6) el enfoque de la trama operática de acuerdo a sus diversos matices dramáticos, y (7) su extremado tacto al señalar los defectos de la representación.

Al igual que Bello, Francisco de Paula Matta abordó temas virtualmente desconocidos en Chile en la época. En un artículo titulado "Opera" aparece una de las primeras comparaciones realizadas en Chile entre la música italiana y la alemana, con una específica mención de Beethoven, cuya música Matta escuchó durante su permanencia en Francia y a la que alude en los siguientes términos¹⁸²:

"Es preciso confesar tambien que en Paris hace mui pocos años que ha logrado hacerse oír la música de Beethoven, i en jeneral la verdadera música alemana. ¡Tanta estrañeza les causaba esa vaguedad de frases musicales, esa profundidad a veces i esa traduccion imitativa de cosas i sentimientos nunca ensayados!".

Andrés Bello señaló otro camino a los pioneros chilenos de la música del siglo XIX, entre los que ocupa un lugar preeminente José Zapiola. En las críticas publicadas en el *Semanario Musical* de 1852 —muchas de las cuales aparecieron bajo el seudónimo "Crescendo Veritalli"— Zapiola amplía y profundiza el enfoque de Bello, específicamente en el análisis de los aspectos técnicos de la música, abriendo otro jalón a la historia de la crítica musical chilena¹⁸³.

Como conclusión podemos afirmar que la música, en el sentido medieval de *Scientia*, es parte integral del universo intelectual de Bello, junto a tantas otras disciplinas, entre ellas la jurisprudencia, la pedagogía, la filosofía y retórica, la cosmografía, la medicina, el periodismo, la historia, la gramática, la filología, la literatura, el teatro y la poesía¹⁸⁴. Los aportes trascendentales de Bello a la música chilena reafirman, una vez más, la importancia que tuvo la música en el pensamiento de tantos hombres claves de Latinoamérica con posterioridad a la Independencia, como fueron, además de Bello, un Juan Bautista Alberdi o un Domingo Faustino Sarmiento. Dentro de una perspectiva general, el ejemplo de Bello constituye a la vez un legado y un desafío: la cultura chilena y latinoamericana debe configurarse como una unidad compleja y abarcadora en la que, parafraseando a Bello, todas las verdades se tocan, y no se puede paralizar ninguna de sus fibras sin que todas las otras enfermen.

NOTAS

¹ Cf. Juan Bautista Plaza, "Don Bartolomé Bello, Músico"; *Revista Nacional de Cultura* [Caracas], V/29 (julio-agosto, 1943), pp. 5-14.

² Robert Stevenson, "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", *R.M.Ch.*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), p. 61.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Plaza, "Don Bartolomé Bello, Músico", p. 8.

⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 6, n. 2.

⁸ *Ibid.*, pp. 8-9 y 11-12.

⁹ Stevenson, "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", p. 101, n. 58. Por error de traducción las líneas 12-13 dicen que Bartolomé Bello "renunció a la cátedra de música el 29 de marzo de 1787" debiendo decir que "renunció a su puesto como músico de la Catedral el 29 de marzo de 1787". Cf. "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836", *Inter-American Music Review*, I/1 (otoño, 1978), p. 43, n. 58.

¹⁰ Sobre estos compositores ver Stevenson, "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", pp. 76-93 y *passim*.

¹¹ Miguel Luis Amunátegui Aldunate, *Vida de don Andrés Bello* (Santiago: Pedro G. Ramírez, 1882), pp. 7 y 9.

¹² *Ibid.*, pp. 13-14.

¹³ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁴ Miguel Luis Amunátegui, "Las poesías de don Andres Bello", en *Obras Completas de don Andres Bello*, vol. III (Poesías) (Santiago: Pedro G. Ramírez, 1883), p. VI.

¹⁵ Ambos periódicos han sido editados recientemente en facsímile a cargo del versado investigador Pedro Grases: *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, ofrecimiento del Dr. Rafael Caldera (Caracas: Edición de la Presidencia de la República en homenaje al VI Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua, 1972); *El Repertorio Americano* (Caracas: Edición de la Presidencia de la República en conmemoración del Sesquicentenario de la Independencia Literaria de Hispanoamérica, 1973), 2 vols. Nuestras referencias se hacen en base a estas ediciones.

¹⁶ Carta de Bello a José Manuel Restrepo del 16 de noviembre de 1826, citada por Pedro Grases en el prólogo a la edición de *El Repertorio Americano*, p. XV.

¹⁷ *Biblioteca Americana*, tomo I (1823), prospecto, p. V.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. VI.

²⁰ *Ibid.*, tomo II, p. 6.

²¹ *Ibid.*, tomo I, p. 9.

²² *Ibid.*, pp. 72-76. Sobre información biográfica de Pedro Creutzer ver la "Nota Preliminar" de Pedro Grases para los índices de la *Biblioteca Americana*, p. IV, n. 2. Ver además p. XIII por las fuentes en que se basó Creutzer.

²³ *El Repertorio Americano*, tomo primero (octubre, 1826), p. 302. Ver además las observaciones de Pedro Grases en *ibid.*, índices, p. 323.

²⁴ *El Repertorio Americano*, tomo primero, pp. 231-253. Referencias a la música aparecen en pp. 235, 238, 241, 245, 249 y 251. Datos biográficos sobre Juan García del Río se encuentran en Pedro Grases, *Tiempo de Bello en Londres y otros ensayos*, prólogo de Rafael Caldera (Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones, 1962), pp. 80 y 163.

²⁵ Sergio Villalobos R., "Los comienzos de la República", *Historia de Chile*, vol. III (Santiago: Editorial Universitaria, 1974), p. 445.

²⁶ Cf. Miguel Luis Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos* (Santiago: Imprenta Nacional, 1888).

²⁷ *Ibid.*, pp. 106-107. El gobierno chileno se suscribió a doscientos cincuenta números, lo que significaba una subvención anual de 1500 pesos.

²⁸ *La Clave*, 63 (27 de marzo, 1828), p. 248, c. 1.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Un penetrante análisis de la ideología liberal chilena se encuentra en Bernardo Subercaseaux S., *Cultura y Sociedad Liberal en el Siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura* (Santiago: Editorial Aconcagua, [1981]).

³¹ Fernando Silva V., "La organización nacional", *Historia de Chile*, vol. III (Santiago: Editorial Universitaria, 1974), p. 524.

³² Amunátegui, *Vida de don Andres Bello*, p. 342.

³³ Raúl Silva Castro, *Prensa y Periodismo en Chile (1812-1956)* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958), p. 106.

³⁴ *Ibid.*, p. 167.

³⁵ Ramón Briseño, *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*, vol. II (Santiago: Imprenta Nacional, 1879), pp. 17-18.

³⁶ Amunátegui, *Vida de don Andres Bello*, p. 351. Silva Castro, *Prensa y Periodismo en Chile*, p. 169, plantea la posibilidad que "Bello tomó a su cargo la redacción editorial de *El Araucano* y todas las funciones que hoy competen a un director de diario, a fines de 1835". No obstante, la colaboración de Bello en *El Araucano* se inició el año mismo de su fundación, 1830. La reseña de una presentación de la primera compañía de ópera que actuó en nuestro país fue publicada el 18 de diciembre de 1830 (ver nota 106, *infra*). Miguel Luis Amunátegui afirma clara e inequívocamente que esta reseña fue escrita por Bello en *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (Santiago: Imprenta Nacional, 1888), pp. 83-84. Lo mismo sucede con un comentario sobre *La Cenerentola* de Gioacchino Rossini aparecido el 26 de febrero de 1831 (ver nota 66, *infra*), la que corresponde a una traducción de Bello según el testimonio de Amunátegui, *op. cit.*, p. 218.

³⁷ Amunátegui, *Vida de don Andres Bello*, p. 351.

³⁸ *El Araucano*, 1049 (23 de febrero, 1850), p. 1, cc. 1-2. En c. 1 dice: "Antes de dar principio la redaccion a sus trabajos, cree de necesidad esponer al público los temores que la asisten al escribir en la misma publicacion en que el Sr. Don Andres Bello, con su capacidad superior, ha dado i seguirá dando a luz sus conceptos, siempre juiciosos i dignos de toda atencion". Silva Castro, *Prensa y Periodismo en Chile*, p. 171 proporciona erróneamente la fecha como el 26 de febrero.

³⁹ *El Araucano*, XX/1052 (2 de marzo, 1850), p. 4, c. 4. Ver además Silva Castro, *Prensa y Periodismo en Chile*, pp. 172-173. Andrés Bello se alejó de las tareas editoriales de *El Araucano* con el propósito de abocarse prioritariamente a la redacción del Código Civil chileno, que concluyó en 1856 después de más de diez años de elaboración.

⁴⁰ Esta es la poesía dedicada a la cantante Teresa Rossi, publicada inicialmente en la *Revista de Santiago*, tomo cuarto (1850), pp. 271-272, y posteriormente en las *Obras Completas de don Andrés Bello*, vol. III (Poesías), pp. 241-242.

⁴¹ *El Araucano*, 69 (7 de enero, 1832), p. 4, cc. 1-2.

⁴² Alcide D'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique méridionale* (Paris: P. Bertrand, 1839-1843), vol. II, p. 336. Sobre las chinganas ver de Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941), pp. 251-252.

⁴³ *El Araucano*, 69 (7 de enero, 1832), p. 4, c. 1. José Joaquín de Mora, *El Mercurio chileno*, 12 (1 de marzo, 1829), p. 538, formuló una opinión sobre las chinganas similar a la de Bello.

⁴⁴ Roberto Hernández, *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos* (Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928), p. 74.

⁴⁵ *El Araucano*, 159 (27 de septiembre, 1833), p. 4, cc. 1-3.

⁴⁶ *Ibid.*, c. 2.

⁴⁷ *El Araucano*, 453 (3 de mayo, 1839), p. 4, cc. 2-3.

⁴⁸ *El Araucano*, 656 (17 de marzo, 1843), p. 1, c. 2.

⁴⁹ "Discurso pronunciado por el Rector de la Universidad, Don Andrés Bello, en la instalacion de este cuerpo el día 17 de Setiembre de 1843", en Andrés Bello, *Opúsculos literarios i críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1849*, B.I.M. editores (Santiago: Imprenta Chilena, 1850), p. 88.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Ver el análisis que Domingo Santa Cruz hace de las ideas de Bello en su "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929", *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 6-7.

⁵⁵ *El Araucano*, 697 (29 de diciembre, 1843), p. 1, p. 2, c. 1.

⁵⁶ *El Araucano*, 547 (19 de febrero, 1841), p. 1, p. 2, c. 1.

⁵⁷ *El Araucano*, 414 (3 de agosto, 1838), p. 3, c. 3, p. 4, c. 1.

⁵⁸ *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 1, c. 3, p. 2, c. 1.

⁵⁹ *El Araucano*, 627 (26 de agosto, 1842), p. 1, p. 2, cc. 1-2.

⁶⁰ *El Araucano*, 531 (30 de octubre, 1840), p. 1, p. 2, c. 1; 646 (6 de enero, 1843), p. 1, p. 2, c. 1; 649 (27 de enero, 1843), p. 1, p. 2, cc. 1-2; 650 (3 de febrero, 1843), p. 1, p. 2, cc. 1-2; 651 (10 de febrero, 1843), p. 1, p. 2, c. 1; 653 (24 de febrero, 1843), p. 1, p. 2, c. 1.

⁶¹ *El Araucano*, 555 (9 de abril, 1841), p. 1, cc. 1-2.

⁶² Leopold von Ranke, *Die Geschichte der Päpste*, editado por el Prof. Dr. Willy Andreas (Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, s.f.). El extracto publicado por Bello se encuentra en el *Viertes Buch*, pp. 215-217. Bello poseía la siguiente edición francesa: *Histoire de la papauté pendant les seizième et dix-septième siècles*, traducción de J. B. Haiber, publicada y precedida de una introducción por Alexandre de Saint Chéron (París: Debécourt, 1838), 4 vols. Corresponde al ítem 591 del "Catálogo i tazación de las obras que fueron del Sr. D. Andrés Bello, las cuales se compraron a fines de 1867, por la Biblioteca Nacional", ejemplar manuscrito confeccionado y firmado por Diego Barros Arana, fechado en Santiago, el 15 de junio de 1867. Se encuentra en la Biblioteca Nacional, Santiago, Museo Bibliográfico, 12-13-1, obra n° 517-858. De este libro Bello reprodujo en *El Araucano* otros extractos. Uno de ellos en el n° 694 (8 de diciembre, 1843), pp. 1-2, con la biografía de Sixto V, pontífice que figura como uno de los personajes de *La Abadía de Castro*, obra de teatro que, a la sazón, se representaba en Santiago en la traducción de Ventura de la Vega, Cf. Amunátegui. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, p. 219.

⁶³ *Brockhaus Enzyklopädie*, vol. XV (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1972), p. 405.

⁶⁴ "Modo de estudiar la historia", *El Araucano*, 913 (4 de febrero, 1848), p. 1, c. 3, p. 2, p. 3, c. 1. La cita proviene de p. 2, c. 3. Este artículo es un complemento de otro cuyo título es "Modo de escribir la historia", en *El Araucano*, 912 (28 de enero, 1848), p. 2, cc. 2-3, p. 3, p. 4, cc. 1-2. Sobre este punto ver además Subercaseaux, *Lastarria, ideología y literatura*, capítulo IV, "Filosofía de la historia, novela y sistema expresivo", especialmente pp. 78-90.

⁶⁵ Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, pp. 218-219.

⁶⁶ *El Araucano*, 24 (26 de febrero, 1831), p. 3, c. 2.

⁶⁷ Lila Maurice-Amour, "Stendahl", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XII (Cassel: Bärenreiter, 1965), cc. 1252-1253.

⁶⁸ Eric Blom, "Paganini, Niccolò", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición a cargo de Eric Blom, vol. VI (Londres: Macmillan, 1966), p. 491.

⁶⁹ *El Araucano*, 165 (8 de noviembre, 1833), p. 1, c. 2.

⁷⁰ *El Araucano*, 287 (4 de marzo, 1836), p. 4, c. 4. Sobre Carlos Bassini ver de Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 142.

⁷¹ *El Siglo*, 1/54 (6 de junio, 1844), p. 3; 1/55 (7 de junio, 1844), p. 3, cc. 2-3; 1/56 (8 de junio, 1844), p. 3, cc. 2-3; 1/57 (10 de junio, 1844), p. 2, c. 3, p. 3, c. 1; 1/59 (12 de junio, 1844), p. 3, cc. 1-2.

⁷² Hernández, *Los primeros Teatros de Valparaíso*, pp. 172-173. Sobre las actuaciones de Camilo Sivori en Lima ver de Rodolfo Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix* [Lima], VI (1949), pp. 500-501.

⁷³ *Semanario Musical*, 1/10 (12 de junio, 1852), p. 2; 1/11 (19 de junio, 1852), p. 1, cc. 2-3, p. 2, cc. 1-2; 1/12 (26 de junio, 1852), p. 2, cc. 2-3, p. 3, cc. 1-2; 1/14 (10 de julio, 1852), p. 2, p. 3, cc. 1-2.

⁷⁴ *El Araucano*, 234 (6 de marzo, 1835), p. 1, cc. 1-3, p. 2, c. 1.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1, c. 2.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 2, c. 1.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1, c. 3.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1, c. 2. El trabajo traducido por Bello no figura en la *Bibliografía Musical Brasileira (1820-1950)*, de Luís Heitor Correia de Azevedo con la colaboración de Cleofe Person de Matos y Mercedes de Moura Reis (= Mercedes Reis Pequeno) (Río de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Instituto Nacional do Livro, 1952).

⁷⁹ José Bernardo Suárez, *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes* (Santiago: Imprenta Chilena, 1872). Sobre la vida y obra como educador de José Bernardo Suárez (1822-1912) ver de Pedro Pablo Figueroa, *La historia de un Maestro: El silabario y la escuela* (Santiago: Imprenta Porteña, 1896) y de Carlos Valdivia Castro, *Rápida mirada al panorama de la obra del primer preceptor primario y escritor didáctico Don José Bernardo Suárez* (Santiago: Sociedad Profesores de Instrucción Primaria, 1933). Figueroa, *op. cit.*, p. 20, lo califica como "el primer preceptor que se formó en la Escuela Normal bajo la dirección de Sarmiento" en 1843. El insigne argentino Domingo Faustino Sarmiento vivió desterrado en Chile entre 1831 y 1835, 1840 y 1853, y tuvo una participación decisiva en la fundación de la Escuela Normal de Preceptores en 1842. Asignaba un valor fundamental a la música en la educación integral del hombre. Fundó en 1839 en San Juan, Provincia de Cuyo, Argentina, el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa, y en él la música figuraba entre las asignaturas de enseñanza obligatoria. Según Sarmiento la enseñanza de la música debía iniciarse desde el nivel primario, de modo de abarcar el mayor número posible de los miembros de la sociedad. Estos planteamientos los formuló inicialmente en un artículo publicado en *El Mercurio* de Valparaíso, el 16 de diciembre de 1841, elaborándolos posteriormente en su opúsculo *De la educación popular* (Santiago: Julio Belín, 1849). Estos datos los hemos extraído del penetrante análisis de Pola Suárez Urtubey, *La música en el ideario de Sarmiento* (Buenos Aires: Ediciones Polifonía, 1970), pp. 13-23. La enseñanza de Sarmiento debe haber influido de manera decisiva en la preparación del *Plutarco del joven artista*. Los propósitos de Suárez fueron "estimular de algún modo la afición a las bellas artes que de día en día se despierta en nuestra intelijente juventud" (*ibid.*, p. 5) presentando "a la juventud estudiosa algo que pueda ilustrarla i serle útil" (*ibid.*, p. 6), planteamientos inspirados, sin duda, en los de Sarmiento.

⁸⁰ Suárez, *Plutarco del joven artista*, pp. 385-391.

- ⁸¹ Los números de *El Araucano* son, XXI/1158 (12 de noviembre, 1850), p. 4, cc. 2-4; XXI/1159 (14 de noviembre, 1850), p. 3, cc. 3-4; XXI/1160 (16 de noviembre, 1850), p. 4, cc. 3-4. La identificación del autor aparece al comienzo del primero de ellos (p. 4, c. 2).
- ⁸² *El Araucano*, XXI/1159 (14 de noviembre, 1850), p. 4, c. 1.
- ⁸³ *Ibid.*, c. 2.
- ⁸⁴ *Ibid.*, c. 3.
- ⁸⁵ *El Araucano*, XXI/1160 (16 de noviembre, 1850), p. 4, c. 4.
- ⁸⁶ William S. Ruschenberg, *Three Years in the Pacific; containing Notices of Brazil, Chile, Bolivia, Peru, & c. in 1831, 1832, 1833, 1834*, vol. II (Londres: Richard Bentley, 1835), pp. 163-168.
- ⁸⁷ Max Radiguet, *Souvenirs de L'Amérique espagnole: Chili-Pérou-Brésil* (París: Michel Lévy, 1856), pp. 130-132.
- ⁸⁸ Manuel A. Fuentes, *Guía historico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima* (Lima: Librería Central, 1860), pp. 272-273, y *Lima, Esquisses historiques, statistiques, administratives, commerciales et morales* (París: Firmin Didot, 1866), pp. 158-159, 163-164.
- ⁸⁹ Al respecto ver de Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 270; de Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, vol. I (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952), pp. 466-468, 476-477.
- ⁹⁰ A manera de ejemplo ver *El Araucano*, 228 (23 de enero, 1835), p. 3, c. 3, por el anuncio de una función extraordinaria de teatro a beneficio de la actriz Carmen Aguilar que finaliza con "la Zamacueca bailada al uso de Lima", por la beneficiada y su hija Pepita.
- ⁹¹ Benjamín Vicuña Mackenna, "La Zamacueca y la Zanguaraña (juicio crítico sobre esta cuestión internacional)", *El Mercurio* [Valparaíso], LV/16.630 (1º de agosto, 1882), p. 2, c. 7.
- ⁹² Cf. Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978), pp. 32-33.
- ⁹³ Ignacio Domeyko, "Memorias inéditas", *La Revista Nueva*, XXVI (mayo, 1902), p. 179.
- ⁹⁴ Daniel Barros Grez, "La Zamacueca", extraída de *La Academia Político-Literaria* (Novela de Costumbres Políticas) (Talca: Imprenta y Litografía "Los Tiempos", 1890) y reproducida por Juan Uribe Echevarría en *Antología para el Sesquicentenario (1810-1960)* (Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1960), p. 211.
- ⁹⁵ José Victorino Lastarria, "Lima en 1850", *Obras Completas de Don J. V. Lastarria*, edición oficial, vol. XI (*Estudios Literarios, segunda serie*) (Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1913), p. 328.
- ⁹⁶ Uno de estos testimonios es citado por Vicuña Mackenna en "La Zamacueca y la Zanguaraña", p. 2, c. 6 y dice así: "Al salir yo... en mi segundo viaje a la República Argentina, marzo de 1824, no se conocía ese baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esta novedad". El otro testimonio figura en los *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, cuarta edición, tomo I (Santiago: Imprenta Victoria, 1881), pp. 85-86, y agrega: "Desde entónces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables i variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inú-

tilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo i colocacion de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música”.

⁹⁷ Fuentes, *Guía histórico-descriptiva*, p. 171.

⁹⁸ *El Araucano*, 309 (5 de agosto, 1836), p. 1, cc. 2-4.

⁹⁹ *Ibid.*, c. 3.

¹⁰⁰ *Ibid.*, cc. 3-4.

¹⁰¹ *Ibid.*, c. 4.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *El Araucano*, XXII/1319 (20 de enero, 1852), p. 4, c. 4.

¹⁰⁴ En *El Mercurio Chileno*, 11 (1º de febrero, 1829), pp. 494-502, José Joaquín de Mora publicó, por primera vez en Chile, un artículo sobre la historia de la música. Enfoca de manera muy somera la influencia de la música en el ser humano, sus orígenes y algunos de sus rasgos en la Antigüedad —Grecia, Egipto e Israel— y en Europa. Además, considera la música en su interacción con ciertos idiomas, con la pintura, la poesía y la religión. Concluye con una breve evaluación de la situación de la música en Chile.

¹⁰⁵ Un análisis de los contenidos del *Semanario Musical* ha sido realizado por Livia Barth Neiman en “José Zapiola y el *Semanario Musical*”, Memoria de Prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con Mención en Musicología (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1970), pp. 34-50. Guía de la memoria fue el profesor Samuel Claro Valdés.

¹⁰⁶ *El Araucano*, 14 (18 de diciembre, 1830), p. 4, cc. 1-2.

¹⁰⁷ *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.

¹⁰⁸ *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1. Sobre Wallace ver de Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 102 y 142.

¹⁰⁹ *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 3, c. 3, p. 4, cc. 1-2. Sobre Eduardo Neil ver *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 76-77 y 156. En *El Araucano*, 139 (10 de mayo, 1833), p. 4, c. 3, se anuncia la apertura de las clases de solfeo, música vocal y piano en el Instituto Nacional a cargo de Eduardo Neil.

¹¹⁰ Según *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 78, la Sociedad Filarmónica fue creada en junio de 1827 y “celebró su primer concierto público” el sábado 23 de junio de ese año. Sin embargo, esta sociedad fue creada un año antes, en 1826, según consta en el anuncio publicado en el *Patriota Chileno*, II/25 (14 de junio, 1826), p. 102. En *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 80-83 se reproduce el reglamento de la Sociedad Filarmónica, con las firmas de José Manuel Borgoño (Presidente) y Benjamín Maquera (Secretario) y se da a entender que fue el resultado de la reorganización de la sociedad que se realizó en 1828. Sin embargo, este fue el reglamento original publicado en el *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), pp. 116-117, a continuación del programa del concierto inaugural, y reimpresso al año siguiente en *La Clave*, 3 (5 de julio, 1827), p. 9, cc. 2-3, p. 10, c. 1, al iniciarse la segunda temporada de conciertos de la sociedad. Este hecho lo corrobora Zapiola en su autobiografía publicada en el *Plutarco del joven artista*, pp. 422-430. Afirma, en p. 426, que en el invierno de 1826 “se estableció la primera sociedad filarmónica que hemos tenido en Chile”. Eduardo Neil (cf. nota 109) figura en el concierto inaugural como uno de los intérpretes de un dúo de *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa junto a Car-

los Drewetcke. En el concierto inaugural participaron además, en orden alfabético, Rafael Correa, Josefa Gandarillas, Rosario Garfias, G. H. Kendall, Carmen Lecaros, Rosa Ochagavía, Rosa Ramírez, Manuel Robles, Rosario Valdivieso e Isidora Zegers. Posteriormente, Eduardo Neil participó en los siguientes conciertos de 1826, el segundo [*Patriota Chileno*, II/34 (12 de julio, 1826), p. 142], en el que también figura, entre otros, José Zapiola; el tercero [*Patriota Chileno*, II/38 (26 de julio, 1826), p. 158] y el cuarto [*Patriota Chileno*, II/43 (12 de agosto, 1826), p. 180].

¹¹¹ Cf. Amunátegui, *Vida de don Andres Bello*, p. 352.

¹¹² Cf. Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 75-78. Según Diego Barros Arana (citado en *ibid.*, p. 75) Drewetcke era danés, agregando Pereira Salas (*ibid.*, p. 75, n. 1) su probable procedencia de Holstein, región de habla alemana que a la sazón estaba en poder de Dinamarca.

¹¹³ Ver nota 110 *supra*.

¹¹⁴ Carlos Drewetcke participó en seis de los conciertos que la Sociedad Filarmónica auspició en 1826. Cf. *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 116; II/34 (12 de julio, 1826), p. 142; II/38 (26 de julio, 1826), p. 158; II/43 (12 de agosto, 1826), p. 180; II/47 (23 de agosto, 1826), p. 198; II/53 (16 de septiembre, 1826), p. 222.

¹¹⁵ Estos fueron los primeros tres conciertos documentados en la nota 114. Mayores detalles sobre la presencia de la música de Haydn en Chile durante esa época en Luis Merino, "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y Dos Fuentes en Chile", *R.M.Ch.*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 6-9, 15-19.

¹¹⁶ *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.

¹¹⁷ *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 1.

¹¹⁸ Raúl Silva Castro, "Isidora Zegers", *El Mercurio*, LXX/24.913 (13 de julio, 1969), p. 12, c. 1, c. 3.

¹¹⁹ "La señora Doña Isidora Zegers de Huneeus [necrología]", *Las Bellas Artes*, I/16 (19 de julio, 1869), p. 128.

¹²⁰ Agradezco a la Sra. Olga Lindholm de Prieto su gentileza al permitirme consultar el álbum. Contiene dos testimonios de la amistad entre Isidora Zegers y Andrés Bello. El primero, es una poesía de Bello que aparece en p. 175 bajo el título "Diálogo entre la amable Isidora i un poeta del siglo pasado" seguido de "La Corte de Amor" (*L'Anticamera d'Amore*), traducción de Bello de un poema del escritor italiano Gherardo de Rossi. La primera versión del "Diálogo" fue "compuesta probablemente en 1846" según Miguel Luis Amunátegui (*Vida de don Andres Bello*, p. LXXX), no contenía la traducción del poema de Rossi y una parte fue publicada inicialmente en *El Picaflor*, 7 (10 de junio, 1849), p. 4, c. 1. A instancias de Amunátegui (*Vida de don Andres Bello*, p. 598), Bello "terminó el Diálogo, i le dió por conclusion *La Corte de Amor*". Según el mismo estudioso (*ibid.*), Bello preparó originalmente otra poesía para el álbum de Isidora Zegers —"La Moda"— "pero que, habiendo encontrado a su trabajo cierta inoportunidad... la habia sustituido por el *Diálogo*". Posteriormente Amunátegui publicó en las *Obras Completas de don Andres Bello*, vol. III (Poesías), "La Moda" (pp. 197-207) y el "Diálogo" (pp. 208-214). El segundo testimonio figura en p. 176 del álbum, y es un dibujo de Andrés Bello realizado por Theodore Blondeau, profesor de pintura y dibujo, retratista y calígrafo francés que llegó a Chile en 1845. Con toda probabilidad el retrato fue dibujado en una de las tertulias realizadas en casa de Isidora Zegers. Sobre este dibujo ver de Pedro Grases, *Los retratos de Bello*, segunda edición (Caracas: Publicaciones del Banco Central de Venezuela, 1980), pp. 18-19, con información suministrada por Eugenio Pereira Salas.

¹²¹ *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.

- 122 *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 1.
- 123 *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.
- 124 *El Araucano*, 168 (29 de noviembre, 1833), p. 4, c. 2.
- 125 *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.
- 126 *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 1.
- 127 *El Araucano*, 168 (29 de noviembre, 1833), p. 4, c. 2.
- 128 *El Araucano*, 579 (24 de septiembre, 1841), p. 6, c. 2. Si la obra es de Zapiola, es probable que Bello se refiera al *Himno en Honor del Señor General Bulnes* descrito por Pereira Salas en *Biobibliografía musical de Chile*, pp. 125-126, ítem 910.
- 129 Suárez, *Plutarco del joven artista*, p. 435.
- 130 *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.
- 131 *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.
- 132 *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2 (Elena Borgoño), y 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 2 (Eugenia Vicuña Toro). El nombre completo de esta última lo entrega Pereira Salas en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 142.
- 133 *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.
- 134 Sobre Courtin existe poca información. En octubre de 1832 se presentó en público junto a Jules Barré [*El Araucano*, 110 (19 de octubre, 1832), p. 4, c. 3]. En noviembre del mismo año se establece en Santiago e inicia su actividad como profesor particular de canto, piano y violín [*El Araucano*, 116 (30 de noviembre, 1832), p. 4, c. 3]. Al año siguiente ejecuta, junto a José Zapiola, "variaciones obligadas" para violín y clarinete en los intermedios de una función teatral [*El Araucano*, 170 (13 de diciembre, 1833), p. 4, c. 3]. En 1834 figura como director de la orquesta que "amenizará los intermedios" de las funciones teatrales de ese año [*El Araucano*, 185 (28 de marzo, 1834), p. 4, c. 3].
- 135 *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2. Bello no indica el nombre de pila de Ocampo. Según Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, pp. 220-221, se trata del reputado jurista Gabriel Ocampo, redactor del Reglamento de Administración de Justicia y del Código de Comercio. Nosotros pensamos que corresponde a Marcos Ocampo, quien anuncia sus servicios como profesor de guitarra en *El Araucano*, 254 (18 de julio, 1835), p. 4, c. 3, y que al año siguiente participó en un concierto junto a Jules Barré, Carlos Bassini y José Zapiola (ver nota 70). Marcos Ocampo podría corresponder perfectamente a "Ocampo, el estilista mendocino" mencionado por Pereira Salas en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 142.
- 136 *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 1. Bello no especifica su nombre de pila. Suponemos que corresponde a Francisco Barroilhet, profesor de música vocal, canto italiano, francés y español según *El Siglo*, I/1 (5 de abril, 1844), p. 4, c. 2.
- 137 "Don Enrique Lanza [necrología]", *Las Bellas Artes*, I/20 (16 de agosto, 1869), p. 161. Ver también Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 150-152.
- 138 Samuel Claro Valdés, "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *R.M.Ch.*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), p. 17.
- 139 Zapiola, *Recuerdos de treinta años*, pp. 83-84.
- 140 *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 4, c. 1.

- 141 *El Araucano*, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.
- 142 Miguel Luis Amunátegui, *D^a Mercedes Marin del Solar* (Santiago: Imprenta de la República, 1867), p. 24.
- 143 *Ibid.*, p. 44.
- 144 *Ibid.*, p. 42. La necrología poética apareció inicialmente en *El Araucano*, 361 (28 de julio, 1837), p. 3, p. 4, c. 1.
- 145 Amunátegui, *D^a Mercedes Marin del Solar*, p. 44.
- 146 *El Araucano*, 540 (1^o de enero, 1841), p. 4, c. 1. Pereira Salas proporciona el nombre completo de Matilde Currel en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 143. El nombre de la señorita Lombard aparece como T. Lombard en p. 142 de la misma publicación.
- 147 Existen dos versiones de la ópera de Rossini. La primera, *Mosè in Egitto*, con libreto de Andrea Leone Tottola, se estrenó el 5 de marzo de 1818 en el Teatro San Carlo de Nápoles. La segunda y definitiva es en francés, *Moïse et Pharaon, ou Le Passage de la Mer Rouge*, fue estrenada en París el 26 de marzo de 1827. Cf. *La Opera: Enciclopedia del Arte Lírico*, traducción de Juan Novella Domingo (Madrid: Aguilar, 1979), pp. 154-156. En el concierto de 1841 se empleó con toda probabilidad la primera versión. En la biblioteca de Isidora Zegers se conserva un ejemplar de la versión italiana, cuyos detalles bibliográficos son los siguientes: *Mosè in Egitto Ridotta Per il Cembalo dal Signor F. Herold* (A. Paris, chez Boieldieu Jeune, pl. n. 1027).
- 148 *El Araucano*, 14 (18 de diciembre, 1830), p. 4, c. 2.
- 149 *Ibid.*, cc. 1-2. Los nombres de los cantantes aludidos por Bello son, respectivamente, Domingo Pezzoni (*Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 119), también escrito Pissoni, Pissini, Pezani y Pizzoni (*ibid.*, p. 120 y n. 3), Betagli (*ibid.*, p. 119) y Teresa Scheroni (*ibid.*).
- 150 *El Araucano*, 540 (1^o de enero, 1841), p. 4, c. 1.
- 151 Amunátegui, *Obras Completas de don Andres Bello*, vol. III (Poesías), p. 241, nota.
- 152 Cf. nota 40 *supra*. Según Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957), p. 78, Andrés Bello tradujo libretos de ópera italiana que aparecieron en la serie publicada por la imprenta "El Siglo" entre 1842 y 1847, pero no suministra referencias bibliográficas precisas.
- 153 *El Araucano*, 14 (18 de diciembre, 1830), p. 4, c. 2.
- 154 De acuerdo al catálogo preparado por Diego Barros Arana (ver nota 62 *supra*), Andrés Bello poesía en su biblioteca de Pietro Metastasio, *Opere Resegnete sulle edizioni di Parigi 1780 e Luca 1782* (Milán: Giovanni Silvestri, 1822), 3 vols. Corresponde al ítem 490 de dicho catálogo.
- 155 *El Araucano*, 175 (17 de enero, 1834), p. 2, c. 2.
- 156 *El Araucano*, 894 (24 de septiembre, 1847), p. 8, c. 2.
- 157 *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.
- 158 *El Trompeta*, 6 (13 de enero, 1831), p. 3, c. 3, p. 4. Se trata de un remitido firmado por "Unos aficionados". La participación de Mora la demuestra una información del mismo diario que apareció en el n^o 13 (18 de febrero, 1831), p. 4, c. 1. Pereira Salas cita extractos del artículo en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pp. 122-123.

- ¹⁵⁹ *La Opinión*, 23 (31 de diciembre, 1830), p. 2, c. 2, p. 3, c. 1. Es otro comunicado firmado por "Un Chileno amante del buen gusto".
- ¹⁶⁰ Detalles en Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora*, p. 253.
- ¹⁶¹ Por ejemplo la nota sobre el primer concierto de la Sociedad Filarmónica publicada en el *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), pp. 117-118.
- ¹⁶² Pola Suárez Urtubey, *La música en el ideario de Sarmiento*, pp. 61-62. Ver además nota 79 *supra*.
- ¹⁶³ Cf. Amunátegui, *Vida de don Andrés Bello*, pp. 439-441.
- ¹⁶⁴ José Victorino Lastarria, *Recuerdos Literarios*, segunda edición (Santiago: M. Servat, 1885), p. 69.
- ¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1. Ver además de Raúl Silva Castro, *Panorama Literario de Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, [1961]), p. 167 y "El Movimiento Literario de 1842", pp. 515-527.
- ¹⁶⁶ *El Crepúsculo*, 1 (1º de junio, 1843), p. 3.
- ¹⁶⁷ La música y el texto de la canción aparecen en *El Crepúsculo*, 2 (1º de julio, 1843), a continuación de la p. 97. Además, el texto se imprime separadamente en p. 98.
- ¹⁶⁸ *El Crepúsculo*, 5 (1843), pp. 221-222. Zapiola, en el *Plutarco del joven artista*, p. 429, afirma claramente que el texto del himno fue escrito por Francisco Bello. Ver además de Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile*, p. 126, ítem 914.
- ¹⁶⁹ *Revista de Santiago*, tomo primero (1848), p. 379.
- ¹⁷⁰ *El Crepúsculo*, 7 (1843), p. 281.
- ¹⁷¹ *Revista de Santiago*, tomo segundo (1848), pp. 58-72.
- ¹⁷² *Revista de Santiago*, tomo tercero (1849), p. 38.
- ¹⁷³ *El Museo*, I/15 (17 de septiembre, 1853), p. 232.
- ¹⁷⁴ Lastarria, *Recuerdos Literarios*, p. 312.
- ¹⁷⁵ Silva Castro, *Panorama Literario de Chile*, p. 40.
- ¹⁷⁶ *Revista de Santiago*, tomo primero (1855), p. 672, nota "a".
- ¹⁷⁷ Lastarria, *Recuerdos Literarios*, pp. 96 y 276; Silva Castro, *Panorama Literario de Chile*, p. 523.
- ¹⁷⁸ Lastarria, *Recuerdos Literarios*, p. 294.
- ¹⁷⁹ Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, p. 15, n. 3.
- ¹⁸⁰ *Revista de Santiago*, tomo cuarto (1850), pp. 105-110.
- ¹⁸¹ La calificación de la música como "la mas bella de las artes" reaparece en otra crítica de Francisco de Paula Matta titulada "Opera. Beneficio del señor Bastogi", *Revista de Santiago*, tomo quinto (1850), p. 78.
- ¹⁸² *Revista de Santiago*, tomo cuarto (1850), p. 285.
- ¹⁸³ Se puede mencionar, a manera de ejemplo, el artículo titulado "Teatro Lírico", *Semanario Musical*, I/6 (15 de mayo, 1852), p. 4, cc. 1-2. Zapiola escribe sobre *La Fa-*

vorite de Gaetano Donizetti e *I Masnadieri* de Giuseppe Verdi, con una breve descripción de cada una de las óperas y penetrantes observaciones sobre su ejecución en el teatro. En otro artículo publicado bajo el seudónimo "Crescendo Veritalli" en *Semana-rio Musical*, 1/11 (19 de junio, 1852), p. 4, cc. 1-2, se refiere a los ensayos de *Semiramide* de Gioacchino Rossini, sugiriendo criterios para los cortes en la ópera y para la adecuación de la orquestación a las posibilidades del teatro.

¹⁸⁴ Cf. de Martín Perea Romero (comp.), "*Don Andrés Bello: Bibliografía de trabajos sobre su vida y su obra*" (Caracas: Biblioteca Nacional, Hemeroteca, febrero de 1956), trabajo mimeografiado, y de Pedro Grases, "Bibliografía sumaria de Andrés Bello", *Ediciones de la Revista Mapocho*, tomo IV, nº 3, vol. 12 (1965), pp. 332-354. En este contexto es significativo evocar también el título de otro estudio de Pedro Grases, *Andrés Bello: El primer humanista de América* (Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1946).

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía se divide en tres partes. La primera contiene una lista cronológica y clasificada del material que ha servido de base al presente trabajo. Se subdivide en las siguientes tres secciones:

(a) Traducciones o reproducciones realizadas por Andrés Bello de escritos sobre música o con referencias a la música de otros autores.

"*De l'importance des chants, & c.*— Sobre la importancia de los cantos i de los ejercicios elementales del método gimnástico del coronel Amoros; por un médico. Paris, 1826, 12 mo.", *El Repertorio Americano*, tomo primero (octubre, 1826), p. 302. Traducido de la *Revue Encyclopédique*.

"La Cenerentola", *El Araucano*, 24 (26 de febrero, 1831), p. 3, c. 2. Traducido de Stendhal, *Memoirs of Rossini by the Author of the Lives of Haydn and Mozart*. Londres: Hookham, 1824.

"Paganini", *El Araucano*, 165 (8 de noviembre, 1833), p. 1, c. 2. Traducido de un periódico londinense no especificado.

"Procesos de la literatura, ciencias y artes liberales en el Brasil", *El Araucano*, 234 (6 de marzo, 1835), p. 1, p. 2, c. 1. Traducido de la "Revista Británica".

Juan Schoen. "Estadística jeneral y filosófica de la civilización europea", séptima parte, capítulo III, "Bellas Artes y Bellas Letras", *El Araucano*, 309 (5 de agosto, 1836), p. 1, cc. 2-4. Traducido del "Diario de los trabajos de la Sociedad Francesa de Estadística Universal".

Leopold von Ranke. "Música de los Templos", *El Araucano*, 555 (9 de abril, 1841), p. 1, cc. 1-2. Traducido de la *Histoire de la papauté pendant les setzième et dix-septième siècles*. Traducción del alemán (ver la tercera parte de la bibliografía bajo Ranke, Leopold von) de J. B. Haiber. Publicada y precedida de una introducción por Alexandre de Saint Chéron. Paris: Debécourt, 1838. 4 vols.

Mr. Botmiliau. "Costumbres de Lima", *El Araucano*, XXI/1158 (12 de noviembre, 1850), p. 4, cc. 2-4; XXI/1159 (14 de noviembre, 1850), p. 3, cc. 3-4, p. 4; XXI/1160 (16 de noviembre, 1850), p. 4, cc. 3-4. Reproducido de la *Revista de Lima*.

"Facultades musicales extraordinarias de un niño", *El Araucano*, XXII/1319 (20 de enero, 1852), p. 4, c. 1. Traducción de una comunicación de M. Vincent, miembro de la "Academia de las Inscripciones i Bellas Letras" a la Academia de las Ciencias de París.

(b) Críticas sobre música escritas por Andrés Bello.

"Teatro", *El Araucano*, 14 (18 de diciembre, 1830), p. 4, cc. 1-2.

El Araucano, 246 (22 de mayo, 1835), p. 4, c. 2.

"Variedades, Música", *El Araucano*, 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.

"Concierto. En beneficio de la Sra. viuda e hijos del finado profesor D. Eduardo Neil", *El Araucano*, 540 (1º de enero, 1841), p. 3, c. 3, p. 4, cc. 1-2.

(c) Otros escritos de Andrés Bello con referencias a la música, a músicos y a las artes.

"Alocucion a la Poesía", *Biblioteca Americana, o Miscelánea de Literatura, Artes i Ciencias*. Londres, 1823. Tomo I, pp. [3]-16; tomo II, pp. 1-12.

[Editorial], *El Araucano*, 69 (7 de enero, 1832), p. 4, cc. 1-2.

[Editorial], *El Araucano*, 159 (27 de septiembre, 1833), p. 4.

"Variedades. Eujenio Scribe", *El Araucano*, 168 (29 de noviembre, 1833), p. 4, cc. 2-3.

"Advertencias sobre el uso de la lengua castellana, dirigidas á los padres de familia, profesores de los colejos y maestros de escuelas", *El Araucano*, 175 (17 de enero, 1834), p. 2, cc. 1-3.

[Editorial], *El Araucano*, 453 (3 de mayo, 1839), p. 3, c. 3, p. 4.

[Editorial], *El Araucano*, 579 (24 de septiembre, 1841), p. 6.

"Educacion popular", segunda parte, *El Araucano*, 656 (17 de marzo, 1843), p. 1, p. 2, c. 1. Se trata de extractos de "una *Revista Americana*" con notas de Bello.

"Discurso pronunciado por el Rector de la Universidad, Don Andres Bello, en la instalación de este cuerpo el dia 17 de Setiembre de 1843", *Opúsculos literarios i críticos, publicados en diversos periódicos desde el año de 1834 hasta 1849*. B.I.M. editores. Santiago: Imprenta Chilena, 1850, pp. 86-99.

[Editorial], *El Araucano*, 894 (24 de septiembre, 1847), p. 8, cc. 1-2.

"Diálogo entre la amable Isidora i un poeta del siglo pasado". Poesía escrita para el álbum de Isidora Zegers de Huneus (p. 175). Una parte se publicó inicialmente en *El Picaflor*, 7 (10 de junio, 1849), p. 4, c. 1. La versión definitiva en Miguel Luis Amunátegui (ed.). *Obras Completas de don Andres Bello*. Vol. III (Poesías). Santiago: Pedro G. Ramírez, 1883, pp. 208-214.

Poesía dedicada a la cantante Teresa Rossi. Fue publicada inicialmente en la *Revista de Santiago*, tomo cuarto (1850), pp. 271-272. Posteriormente en las *Obras Completas de don Andres Bello*. Vol. III (Poesías), pp. 241-242.

La segunda parte es una lista de los periódicos y revistas del siglo XIX citados en el trabajo, la que está ordenada alfabéticamente de acuerdo al primer sustantivo o adjetivo de los respectivos títulos. Indicamos entre paréntesis solamente los años de publicación de cada periódico o revista que hemos consultado para nuestra investigación. Al menos que se indique expresamente lo contrario, las referencias corresponden a periódicos y revistas publicados en Santiago.

El Araucano (1830-1853).

Las Bellas Artes (1869).

Biblioteca Americana, o Miscelánea de Literatura, Artes i Ciencias (Londres, 1823).

Edición en facsímile a cargo de Pedro Grases. Ofrecimiento del Dr. Rafael Caldera. Caracas: Edición de la Presidencia de la República en homenaje al VI Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua, 1972.

La Clave (1827-1829).

El Crepúsculo (1843-1844).

El Mercurio (Valparaíso, 1882).

El Mercurio Chileno (1828-1829).

El Museo (1853).

La Opinion (1830-1832).

Patriota Chileno (1826-1827).

El Picaflor (1849).

El Repertorio Americano (Londres, 1826-1827). Edición en facsímile a cargo de Pedro Grases. Caracas: Edición de la Presidencia de la República en conmemoración del Sesquicentenario de la Independencia Literaria de Hispanoamérica, 1973. 2 vols.

Revista de Santiago (1848-1850, 1855).

Semanario Musical (1852).

El Siglo (1844-1845).

El Trompeta (1830-1831).

La tercera parte es una lista de los escritos inéditos, libros y artículos citados en el trabajo, excluyendo los artículos de periódicos y revistas del siglo XIX.

Amunátegui Aldunate, Miguel Luis, D.^g Mercedes Martín del Solar. Santiago: Imprenta de la República, 1867.

———. *Vida de don Andres Bello*. Santiago: Pedro G. Ramírez, 1882.

———. *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*. Santiago: Imprenta Nacional, 1888.

———. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional, 1888.

——— (ed.). *Obras Completas de don Andres Bello*. Vol. III (Poesías). Santiago: Pedro G. Ramírez, 1883.

Azevedo, Luís Heitor Correia de, Cleofe Person de Matos y Mercedes de Moura Reis (= Mercedes Reis Pequeno). *Bibliografía Musical Brasileira (1820-1950)*. Río de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952.

Barbacci, Rodolfo. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix* [Lima], VI (1949), pp. 414-510.

- Barros Arana, Diego. "Catálogo i tazación de las obras que fueron del Sr. D. Andrés Bello, las cuales se compraron a fines de 1867, por la Biblioteca Nacional". Manuscrito, Santiago, 15 de junio, 1867. Biblioteca Nacional, Santiago, Museo Bibliográfico, 12-13-1, obra n° 517-858.
- Barros Grez, Daniel. "La Zamacueca", *La Academia Político-Literaria* (Novela de Costumbres Políticas). Talca: Imprenta y Litografía "Los Tiempos", 1890, pp. 333-341. En Juan Uribe Echevarría. *Antología para el Sesquicentenario (1810-1960)*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1960, pp. 211-214.
- Barth Neiman, Livia. "José Zapiola y el Semanario Musical". Memoria de Prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con Mención en Musicología. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1970.
- Blom, Eric. "Paganini, Niccolò", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Quinta edición a cargo de Eric Blom. Vol. VI. Londres: Macmillan, 1966, pp. 489-494.
- Briseño, Ramón. *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*. Vol. I. Santiago: Imprenta Chilena, 1862. Vol. II. Santiago: Imprenta Nacional, 1879.
- Claro Valdés, Samuel. "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *R.M.Ch.*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 7-36.
- Demeyko, Ignacio. "Memorias inéditas", *La Revista Nueva*, XXVI (mayo, 1902), pp. 173-183.
- Figuroa, Pedro Pablo. *La historia de un Maestro: El silabario y la escuela*. Santiago: Imprenta Porteña, 1896.
- Fuentes, Manuel A. *Guía histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Lima: Librería Central, 1860.
- . *Lima: Esquisses historiques, statistiques, administratives, commerciales et morales*. París: Firmin Didot, 1866.
- Grases, Pedro. *Andrés Bello: El primer humanista de América*. Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1946.
- . *Tiempo de Bello en Londres y otros ensayos*. Prólogo de Rafael Caldera. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones, 1962.
- . "Bibliografía sumaria de Andrés Bello", *Ediciones de la Revista Mapocho*, tomo IV, n° 3, vol. 12 (1965), pp. 332-354.
- . *Los retratos de Bello*. Segunda edición. Caracas: Publicaciones del Banco Central de Venezuela, 1980.
- Hernández, Roberto. *Los primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1928.
- Lastarria, José Victorino. *Recuerdos Literarios*. Segunda edición. Santiago: M. Servat, 1885.
- . "Lima en 1850", *Obras Completas de Don J. V. Lastarria*. Edición oficial. Vol. XI (*Estudios Literarios, segunda serie*). Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1913, pp. 287-337.

- Maurice-Amour, Lila. "Stendhal", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. XII. Cassel: Bärenreiter, 1965, cc. 1252-1254.
- Merino, Luis. "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y Dos Fuentes en Chile", *R.M.Ch.*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 5-21.
- La Opera: Enciclopedia del Arte Lírico*. Traducción de Juan Novella Domingo. Madrid: Aguilar, 1979.
- D'Orbigny, Alcide. *Voyage dans l'Amérique méridionale*. Vol. II. Paris: P. Bertrand, 1839-1843.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
- . *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- . *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Perea Romero, Martín (comp.). "Don Andrés Bello: Bibliografía de trabajos sobre su vida y su obra". Caracas: Biblioteca Nacional, Hemeroteca, febrero de 1956. Trabajo mimeografiado.
- Plaza, Juan Bautista. "Don Bartolomé Bello, Músico", *Revista Nacional de Cultura* [Caracas], V/29 (julio-agosto, 1943), pp. 5-14.
- Radiguet, Max. *Souvenirs de L'Amérique espagnole: Chili-Pérou-B Brésil*. Paris: Michel Lévy, 1856.
- Ranke, Leopold von. *Die Geschichte der Päpste*. Editado por el Prof. Dr. Willy Andreas. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, s.f.
- "Ranke, Leopold von". *Brockhaus Enzyklopädie*. Vol. XV. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1972, p. 405.
- Ruschenberg, William S. *Three Years in the Pacific; containing Notices of Brazil, Chile Bolivia, Peru, & c. in 1831, 1832, 1833, 1834*. Vol. II. Londres: Richard Bentley, 1835.
- Santa Cruz, Domingo. "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929", *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 5-16.
- Silva Castro, Raúl. *Prensa y Periodismo en Chile (1812-1956)*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.
- . *Panorama Literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria [1961].
- . "Isidora Zegers", *El Mercurio*, LXX/24.913 (13 de julio, 1969), p. 12.
- Silva V., Fernando. "La organización nacional", *Historia de Chile*. Vol. III. Santiago: Editorial Universitaria, 1974, pp. 454-578.
- Stevenson, Robert. "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836", *Inter-American Music Review*, I/1 (otoño, 1978), pp. 29-71.

- . “La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836”, *R.M.Ch.*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 48-114. Traducción al castellano del ítem anterior.
- Suárez, José Bernardo. *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1972.
- Suárez Urtubey, Pola. *La música en el ideario de Sarmiento*. Buenos Aires: Ediciones Polifonía, 1970.
- Subercaseaux S., Bernardo. *Cultura y Sociedad Liberal en el Siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Editorial Aconcagua, [1981].
- Valdivia Castro, Carlos. *Rápida mirada al panorama de la obra del primer preceptor primario y escritor didáctico Don José Bernardo Suárez*. Santiago: Sociedad Profesores de Instrucción Primaria, 1933.
- Vega, Carlos. *Las danzas populares argentinas*. Vol. I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952.
- Villalobos R., Sergio. “Los comienzos de la República”, *Historia de Chile*. Vol. III. Santiago: Editorial Universitaria, 1974, pp. 404-452.
- Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Cuarta edición. Santiago: Imprenta Victoria, 1881.

*Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical**

por *María Ester Grebe Vicuña*

I. INTRODUCCIÓN

El presente ensayo crítico intenta plantear, examinar y evaluar algunos problemas básicos inherentes a las orientaciones actuales de la Antropología de la Música (Etnomusicología). Debido a la amplitud de los conceptos y asuntos tratados, sus contenidos son aplicables no solamente a la investigación musical como totalidad sino también a la investigación artística y teoría del arte. Más que identificar corrientes de opinión, se propone examinar en forma global cuatro problemas teóricos centrales. Ellos son: (1) las orientaciones epistemológicas de la investigación musical; (2) las orientaciones actuales de la Antropología de la Música; (3) la proposición de un modelo para el estudio antropológico de la creatividad e interpretación musical; y (4) la proposición de un modelo multidimensional para el estudio de la música en sí misma y en su contexto sociocultural.

Mediante este examen, se pretende integrar posiciones teóricas que permitan ensanchar el campo de acción del musicólogo y etnomusicólogo, abriendo una perspectiva amplia y nuevos caminos tanto para el desarrollo de la investigación aplicada a la creación e interpretación musicales como para el estudio multidimensional del fenómeno sonoro en su triple aspecto musical, artístico y sociocultural en nuestro país.

En la actualidad, tanto la Musicología como la Etnomusicología tradicional se caracterizan por su orientación fundamentalmente descriptiva. El investigador suele utilizar sus propios modelos explicativos o interpretativos para recolectar selectivamente y poner en orden sus datos empíricos. Muchas veces los marcos conceptuales y teóricos han sido invadidos por la descripción. O la descripción ha sido manipulada de acuerdo a una teoría. Ha predominado el enfoque *ético*, que depende de distinciones juzgadas como apropiadas por la comunidad de observadores del hecho musical en estudio. No se ha valorado suficientemente, o se ha ignorado, la autenticidad inobjetable del enfoque *émico*, que depende de distinciones juzgadas como apropiadas por los protagonistas de la cultura musical: creador e intérprete. Esta situación justifica la necesidad de un examen de la base epistemológica

* Las partes II, III y IV del presente ensayo son una versión traducida y revisada de algunos segmentos de mi tesis doctoral (Ph.D. en Antropología Social, Grebe, 1980).

de la investigación musical; de un replanteamiento de sus marcos teórico-conceptuales y sus enfoques metodológicos.

No basta investigar nuestro patrimonio musical viviente. Debemos meditar cómo podemos hacerlo mejor de acuerdo al avance teórico y metodológico de la investigación musical en el contexto de las ciencias del hombre, puesto que el hombre es el protagonista del quehacer musical.

II. ORIENTACIONES EPISTEMOLÓGICAS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

Si elegimos un marco teórico positivista o racionalista, podemos aceptar que la música puede ser concebida como una realidad objetiva construida por el hombre. En este caso, se enfatizará un enfoque mecanicista de la música como objeto sonoro, o un enfoque sintáctico de la música como una especie de lenguaje no-verbal gobernado de acuerdo a un conjunto de reglas; como un conjunto autosuficiente de acciones o situaciones, procesos o estructuras que ocurren en un tiempo y espacio específicos. El objetivo final debería ser el descubrimiento y comprensión de los principios y reglas válidas que regulan el quehacer musical, similares a las leyes generales de la naturaleza o a las reglas particulares de un juego. Este enfoque es tanto consistente como legítimo. Su énfasis gravita en los "universales" o "absolutos" de la música.

No obstante, debemos estar conscientes de sus limitaciones. Las posibilidades de llegar a cualquier clase de principio o ley mediante observaciones y mediciones precisas del hombre han sido puestas en duda. En efecto, de acuerdo a los postulados y principios científicos de la relatividad e indeterminación (Heisenberg 1930: 1-4, 136-146), tanto las capacidades humanas como los instrumentos contruidos por el hombre para aprehender los fenómenos mediante la observación y medición son limitados. No es posible determinar simultáneamente la posición y velocidad de los fenómenos. Las mediciones dependen tanto de la posición y movimiento del observador como de la interacción entre el observador y el objeto observado. El fenómeno no se revela como es en sí mismo sino en función de la medición. En suma, los principios científicos modernos favorecen *las situaciones de observación relativas y no las absolutas*.

Otras limitaciones se refieren a los atributos dinámicos específicos del quehacer musical que implican la continuidad del cambio musical y sus procesos implícitos o explícitos, graduales o abruptos, perceptibles o imperceptibles. En efecto, el quehacer musical no debería concebirse como un conjunto de situaciones autónomas en estados de equilibrio estático, sino más bien como un conjunto de procesos en marcha que conducen a pro-

ductos correspondientes; o como un conjunto de productos que conducen a procesos correspondientes. En otras palabras, como una cadena compleja de situaciones flexibles correlativas, en perpetuo cambio. Las estructuras musicales se manifiestan en puntos temporales dados como intersecciones en un tiempo y espacio específicos del proceso de cambio (Vogt 1960: 20-21). En consecuencia, mientras estas estructuras son observadas, están cambiando: tanto ellas como el propio observador. Y los resultados de las observaciones pasadas rara vez se aplican con precisión a las situaciones nuevas que siguen.

En consecuencia, el estudio de las diversas categorías de creación e interpretación musicales debería considerar el problema involucrado en las situaciones relativas de observación y en los procesos de cambio en marcha. Los supuestos niveles de certeza, probabilidad y predicción que pueden ser inferidos de observaciones y mediciones de los fenómenos musicales pueden ser, de hecho, constreñidos severamente por estas limitaciones. En efecto, los vacíos del mapa cognitivo humano parecen eludir controles e invadir nuestras áreas de investigación.

Debido a su naturaleza interdisciplinaria, la Antropología de la Música se orienta hacia el estudio de la creación o interpretación musicales como un conjunto de procesos en marcha que acontecen en situaciones y contextos socioculturales específicos. Crear música o interpretarla no consiste meramente en seleccionar posibilidades dentro de un conjunto de alternativas, de acuerdo a decisiones orientadas según los objetivos de los músicos. Consiste también en un conjunto de procesos generativos complejos en los cuales convergen estructuras racionales y simbólicas, intuitivas y afectivas, mediante comportamientos y pautas culturales compartidas socialmente. Por tanto, es importante comprender no sólo el tiempo y lugar de una situación musical (cuándo y dónde ocurrió) sino también su significado (porqué ocurrió); y asimismo las interrelaciones entre dicha situación musical asociada a las interacciones y esquemas conceptuales del grupo humano (Blacking 1973: 32). De este modo, la indeterminación puede crecer proporcionalmente a la complejidad de significados y contextos asociados en los cuales ocurre la situación musical.

Las nociones acerca de lo predecible e impredecible en el quehacer musical no son de exclusivo dominio del etnomusicólogo. Los creadores, intérpretes y su público también poseen sus nociones propias, por lo cual los aspectos indeterminados de la situación creativa e interpretativa parecen depender, específicamente, del marco conceptual de los músicos, de los correspondientes aspectos normativos y operativos del quehacer musical, y de las interacciones específicas entre creadores, intérpretes y público. Los marcos conceptuales del hombre referentes a la música son complejos. Los

intérpretes no comparten sólo una clase y grado de conocimiento. Este varía de acuerdo a los roles y status de los especialistas de la música, a su edad y sexo, a la cantidad relativa de nociones disponibles y a su grado de certeza (falta de conocimiento, conocimiento parcial o total, conocimiento dudoso o seguro, creencia; Nadel 1953: 38-39). Los músicos creadores e intérpretes no comparten sólo una especie de actividad musical. Esta puede consistir en operaciones conscientes controladas y acciones inconscientes o automáticas. La indeterminación musical parece estar estrechamente relacionada a las carencias, vacíos, parcialidades y dudas de su conocimiento; y, asimismo, a las acciones inconscientes o automáticas de cada músico, y a los valores que ellos asignan a los diversos elementos constituyentes de la música.

Los marcos conceptuales y de acción de los músicos se reflejan en los niveles normativos y operativos del quehacer musical y sus interrelaciones; es decir, en aquello que los músicos creen que deberían hacer, lo que hacen efectivamente en la práctica, y la naturaleza no contradictoria o contradictoria de sus pensamientos y acciones (Lévi-Strauss 1953: 528; Leach 1961: 9, 297-298; Caws 1974: 3). Las normas musicales tienden a ser cumplidas en forma más o menos exacta de acuerdo a la sociedad, cultura, y tipo de tradición musical. No es poco frecuente encontrar en la música ritual o religiosa repeticiones estrictas de esquemas; y en la música no ritual o profana estructuras flexibles (Vansina 1965: 22-46). La indeterminación tiende a ser un atributo de situaciones musicales libres y abiertas en las que predomina la extemporización. A la inversa, en situaciones musicales fijas o cerradas, en las cuales la repetición memorizada y las fórmulas estrictas indican un predominio de rasgos predecibles, la indeterminación tiende a ser ocasional y de importancia menor.

En este nivel de nuestra discusión, podríamos preguntarnos de qué manera se aplicarán estos conceptos a la Antropología de la Música y cuáles serían los métodos y técnicas que permitirían obtener un enfoque adecuado de estos asuntos problemáticos de investigación. El análisis musical puede convertirse en un instrumento útil que permitiría detectar aspectos determinados e indeterminados de la creación o interpretación musical. Deben considerarse tanto los enfoques *émico* como *ético*. Las concepciones y percepciones émicas del protagonista de la cultura pueden proporcionar un punto de partida útil al analista con el fin de organizar sus parámetros de acuerdo a cómo concibe la gente su universo sonoro (Tyler 1969: 3; Frake 1969: 29). Dichas concepciones y percepciones pueden inferirse tanto de planteamientos verbales como de su reactualización mediante la práctica de la creación o interpretación. Una comprensión cabal de la cultura y la sociedad pueden permitir al analista una explicación de por qué ocurren

ciertas indeterminaciones, qué significan éstas en realidad, y cómo son evaluadas. ¿Son ellas triviales o pertinentes de acuerdo a la opinión del protagonista? ¿Es que son ellas en verdad percibidas o no por el protagonista?

Por otra parte, a pesar de que las concepciones del antropólogo de la música o etnomusicólogo derivadas de su proceso de análisis y síntesis constituyen su versión ética del fenómeno sonoro, producto de sus propias construcciones mentales, ellas pueden revelar procesos y estructuras musicales subyacentes profundas, que no son externalizadas fácilmente por los protagonistas ni expresadas abiertamente en la práctica de la creación o interpretación. La utilidad, validez y precisión del análisis de laboratorio del etnomusicólogo deberían ser sometidos a prueba posteriormente. Nuevas experiencias de trabajo de terreno con los mismos protagonistas podrían proporcionar algunos recursos posibles de control. Pero no es este el único recurso para someter a prueba su nivel de eficacia. No es posible desechar el enfoque ético como inaplicable, pero sí aceptarlo como una orientación útil. De hecho, el análisis del etnomusicólogo no es menos pertinente que aquel del protagonista: es un enfoque diferente.

No obstante, debemos percatarnos que habrá siempre tanto en la orientación émica como en la ética una recolección, selección, análisis, síntesis, y explicación de datos. Tales acciones son inevitablemente el producto de la mente del investigador. Un análisis émico presupone instrumentos éticos. Sus resultados e interpretaciones tienden a ser productos mixtos (Boilès y Nattiez 1977: 49-50).

III. ORIENTACIONES ACTUALES EN LA ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

En la actualidad, un aspecto crítico central de la Antropología de la Música parece ser el problema teórico y metodológico de la integración de la Musicología y la Antropología para el estudio de la música en el contexto de su cultura y sociedad. La Etnomusicología es una disciplina predominantemente descriptiva que se presenta dividida en dos orientaciones complementarias diferentes: una Etnomusicología musicológica y una Etnomusicología antropológica (Merriam 1969: 228). Esta división parece ser una consecuencia de los diferentes ambientes formativos, entrenamientos, experiencia y objetivos de investigación de los etnomusicólogos, todo lo cual brinda diferentes perspectivas cuando cada cual enfrenta el problema específico de investigación. En efecto, "la Musicología y la Antropología no están cortadas de la misma tela, y el problema crucial de la Etnomusicología reside precisamente en esto" (*ibid.*: 219). "La naturaleza dual de la Etnomusicología es claramente un hecho disciplinario. Sin embargo, la interrogante

principal no es si el aspecto antropológico o musicológico debe predominar, sino si existe algún modo de refundir a ambos, puesto que dicha fusión es claramente el objetivo de la Etnomusicología y la piedra fundamental sobre la cual yace la validez de su contribución" (Merriam 1964: 17). Efectivamente, en la integración interdisciplinaria de la música y las ciencias sociales, "cada participante tiene muchísimo que aprender del otro" (McAllester 1963: 183), por lo cual la Etnomusicología debería proponerse un equilibrio que no es imposible sino difícil de lograr (List 1963: 193). Mientras McAllester (1954), Merriam (1960, 1964), y Blacking (1974) se preocupan básicamente del procedimiento y método, otros etnomusicólogos enfatizan el universo de estudio, las unidades de análisis y sus parámetros (Hood 1963: 264; Nettl 1964: 1-5, 131-165; y Lomax 1968: 34-74). Ambos aspectos deben considerarse.

De este modo, nos situamos frente a un dilema aún irresuelto. Dos interrogantes emergen: ¿cuáles son los recursos o métodos más adecuados que nos permiten establecer las interrelaciones entre una especie particular de música, su cultura y sociedad? ¿Cuáles son los universos de estudio, unidades de análisis, categorías, parámetros o elementos constituyentes que permitirían una percepción más profunda de dichas interrelaciones?

Nuestra primera interrogante apunta hacia una búsqueda de métodos adecuados que pueden permitirnos una confrontación del problema central de investigación y proporcionar orientaciones adecuadas, técnicas, procedimientos y recursos para lograr los propósitos integradores de la Etnomusicología, esto es, la fusión de los enfoques antropológico y musicológico, y establecer las interrelaciones e interacciones entre categorías musicales, culturales y sociales. Se han aplicado cuatro enfoques metodológicos principales en los últimos años: (1) el método comparativo transcultural que intenta establecer relaciones significativas entre el estilo musical y los esquemas socioculturales en una escala mundial; (2) el estudio descriptivo de una cultura, subcultura o *corpus* musical específicos, lo cual exige un análisis prolijo de las categorías musicales, culturales y sociales; (3) el uso de métodos lingüísticos y de la semiótica musical como nuevos recursos descriptivos o analíticos aplicados al lenguaje musical; y (4) el marco conceptual émico de la Antropología Cognoscitiva.

El primer enfoque metodológico está representado por el estudio *cantométrico* de Lomax (1968), que intenta relacionar los estilos de la canción folklórica con los esquemas culturales e instituciones sociales mediante muestras y comparaciones a escala mundial. Se basa en el postulado de que la música simboliza y refleja ciertos rasgos socioculturales de importancia, tales como pautas de subsistencia y organización social, asignando un lugar destacado al "código sexual, la posición de la mujer y el tratamiento de los

niños" (Lomax 1959; 950). Intenta desarrollar tanto una teoría de la actividad musical y de las relaciones culturales como un sistema de análisis y descripción musicales. Con dicho propósito, se emplea una taxonomía numérica basada en una ficha codificada con 37 variables musicales, muchas de las cuales requieren una evaluación subjetiva de parte del individuo codificador. Sin embargo, el enfoque cantométrico ha sido cuestionado. Los principales argumentos críticos de algunos especialistas son la autenticidad de su muestreo a escala mundial (Downey 1970: 63); la confianza depositada en la presunción de una equivalencia universal de los fenómenos acústicos (Boilès y Nattiez 1977: 43) y las limitaciones de sus comparaciones transculturales masivas "porque ellas no son suficientemente sensitivas en un sentido contextual" (Blacking 1974: 74).

El segundo enfoque metodológico corresponde a los estudios descriptivos que han enfatizado, por lo general, ya sea la orientación musicológica o la antropológica, aunque también uno que otro ha yuxtapuesto ambos aspectos o bien ha logrado una integración más equilibrada. Esta última posibilidad está representada por una obra de McAllester —*Enemy Way Music*, 1954—, la cual se convirtió en un modelo para investigadores posteriores. En su "intento de explorar los valores culturales mediante un análisis de actitudes hacia la música y ... de la música en sí misma", este autor trató primeramente los antecedentes etnográficos y musicológicos de la música; y, en segundo término, el estudio de los valores de la música como comportamiento social (McAllester 1954: 3). En cierta medida, es posible identificar diversos trabajos posteriores con esta clase de Antropología de la Música. Pero su ámbito específico ha favorecido soluciones y énfasis distintos de acuerdo a sus marcos teóricos, métodos y propósitos. De este modo, Merriam (1967) yuxtapuso un análisis etnográfico y musicológico de sus datos empíricos referentes a los indígenas *flathead* sin integrar ambos aspectos dentro de un sistema holístico de concepciones, acciones y sonidos (Kolinski 1970: 77). Por otra parte, Hood (1954) estudió el sistema musical javanés en sí mismo y en relación a su contexto, ofreciendo un análisis magistral del tema nuclear "que podría proporcionar una clave para el orden y la lógica de la expresión musical javanesa" (1954: 17), y "descubrir aquellos elementos de la práctica composicional que ocurren con suficiente regularidad con el fin de establecer una norma fundamental para el *patet* individual (*ibib.*: 19). A pesar de que su análisis ha sido cuestionado con posterioridad, su importancia metodológica se mantiene segura. Zemp ha estudiado en profundidad sólo el contexto sociocultural de la música Dan, siguiendo una ordenación de categorías propuestas por Merriam (1960: 109-111) y excluyendo intencionalmente a la música en sí misma (Zemp 1971: 10).

El tercer enfoque metodológico consiste en el uso del método lingüístico y de la semiótica musical como recurso analítico o descriptivo aplicado al lenguaje musical. Su propósito es incrementar el nivel científico de la Etnomusicología mediante un conjunto de procedimientos más rigurosos que permitan "transformar un corpus musical en una gramática musical" (Feld 1974: 199). Estos modelos lingüísticos se han ideado primariamente a partir de analogías con la lingüística estructural (Nattiez 1975) y secundariamente a partir de la gramática transformacional y otros modelos generativos (Lindblom y Sundberg 1970; Chenoweth y Bee 1971; Chenoweth 1972). Las relaciones entre los modelos lingüísticos, la Etnomusicología y la Antropología han sido discutidas por Blacking (1972), quien señala los riesgos de aislar unidades musicales fuera de su contexto cultural sin considerar la interacción entre las estructuras musicales y las categorías sociales como un aspecto destacado de la teoría etnomusicológica. El uso de modelos lingüísticos en Etnomusicología se basa en la proposición de que "el lenguaje y la música son suficientemente similares para merecer el status de verdadera analogía" (Feld 1974: 202). Pero esta analogía es problemática y ha sido puesta en duda. En efecto, el uso analógico de los modelos lingüísticos en la música implica tanto ambigüedades epistemológicas como falacias lógicas que no permiten una clarificación de los hechos y explicaciones etnomusicológicas.

El cuarto enfoque metodológico deriva de la orientación émica de la Antropología Cognoscitiva que ha sido adoptada por algunos etnomusicólogos, quienes se han propuesto estudiar la música y el quehacer musical de acuerdo al marco conceptual de los protagonistas de la cultura musical. Mediante la educción de sus categorías musicales, ha sido posible construir taxonomías émicas de la música e instrumentos musicales, tanto como descripciones de sistemas musicales en un contexto cultural dado (Zemp 1978, 1979). Esta rama de la Antropología ha proporcionado un enfoque básico para el estudio de fenómenos culturales y sociales no en sí mismos "sino del modo en que ellos se organizan en la mente de los hombres" (Tyler 1969: 3). Intenta responder a dos interrogantes: "¿Qué fenómenos materiales son significativos para la gente de una cultura particular y cómo organizan ellos estos fenómenos?" (*loc. cit.*). Estos propósitos pueden conseguirse mediante la identificación de los nombres dados por la gente a estos fenómenos y mediante las taxonomías émicas reflejadas por la terminología émica, a través de lo cual es posible descubrir "cómo construye la gente su mundo de experiencia partiendo de la manera como ellos lo expresan" (Frake 1969: 29). Los conceptos de dominio, segregado, conjunto contrastante, paradigma y análisis componencial proporcionan un conjunto de niveles conceptuales que

permiten una presentación sistemática de las taxonomías émicas (Sturtevant 1968: 478-483).

Sin embargo, debemos estar conscientes de que la sobrevaloración del enfoque émico puede conducirnos a la subordinación de los moldes analíticos y explicativos del investigador (Herndon 1974: 239-243). Más aún, sabemos que la música se basa en procesos conscientes e inconscientes que se reflejan en las estructuras musicales y que los músicos poseen limitaciones severas para verbalizar sus propias percepciones y concepciones de la música (Seeger 1960: 225-226). En efecto, el análisis musical es un enfoque particularmente útil cuando es capaz de revelar procesos creativos e interpretativos inconscientes, *siempre que considere las categorías émicas del protagonista de la cultura como punto de partida*; y siempre que sus resultados puedan demostrar cómo se relaciona un sistema musical o alguno de sus elementos constituyentes básicos al marco social o cultural del músico (Blacking 1973: 54, 115). De acuerdo a Geertz (1977: 482), un problema principal es establecer cómo debe conducirse el análisis antropológico con el fin de "producir una interpretación del modo de vida de un grupo humano que no esté aprisionado dentro de sus horizontes mentales, tal como una etnografía de la brujería escrita por un brujo, ni tampoco sistemáticamente sordo a las tonalidades de su existencia, tal como una etnografía de la brujería escrita por un geómetra".

Estas cuatro tendencias de la investigación etnomusicológica, representadas por las obras citadas y muchas otras publicaciones de importancia, muestran que la disciplina está progresando gradualmente en la solución de sus problemas teóricos y metodológicos. El aspecto crucial es lograr la fusión orgánica entre la Musicología y la Antropología, lo cual puede permitir una visión en profundidad de la interacción dinámica entre categorías musicales, culturales y sociales de un universo de estudio particular mediante tanto un análisis musical contextualmente sensitivo como de un análisis sociocultural musicalmente sensitivo.

Es un hecho generalmente aceptado en el ámbito de las ciencias del hombre que un método debe elegirse y adaptarse de acuerdo a la naturaleza del universo de estudio. Al mismo tiempo, este último queda determinado y condicionado por los propósitos de investigación y/o hipótesis de trabajo. Por consiguiente, no es recomendable emplear ningún método en calidad de instrumento rígido preexistente, sino como orientación flexible adaptada al universo de estudio. Creo que todo esfuerzo tendiente a unificar métodos y recursos de investigación presenta el riesgo de interferir con la libertad y creatividad de la investigación. Consecuentemente, un método de investigación puede ser considerado como un camino para lograr objetivos de investigación caracterizado por un orden específico y un conjunto de

reglas correspondientes. La especie de universo de estudio determina la estructura del método a seguir, por lo cual un método es *un método para*, y sus reglas son *reglas para* (Grebe 1976: 15-16).

Este marco conceptual nos conduce a considerar nuestra segunda interrogante. ¿Cuáles son los universos de estudio, unidades de análisis, categorías, parámetros o elementos constituyentes que permitirían una percepción más profunda de las interrelaciones entre fenómenos musicales, culturales y sociales? El asunto crítico central es discutir si es posible seleccionar, dentro del ámbito del universo de estudio, las unidades de análisis que son válidas tanto para la Musicología como para la Antropología. Mientras un etnomusicólogo de orientación musicológica puede buscar unidades que son significativas de acuerdo a la tradición musical (tales como sonidos, escalas, intervalos, etc.), un etnomusicólogo de orientación antropológica puede enfocar estos parámetros desde el punto de vista de los protagonistas de la cultura y del uso de la música en la sociedad.

De esto se desprende que es posible identificar unidades de análisis válidas desde puntos de vista tanto musicológicos como antropológicos, siempre que se consideren dos factores principales: (1) El marco de acción de los músicos en el contexto de su quehacer musical como individuos en una red de interacciones. En este contexto, las unidades o parámetros musicales pueden ser enfocados en relación a los factores sociales considerando a los músicos, su público y sus interrelaciones en una situación específica de creación o ejecución musical. (2) El marco de ideas de los músicos, sus nociones, concepciones y representaciones de su conocimiento musical expresado mediante la comunicación verbal u otros medios equivalentes.

Por ejemplo, en el contexto de un ritual, los protagonistas pueden referirse a componentes de su visión del mundo y de sus estructuras simbólicas y, de este modo, comunicar una condensación de significados, implícitos y explícitos, en niveles que no son necesariamente perceptibles en forma inmediata; y transmitir contenidos heterogéneos y paradójicos que son compartidos socialmente. En el contexto de los eventos específicamente musicales de un ritual, los músicos son capaces de externalizar y definir sus propias unidades musicales, las cuales pueden ser identificadas como objetos musicales (instrumentos), melodías, intervalos musicales, y aun sonidos aislados que operan en calidad de estructuras simbólicas socialmente significativas en una situación ritual determinada.

IV PROPOSICIÓN DE UN MODELO PARA EL ESTUDIO ANTROPOLÓGICO DE LA CREATIVIDAD E INTERPRETACIÓN MUSICALES

El quehacer musical proyectado en la interpretación y creación es un fenómeno complejo que no debe ser comprendido sin una identificación previa del proceso de aprendizaje, experiencia y conocimientos musicales del músico. La acumulación gradual de la experiencia musical puede ser concebida como un continuum temporal sin límites, en el cual cada nueva situación es agregada a las experiencias precedentes y, a su vez, esta nueva totalidad influye en la situación musical siguiente. Asimismo, puede ser concebida como un conjunto complejo de procesos o acciones musicales en marcha que se encaminan hacia productos o conocimientos musicales correspondientes o viceversa. En otras palabras, como una cadena compleja de situaciones que son flexibles, correlativas y cambiantes.

Algunos problemas de investigación que se desprenden de lo anterior se condensan en las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los modelos que influyen en el quehacer musical? ¿Cómo y en qué medida la música misma afecta o modifica estos modelos? ¿En qué niveles conceptuales es posible categorizar tanto estos modelos como sus procesos y productos implícitos?

Intentaremos considerar un marco conceptual básico (véase cuadro I, cf. Caws 1974: 6). Se adoptarán como punto de partida dos ámbitos epistemológicos: *émico y ético*, que representan, respectivamente, el punto de vista del protagonista de la cultura y del etnomusicólogo categorizados en dos niveles conceptuales: uno general y otro específico. El general comprende las experiencias conceptuales y activas acumuladas precedentemente por el músico; mientras el específico comprende ya sea una interpretación, actividad creativa, o estructura musical particular, reactualizada o producida por el músico. Puede presumirse que ambos dependen y se relacionan con el marco general del proceso de aprendizaje y conocimientos adquiridos por el músico. Así, la música y el quehacer musical comprenden dos conjuntos de relaciones entre proceso y producto. Ellas son: (a) el proceso de endoculturación musical y su conocimiento musical resultante, concepciones acerca de la música, y conjuntos de reglas o normas musicales; y (b) la interpretación musical y/o creatividad composicional y sus estructuras musicales resultantes.

Estos procesos y productos pueden categorizarse tanto como *modelos mecánicos* (paradigmas ideales de aquello que la gente debería hacer) y *modelos estadísticos* (lo que la gente hace en la práctica) (Lévi-Strauss 1953: 528); o como el equivalente de *normas de derecho y normas estadísticas* (Leach 1961: 9, 297-298); o como *modelos representativos* ("el modo cómo cree el individuo que son las cosas") y *modelos operativos* ("el modo cómo... [él] responde o actúa en la práctica") (Caws 1974: 3). Por otra

parte, el *modelo explicativo* del investigador (etnomusicólogo o antropólogo) es su construcción mental propia (*ibid.*: 5). Es posible comprender esto en un nivel conceptual específico-general, en el cual los procesos complementarios de análisis y síntesis operan en el procesamiento sistemático de datos, describiendo y definiendo en consecuencia su propio modelo explicativo (véase cuadro I).

(a) *Endoculturación musical/conocimiento musical* (Grebe 1977: 98-99, 105).

Desde la infancia, cada ser humano inicia el complejo proceso de percibir, internalizar y consolidar los ruidos, sonidos y música del medio ambiente de su propio grupo primario y sociedad. Junto con el proceso gradual de adquisición de sus hábitos psicomotores básicos; junto con aprender por imitación a comunicarse con su grupo mediante los lenguajes preverbal, entonado y verbal (Fridman 1974: 25), se enfrenta a sus primeras experiencias protomusicales y musicales. Absorbe y acumula los estímulos sonoros característicos de su medio ambiente, recogiendo una suma de experiencias auditivas que influirán decisivamente en sus futuras respuestas al estímulo sonoro; en sus actitudes y valores musicales; en sus preferencias y rechazos. Este proceso, que yo he denominado *endoculturación musical*, se identifica con la adquisición gradual de una experiencia auditiva y de una internalización de la música que se da en el ámbito del medio sociocultural correspondiente. El ambiente familiar y el acceso del niño a los medios de difusión que estimulan un aprendizaje informal son factores decisivos en la consolidación de una base musical muchas veces indiscriminada y contradictoria.

La endoculturación musical puede ser comprendida en el contexto de una red compleja de relaciones entre la música, el individuo, su cultura y sociedad, debido a lo cual este proceso es influido por la interacción y comunicación. Uno de sus productos significativos es el *etnocentrismo musical* (la sobreestimación de *nuestra propia música*) que contribuye a definir la *identidad musical*. La endoculturación musical puede ser comprendida también como un conjunto de procesos inconscientes y conscientes. Los procesos inconscientes son aquellos que se producen ajenos a la conciencia de un individuo, porque consisten en percepciones subliminales que yacen "por debajo del umbral de conciencia, pero capaces aún de producir algún efecto en la mente" (Shaffer 1974: 227). Las internalizaciones de experiencia musical, tempranas o primarias, forman parte de estos procesos inconscientes y, como tales, pueden estudiarse indirectamente mediante la inferencia. Las internalizaciones de experiencia musical, posteriores o se-

CUADRO I MODELO PARA EL ESTUDIO ANTROPOLOGICO DE LA CREATIVIDAD E INTERPRETACION MUSICALES

| <i>Categorías étnicas/éticas</i> | <i>Niveles conceptuales</i> | <i>Relaciones entre proceso y producto</i> | <i>Tipos de modelos</i> |
|----------------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------|
| Punto de vista del protagonista de la cultura musical (étnico) | General | Proceso musical : Endoculturación musical | Operativo |
| | | Consciente | |
| | | Inconsciente | |
| | | Transmitidas oralmente | Representativo |
| | | Aprendidas formalmente | |
| | | Explicitas | |
| | | Implicitas | |
| Específico | | Interpretación : No escrita u oral | Operativo |
| | | Creatividad composicional : Partitura escrita | |
| | | Estructura musical | Representativo |
| Punto de vista del etnomusicólogo (ético) | General/ Específico | Proceso/ producto : Análisis sistemático de datos | Explicativo |
| | | Explicaciones e interpretaciones de datos | |

cundarias, forman parte de procesos conscientes que implican diferentes niveles perceptivos, por lo cual es posible estudiarlos mediante la observación directa.

Como resultado de las experiencias acumuladas a través del proceso de endoculturación musical, el conocimiento musical se construye gradualmente por medio de concepciones y nociones musicales transmitidas oralmente o aprendidas formalmente. Dichas concepciones y nociones pueden internalizarse de acuerdo a diversos recursos mnemotécnicos que incluyen la repetición, imitación, adaptación y transformación del conocimiento transmitido. Esto implica la aceptación de conjuntos de normas musicales compartidas que pueden emplearse en forma implícita o explícita. Implica, asimismo, una interacción dinámica de actitudes, juicios valorativos y preferencias que determinan el proceso de selección. En consecuencia, el conocimiento musical no constituye un legado estático. Tiende a incrementarse por acumulación y transformación, por adición y eliminación, de acuerdo a los cambios que acontecen tanto en los diferentes niveles de desarrollo musical individual como en sus respectivos medios culturales y sociales.

En algunas sociedades tradicionales, las nociones acerca de la música son verbalizadas rara vez, aunque ellas se reactualizan y externalizan en la creación y ejecución musicales. El conocimiento musical explícito es patrimonio de grupos de especialistas, ya sea compositores, ejecutantes expertos, o constructores especializados de instrumentos musicales, quienes, en algunos casos, lo mantienen en reserva y secreto. En consecuencia, el acceso a esta especie de conocimiento esotérico transmitido oralmente debe enfrentar serios obstáculos. En términos generales, la cantidad de conocimientos compartidos por todos los músicos es relativa, variando de una a otra tradición musical. Hay, asimismo, diferentes grados y especies de conocimiento musical que dependen de los roles y status de los especialistas musicales, su edad y sexo, su cantidad relativa de nociones disponibles y grados de certeza (desconocimiento, conocimiento parcial o total, conocimiento dudoso o seguro, creencia; Nadel 1953: 38). Pero cada músico posee alguna especie y grado de conocimiento musical.

(b) *Interpretación y creatividad composicional/estructuras musicales*

La interpretación musical puede ser vista como un proceso de convergencia que abarca las experiencias e interacciones pasadas y presentes del ejecutante, sus operaciones biofísicas, su energía intelectual, emocional y musical que coactúan en el contexto de las condiciones cambiantes de su medio sociocultural. Es posible comprender la ejecución musical como un proceso de comunicación no verbal (Blacking 1979: 3), mediante esquemas

de sonido preñados de significado consensual. Tanto las construcciones mentales y acciones conscientes e inconscientes subyacen durante el proceso de interpretación al reproducirse un trozo musical. Las formas fijas y libres incluyen recursos de repetición, imitación, variación, e innovación, las cuales pueden combinarse de diferentes maneras de acuerdo a las normas de cada tradición musical. A pesar de que la interpretación puede apoyarse en el conocimiento transmitido oralmente y/o de fuentes escritas (partitura), los procesos musicales de repetición exacta, mediante la memorización, y la variación libre, mediante la extemporización, pueden considerarse como dos posibilidades extremas en un vasto continuum.

Aunque en las tradiciones musicales de transmisión oral la interpretación y creación pueden desarrollarse conjuntamente, por lo cual sus límites son difíciles de precisar, en las tradiciones musicales escritas ellas se definen, por lo general, como campos separados de acción. Este es el caso particular de aquellas tradiciones musicales doctas occidentales y no-occidentales, en las cuales la creatividad composicional se concreta en la partitura musical. La creatividad composicional puede considerarse como un proceso complejo en el cual se produce una nueva síntesis original de la música mediante una toma de decisiones y selección de alternativas. Pero la creatividad es muchísimo más que esto. Tanto los procesos conscientes e inconscientes, las experiencias cognitivas y afectivas, el conocimiento y la intuición se combinan en esta actividad mental de vasto alcance del músico, que puede comprenderse en el marco más amplio de su entorno sociocultural.

Como resultado de la toma de decisiones individuales, estos procesos entran en actividad generándose así las estructuras musicales. Estas se desarrollan y perciben en una secuencia temporal, como representaciones de esquemas sonoros definidos estilísticamente y compartidos socialmente, relacionados recíprocamente, de acuerdo a los principios constructivos del lenguaje musical general. Sabemos que ciertas unidades musicales básicas, tales como una situación musical, un objeto musical, una melodía, un intervalo, o un sonido, son capaces de revelar al individuo receptor aspectos significativos de su propia realidad sociocultural. Esto puede ser extensivo a los parámetros específicos de las estructuras musicales, tales como ritmo, tempo, trayectoria melódica y articulación. Un análisis de las estructuras musicales y de sus correspondencias con contextos socioculturales puede permitir al investigador verificar los grados y calidades en que se dan dichas correspondencias; y verificar si las reglas y normas musicales están de acuerdo o en desacuerdo con aquello que los músicos realizan en la práctica (cf. modelos representativos y operativos en el cuadro I).

V. EPÍLOGO: PROPOSICIÓN DE UN MODELO MULTIDIMENSIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN SÍ MISMA Y EN SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Puesto que no existen agrupaciones humanas carentes de algún tipo de expresión musical es posible sostener que la música es un universal del hombre, producto del individuo, su cultura y sociedad. Como hecho sociocultural, la música satisface necesidades de comunicación simbólica mediante el lenguaje sonoro. Como lenguaje sonoro organizado simbólicamente por el hombre, requiere de procesos de interacción y aprendizaje que permitan compartir significados consensuales susceptibles de ser decodificados por el receptor. En este sentido, la música puede percibirse o estudiarse como parte de una red compleja de situaciones o productos culturalmente específicos interrelacionados intra e interculturalmente; y, asimismo, como parte de una red de interacciones sociales o procesos en los cuales la música como lenguaje no verbal es capaz de establecer nexos afectivos y, de esta manera, trascender como experiencia estética humana.

Para comprender la música en sí misma y en su contexto sociocultural tomando como centro al hombre, debemos estudiar multidimensionalmente el fenómeno sonoro más allá de la historiografía musical y del análisis de partituras que han prevalecido en muchas de nuestras investigaciones musicales. Sin desconocer el valor de los estudios analíticos centrados en la música como objeto o "cosa"; sin desconocer la capital importancia de la perspectiva histórica para comprender el proceso de cambio musical y la evolución de los estilos, es necesario considerar otras orientaciones y enfoques que permitan ampliar y fecundar la investigación musicológica y etnomusicológica. Es posible estudiar también la música de acuerdo a los siguientes enfoques:

- (1) Como orientación estética condensada y reactualizada mediante actos estéticos.
- (2) Como producto artístico derivado de un proceso creativo.
- (3) Como lenguaje simbólico y medio de comunicación.
- (4) Como estilo conectado con significados y funciones y con un proceso de cambio.
- (5) Como una suma de normas, reglas, valores y actitudes definidas por un aprendizaje y endoculturación.
- (6) Como una suma de concepciones y creencias consensuales ligadas a interacciones y reactualizaciones.

Puesto que éstos son sólo algunos de los enfoques posibles, es necesario considerar otras orientaciones adicionales como alternativa o complemento. De-

bido a que los dos últimos enfoques (5 y 6) fueron ya tratados en la parte III precedente, comentaremos, a continuación, los cuatro primeros enfoques recién mencionados.

(1) *La orientación estética del creador, intérprete o receptor* depende de su respectiva visión del mundo conectada con un modelo culturalmente específico de pensamiento humano y con su correspondiente reactualización en el quehacer musical (acto estético) de acuerdo a conocimientos, actitudes, valores y normas o reglas estéticas. La orientación estética se reactualiza mediante actos estéticos receptivos, creativos o interpretativos, cuyo valor dependerá de las ideas relativas a lo bello y de los criterios mediante los cuales los miembros de una sociedad particular juzgan la obra artístico-musical (Stout 1971:31). En consecuencia, es necesario asignar la importancia que merecen las concepciones, valores y creencias estéticas que guían a los compositores e intérpretes musicales durante el proceso creativo o recreativo. Y a los juicios estéticos que ellos mismos utilizan para valorar las obras de otros músicos. La orientación y acto estético del emisor se asocian a la emoción y respuesta estética del receptor, la cual, a su vez, depende de cuatro estímulos estéticos principales (*ibid.*: 32).

- (a) Los símbolos que poseen asociaciones emocionales consensuales.
- (b) Las situaciones, personas o seres que describen o provocan emoción.
- (c) La identificación o participación del receptor en la solución ofrecida por el artista al problema estético y técnico.
- (d) Las estructuras específicas que son capaces por sí mismas de provocar emoción.

El estudio de la orientación estético-musical del creador, intérprete y receptor como parte de una visión del mundo es una tarea compleja que puede facilitar la comprensión cabal de las relaciones entre música, arte, cultura y sociedad.

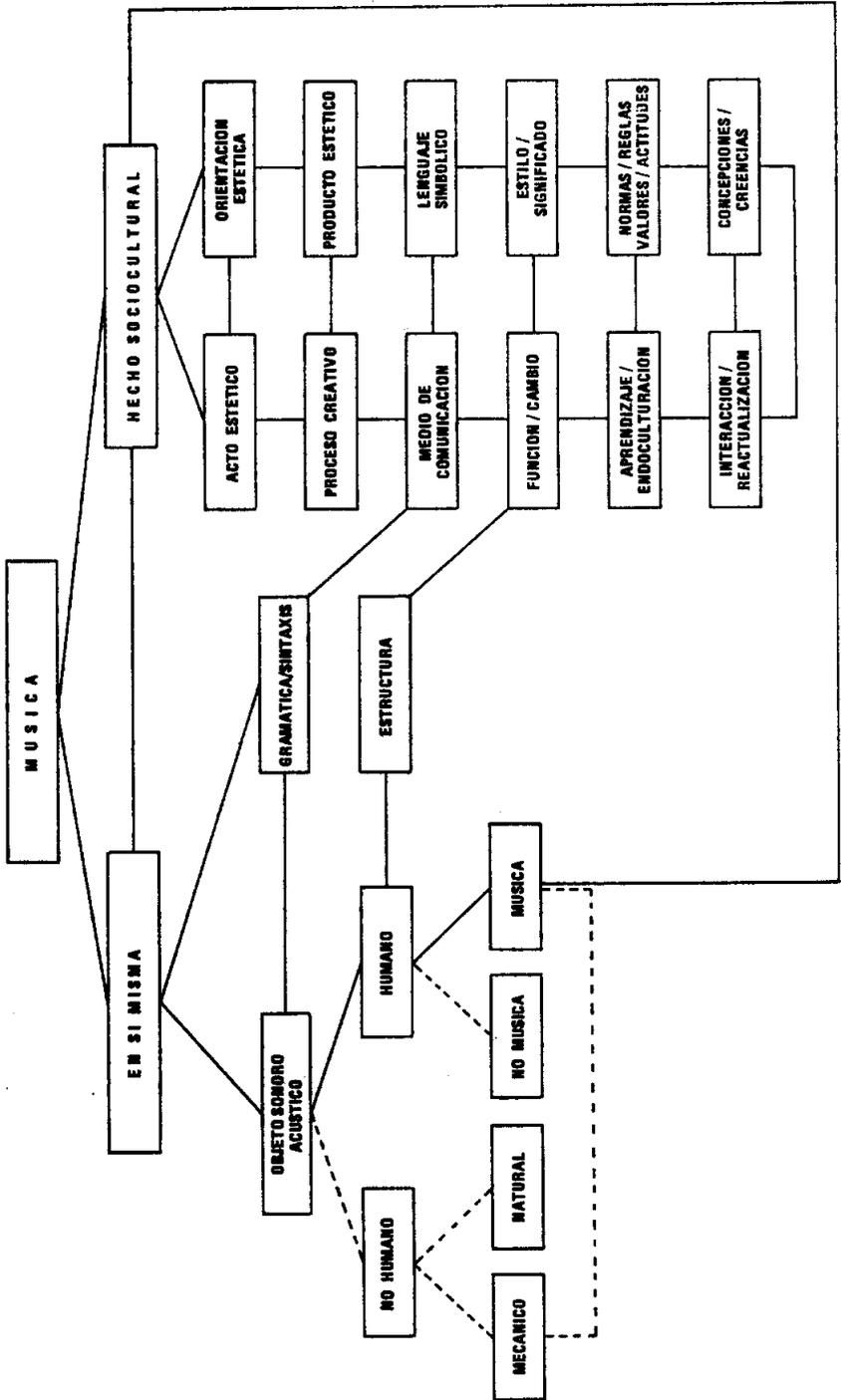
(2) *El proceso creativo en sí mismo*, caracterizado por su doble dimensión consciente e inconsciente o subliminal, condensa la potencialidad de la imaginación creadora del hombre-artista-músico. Sus características dinámicas y sintéticas explican los atributos cualitativos y trascendencia relativa del producto creativo o interpretativo, ofreciendo pautas émicas insustituibles para el estudio antropológico del objeto sonoro. Puesto que este objeto sonoro gravita en el hombre que lo produce, este hombre debería ser, siempre que ello fuese posible, el protagonista del estudio del evento musical. En verdad, ¿qué otra fuente primaria podría considerarse más auténtica para el estudio del

producto estético-musical que el proceso y producto creativo percibido, descrito, categorizado, analizado e interpretado por su propio protagonista, compositor o intérprete? La ecuación bipersonal entre dicho creador o intérprete y el investigador musical formado y orientado antropológicamente aporta el contexto ideal para este tipo de estudios. Cabe señalar que la fértil potencialidad de este enfoque no ha sido utilizada en toda su magnitud en las investigaciones musicales sobre músicos y música contemporánea, tanto docta como tradicional en nuestro país.

(3) *La música como lenguaje simbólico no verbal* comunica mediante la organización humana de los sonidos y duraciones, cuyos esquemas estimulan respuestas modeladas por la cultura. Sabemos que la música es capaz de provocar reacciones instintivas y afectivas de diversa índole, intensidad y alcance, de acuerdo a diferencias individuales y factores socioculturales. Se ha dicho que la música posee la capacidad de "hablar por sí misma", lo cual es sólo posible cuando el proceso de comunicación musical, que opera mediante estructuras sonoras y pautas estilísticas, descansa sobre una base consensual de connotaciones asignadas a la música por los hombres de una sociedad y época particulares. En efecto, "la música puede comunicar solamente esquemas sonoros desconocidos a mentes carentes de preparación y receptividad. Incluso, dichos esquemas pueden no ser escuchados como esquemas... Sus sonidos producen emociones sólo en la base de contrastes tonales y rítmicos percibidos, pero los hábitos de percepción y asociación de emociones con esquemas sonoros son aprendidos a través de la experiencia social" (Blacking, 1979:5). Las ideas y sentimientos asignados y asociados a la música pueden hacerse explícitas ya sea mediante las palabras o movimientos corporales que la acompañan, o bien por las connotaciones consensuales expresivas de la materia sonora en sí misma.

(4) *El estilo musical*, como suma de rasgos idiomáticos culturalmente prescritos, deriva de un proceso selectivo del creador o intérprete, y responde a los valores de la época y ambiente del artista-músico (Devereux, 1971: 200). A diferencia de un acto expresivo cualquiera, un acto expresivo artístico-musical se caracteriza por su comunicación estilizada que se "conforma a ciertas reglas que representan la gramática y sintaxis de una especie de metalenguaje" (*ibid.*: 196). Las reglas estilísticas descansan en convenciones culturales o subculturales de una época, escuela o individuo creador. Dichas reglas estilísticas son dinámicas, experimentando fluctuaciones y cambio continuo dependientes de la matriz sociocultural. Si aceptamos esta proposición, es posible inferir que el estilo puede reflejar las orientaciones estético-afectivas y cognitivas de una época o momento histórico y, por tanto, puede reflejar asi-

CUADRO II MODELO MULTIDIMENSIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA EN SI MISMA Y EN SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL



mismo la visión del mundo predominante en el medio ambiente del artista. El estilo condensa valor estético. De sus características depende que el objeto sonoro sea reconocido como obra de arte musical por el protagonista (artista), por el experto (crítico o investigador) y por el público. Cada sociedad posee normas tácitas y explícitas que definen lo que se puede percibir y distinguir como producto con atributos estético-musicales, es decir, como arte musical.

La Antropología de la Música permite redescubrir al hombre como protagonista del quehacer musical. Abre diversos caminos para comprender la música en sí misma y como parte de un todo sociocultural, posibilitando una aproximación humana, humanista y humanizante al fenómeno sonoro. Abre, por tanto, una perspectiva más amplia a la investigación musical más allá de la historiografía y análisis de la música.

A modo de síntesis, propongo el siguiente modelo analítico-explicativo multidimensional cuya discusión podría orientar futuras investigaciones de la música en nuestro país (véase cuadro II).

Este modelo multidimensional es provisorio, por cuanto es susceptible de ser modificado y perfeccionado en la medida que la praxis y hallazgos concretos de la investigación musical lo permita. La naturaleza dual de la Antropología de la Música bifurca el modelo en dos bloques, cuyo deslinde está determinado por exigencias lógicas y analíticas. No obstante, el problema teórico y metodológico de fondo consistirá en buscar e identificar las concepciones y mecanismos que permiten relacionar y refundir ambos aspectos para un conocimiento integral de la música centrada en el hombre.

Tanto las inferencias y proposiciones que derivasen de este modelo como los enfoques alternativos y críticos estimulados por él pueden permitir el enunciado de nuevas hipótesis de trabajo y deducciones que fertilicen la investigación musical y artística. Podrían permitir, asimismo, un replanteamiento de los marcos conceptuales de la musicología y etnomusicología, contribuyendo así al afianzamiento de las bases teóricas y metodológicas de ambas disciplinas.

REFERENCIAS CITADAS

Blacking, John, 1972. *Extension and Limits of Musical Transformations*. Trabajo presentado en la reunión anual del SEM, Toronto.

———, 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

———, 1974. Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences. *In Memoriam António Jorge Dias*, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, III, 71-93.

———, 1979. Music is Multimedia Communication. *WACC Journal*, XXVI (2). 3-7.

- Boilès, Charles y J. J. Nattiez, 1977. *Petite Histoire Critique de l'Etnomusicologie. Musique en Jeu*, 28, 26-53.
- Caws, Peter, 1974. Operational, Representational, and Explanatory Models. *American Anthropologist*, 76, 1-10.
- Chenoweth, Vida y Darlene Bee, 1971. Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure. *American Anthropologist*, 73, 773-782.
- Chenoweth, Vida, 1972. *Melodic Perception and Analysis*. Ukarumpa (Papua, Nueva Guinea): Summer Institute of Linguistics.
- Devereux, George, 1971. Art and Mythology: A General Theory. En C.F. Jopling ed. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York: Dutton.
- Downey, James C., 1970. Review Essay (Folk Song Style and Culture, A. Lomax). *Etnomusicology*, XIV (1), 63-67.
- Feld, Steven, 1974. Linguistic Models in Ethnomusicology. *Etnomusicology*, XVIII, (2), 197-217.
- Frake, Charles O., 1969. The Ethnographic Study of Cognitive Systems. En S.A. Tyler ed., *Cognitive Anthropology*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 28-41.
- Fridman, Ruth, 1974. *Los Comienzos de la Conducta Musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford, 1977. 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding. En J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer y D. M. Schneider eds., *Symbolic Anthropology*, New York: Columbia University Press.
- Grebe, María Ester, 1976. Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Básicos. *Revista Musical Chilena*, XXX (133), 5-27.
- , Aspectos Culturales de la Musicoterapia: Algunas Relaciones entre Antropología, Etnomusicología y Musicoterapia. *Revista Musical Chilena*, XXXI (139/140), 92-107.
- , 1980. *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Belfast, The Queen's University of Belfast (Ph.D.: Tesis Doctoral).
- Heisenberg, Werner, 1930. *The Physical Principles of the Quantum Theory*. New York: Dover.
- Herndon, Marcia, 1974. Analysis: The Herding of Sacred Cows? *Etnomusicology*, XVIII (2), 219-262.
- Hood, Mantle, 1954. *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Groningen y Djakarta: Wolters.
- , 1963. Music, the Unknown. En F.L. Harrison, M. Hood y C. Palisca, *Musicology*, Westport (Conn.): Greenwood Press, 215-326.
- Kolinski, Mieczyslaw, 1970. Review Essay (Ethnomusicology of the Flathead Indians, A. Merriam). *Etnomusicology*, XIV (1), 77-99.

- Leach, Edmund R., 1961. *Rethinking Anthropology*. London: London School of Economics Monographs on Social Anthropology, 22.
- Lévi-Strauss, Claude, 1953. Social Structure. En A. L. Kroeber ed., *Anthropology Today*, Chicago: University of Chicago Press, 524-553.
- Lindblom, B. y J. Sundberg, 1970. Towards a Generative Theory of Melody, *Swedish Journal of Musicology*, 52, 71-88.
- List, George, 1963. The Musical Significance of Transcription. *Ethnomusicology*, VII (3), 193-197.
- Lomax, Alan, 1959. Folk Song Style. *American Anthropologist*, 61, 927-954.
- , 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- McAllester, David P., 1954. *Enemy Way Music*. Cambridge (Mass.): Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, XLI (3).
- , 1963. Ethnomusicology, the Field and the Society. *Ethnomusicology*, VII (3), 182-186.
- Merriam, Alan P., 1960. Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field. *Ethnomusicology*, IV (3), 107-114.
- , 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- , 1967. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine.
- , 1969. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*, XIII (2), 213-229.
- Nadel, S. F., 1953. *The Foundations of Social Anthropology*. London: Cohen & West.
- Nattiez, J. J., 1975. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Generale d'Éditions.
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: The Free Press.
- Seeger, Charles, 1960. On the Moods of a Music Logic. *Journal of the American Musicological Society*, XIII, 224-261.
- Shaffer, Jerome A., 1974. Philosophy of Mind. *Encyclopaedia Britannica* (XII), London: Benton, 224-233.
- Stout, David B., 1971. Aesthetics in 'Primitive Societies'. En C.F. Jopling ed. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York: Dutton.
- Sturtevant, William C., 1968. Studies in Ethnoscience. En R.A. Manners y D. Kaplan eds., *Theory in Anthropology: A Sourcebook*. London: Routledge & Kegan Paul, 475-500.
- Tyler, Stephen A., 1969. Introduction. En S.A. Tyler ed., *Cognitive Anthropology*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1-27.

- Vansina, Jan, 1965. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Chicago: Aldine.
- Vogt, Evon Z., 1960. On the Concepts of Structure and Process in Cultural Anthropology. *American Anthropologist*, 62, 18-33.
- Zemp, Hugo, 1971. *Musique Dan: La Musique dans la Pensée et la Vie Sociale d'une Société Africaine*. Paris: Mouton.
- , 1978. 'Are'Are Classification of Musical Types and Instruments. *Ethnomusicology*, XXII (1), 37-67.
- , 1979. Aspects of 'Are'Are Musical Theory. *Ethnomusicology*, XXIII (1), 5-48.

El sostenido dolor de "Los Sonetos de la Muerte"

por Juan Antonio Massone

Toda obra literaria necesita un cimiento de verdad biográfica, de latido violento y luminoso que, en algún instante, se muestra en expresión verbal porque no puede consumirse en el silencio de una fatalidad particular. Por eso es que las obras más perdurables son las que consultan, de algún modo, una vivencia crecida desde la historia personal hasta la urgencia que el otro lado de la realidad le otorga como palabra y significación. Sin embargo, no toda obra que consulte un relativo traspaso de lo biográfico personal, se remontará de la servidumbre de los hechos consignables. En otras palabras, un libro literario no podrá ignorar el impacto de la vida en quien —como su autor— el existir es algo más que acumulación de hechos, pero deberá superarlos mediante un proceso de universalización conseguida por la intensidad de la palabra poética, de la precisión del matiz viviente, de ese perderse aparentemente en el remolino de lo que llaman "inspiración", para conseguir no solamente un adecuado proceso comunicativo, sino que, sobre todo, la verosimilitud anímica de una expresividad que ahonde o eleve.

El caso de "Los Sonetos de la Muerte" resulta ser un ejemplo bastante claro de lo dicho. En efecto, Gabriela Mistral supo decir lo personal a base de un lenguaje arrebatador por la furia dolorida de sus versos cuanto por la precisión afectiva que manifiesta.

1. LEYENDA BIOGRÁFICA

Todas las biografías en torno a Gabriela Mistral han insistido en la importancia esencial y excluyente del amor por Romelio Ureta, ese ferrocarrilero de veinticinco años que le rasgara el alma con su autoimpuesta ausencia. ¿Cuál fue la verdad de aquella relación? ¿Existió una base suficientemente urdida de enlace más o menos permanente entre ellos? Los más serios estudiosos de la poeta parecen desmentirlo. No es que Romelio Ureta no haya existido realmente como fundamento ocasionador de algún sentir en ella, sino que, como único idilio mantenido por lapso prolongado, parece ser inexistente.

La repetición de lugares comunes a que solemos estar proclives cuando nos interesa una realidad o, mejor aun, una suposición de ella, mantuvo el mito del romance más o menos recíproco y, lo que es peor, del amor único. La publicación de obras recientes dan por tierra a cuanto se dijo incansable-

mente¹. La verdad es otra. Gabriela Mistral fue mujer de varios amores, los cuales le dieron una visión y un cuociente afectivo que en ella se torna amargo, desengañado, doloroso, no menos que poblado de imprecaciones y signos trágicos.

El amor fue en ella la desdicha de quien ama unilateralmente, ya por perfidia del amado, ya por ausencia irreparable, ya por la imposibilidad de coincidir con un estilo que le exige transigir en lo que ella cree de impostergable protección: principios y costumbres que se le confunden en su adhesión a ultranza. En fin, lo concreto es que Romelio Ureta existió como tal en su vida sentimental, de hecho al suicidarse el año 1909 provocó la escritura de los tres primeros sonetos y luego de los otros, pero no cabe ya mantenerlo como el gran "culpable" o como el único que pudo encender en ella la vibración afectiva en toda su obra. Por otra parte, Gabriela estaba enterada de la existencia de otra mujer en la vida de él, como lo prueba Scarpa en *Una mujer nada de tonta*². El mismo autor nos señalará en ese título que la escritura de varios de los poemas de *Desolación*, incluyendo "Balada" fueron escritos a muchos años de distancia del acontecimiento trágico, mientras servía el cargo de directora del Liceo de Punta Arenas, entre 1918 a 1920. Y aunque pudiese haber perdurado el aleteo de la sombra del suicida, posibilidad no excluida porque de pronto es visible su recuerdo, el tono y dirección de muchos de sus poemas en verso y prosa, muchos de ellos inéditos hasta la aparición de *La Desterrada en su patria*³, muestran una pluralidad sentimental en ella. Finalmente, *Las cartas de amor*⁴ de Sergio Fernández Larraín nos ponen al corriente de la existencia inequívoca de dos amores insospechados hasta ahora: el de Alfredo Videla Pineda y el de Manuel Magallanes Moure.

Dejemos para otras ocasiones la preocupación por lo biográfico de la autora; que otros se preocupen, si así lo quieren, de indagar la intimidad tan custodiada por ella, pues lo que en este caso importa, es la perspectiva humanístico-artístico que fluye de sus poemas. Por lo demás, existen varios textos de reciente aparición en que se enfoca con desigual profundidad algunos "misterios" de la biografía de Gabriela⁵.

¹ *Una mujer nada de tonta* Fondo Andrés Bello, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1976, con segunda edición de Edit. Nascimento, 1978; y *La Desterrada en su patria*, Edit. Nascimento, 1977, ambas de Roque Esteban Scarpa, Premio Nacional de Literatura 1980; la recopilación que se debe a Sergio Fernández Larraín de las *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, Ed. Andrés Bello, 1977, bastan para desmentir cuanto se dijo en ese sentido.

² *Op. cit.*, pp. 51-53.

³ *Op. cit.*, 70 nuevas composiciones.

⁴ Ed. Andrés Bello. 1978. 244 pp.

⁵ *Gabriela Mistral, genio y figura*, María Urzúa, Ed. del Pacífico. 1980; *Gabriela Mistral. Guardiana de la vida*, Dolores Pincheira, Eds. Grupo Fuego, 1979 y varias otras.

2. ¿CUÁNTOS SON REALMENTE "LOS SONETOS DE LA MUERTE"?

A lo largo de los años, diversos investigadores y estudiosos de la obra mistraliana hurgaron en revistas y papeles, hasta declarar la existencia de un número superior a los tres incluidos en *Desolación*, aquellos premiados en los famosos Juegos Florales de 1914 y repetidos invariablemente en numerosas antologías de la obra de nuestra escritora. Una vez más la investigación de Roque Esteban Scarpa es imprescindible, pues en *Una mujer nada de tonta* entrega los datos precisos sobre aquella cuestión. A continuación sintetizaremos sus puntualizaciones en el capítulo que llama: "Los once, ¿todos los "Sonetos de la Muerte"?"⁶.

En efecto, los poemas de esta unidad temática que al parecer la autora pretendió "reunirlos en un libro"⁷, pueden, hasta el momento, clasificarse así:

a) Los tres sonetos vastamente conocidos, los que comienzan respectivamente: "Del nicho helado en que los hombres te pusieron"; "Este largo cansancio se hará mayor un día" y "Malas manos tomaron tu vida desde el día".

b) Aquel que en *Desolación* lleva el nombre de "La condena" y que comienza: "¡Oh fuente de turquesa pálida!", constituye el número once del conjunto.

c) Raúl Silva Castro descubre que en "Selva Lírica", de 1917, existen otros dos sonetos, los que comienzan: "Los muertos llaman. Los que allí pusimos..." y "Yo elegí entre los otros, soberbios y gloriosos..."

d) Propone además la integración del aparecido en la obra del uruguayo Gastón Figueira en su libro *De la vida y obra de Gabriela Mistral* (Montevideo, 1959) y que se inicia: "¿A dónde fuiste, a dónde, que mi albadá ni tarde..."

e) Scarpa menciona aquel publicado por Aldo Torres Púa en el diario *El Mercurio* de Santiago de Chile, el 19 de enero de 1958, y que habría sido publicado como el séptimo soneto de la muerte. Comienza: "Malditos ojos, cuya mirada oscura..." El mismo soneto ya lo había propuesto como integrante de esta unidad el escritor Efraín Szmulewicz, dato que entrega el mismo Scarpa.

f) Otro soneto es el que Scarpa refiere de la siguiente manera: "Agreguemos que, entre los originales de Gabriela Mistral existentes en la Biblioteca Nacional, descubrimos uno, imperfecto en la rima, y lo mostramos en la exposición de abril de 1967 sobre la vida y cultura de la provincia de Magallanes, por haberla integrado Gabriela desde 1918 a 1920..."⁸. En concreto,

⁶ *Op. cit.*, pp. 61-73.

⁷ *Op. cit.*, p. 61.

⁸ *Op. cit.*, p. 63.

el referido poema es el primer paisaje de la Patagonia y comienza: "Es tarde, aunque ya apenas empieza el mediodía..."

g) Otros dos, dice Scarpa, son manuscritos no entregados a la Biblioteca Nacional por la albacea Doris Dana y por Laura Rodig, y son los que se inician: "Te hubiera defendido cual la loba al lobato" y "Ya no queda de él sino el copo liviano..." Estos dos últimos los entrega, pues, el autor que venimos citando.

h) El ensayista agrega además, otros dos, los que corresponderían a los sonetos doce y trece: "Yo no sé donde lo pusieron..." y "Me iré tan lejos como van los muertos..." Ambos son reproducidos a partir de manuscritos de la autora.

i) Mario Bahamonde, escritor recientemente fallecido, incluye en su obra póstuma: *Gabriela Mistral en Antofagasta: años de forja y valentía*⁹, otro soneto de la muerte, el que podría constituir el número catorce del grupo. Se trata de uno conservado por el periodista Fernando Murillo Le Fort, y que el autor del ensayo dice citar de memoria. Se inicia con el siguiente verso: "Mis manos campesinas arañaron la peña..."

Hasta aquí lo expuesto ha querido recoger la grande y laboriosa investigación de varios entusiastas de la Mistral, especialmente del más entendido en la obra de ella, Roque Esteban Scarpa.

¿Qué y cómo dicen "Los Sonetos de la Muerte"?

Hemos dicho más arriba que el mito del amor único en Gabriela Mistral debe considerarse como desahuciado por las recientes investigaciones. Empero, aquello no puede alcanzar a olvidar ni mucho menos a poner en negativa, la evidentiísima presencia motivadora del suicidio de Romelio Ureta como elemento biográfico unificador de aquel envión pasional, violento, incontenible que se nos muestra en cada uno de estos famosos sonetos. Pero no basta con indicar su referencia biográfica fundamental para comprender dicha visión, sino que, además, debe uno inmiscuirse en lo que constituye lo esencial de todo ello: la perspectiva poética que nos dice, una y otra vez, de un modo especial de entender lo que significa el hecho genérico de la muerte.

La escritura de "Los Sonetos de la Muerte" manifiesta el desborde angustioso de la capacidad de absorción espiritual que tiene una persona con características especiales de sensibilidad, a la que se le ha golpeado de muchas maneras, y, que, ante una inesperada actitud del hado, de aquello que no puede tan siquiera presentir, ni mucho menos desbaratar, debe reconocer en el

⁹ Ed. Nascimento, 1980. 184 pp.

suicidio de un ser afectivamente activo en su realidad interior, un nuevo despenadero en su débil alegría de vivir.

Conmoción totalizadora ante lo que se acerca para negar la vida con propia mano; muerte ladrona de quien era existencia significativa; imposibilidad de lo que pudo ser; clausura siniestra porque el infausto proceder alcanza connotaciones de un más profundo desacuerdo: la trasgresión a las leyes de la Creación que prohíben ausentarse de la vida sin ser llamado, y, por consiguiente, asume una gravedad suprema, pues se ha subvertido el orden Divino.

Tal es la situación esencial. Se ha derrumbado todo o casi todo. Sólo queda el reposo de quien aspira lograr la prontitud del más allá, porque en tal negación del difunto, se inscribe la afectividad de quien no lo tuvo en vida y, quizá, tampoco en ese después, de herida desafiante.

En estos poemas, la voz poética se acercará al límite en que dejará su claridad de palabra quejumbrosa, para estallar en destemplado decir, porque no existe ocasión para olvidar un poco tan siquiera. El nexo de cualquier equilibrio compensatorio está roto para siempre. Desde el presente inicial se desarrolla el combate entre una afanosa construcción imaginativa de querer un futuro que admita algo de su intención y de su quehacer, como posibilidad de tener un papel en el naufragio de ese tan amado y, por otro lado, la potencia de lo que habla a mortalidad súbita, prematura, hurtadora de todo, para ser en definitiva la palabra nunca de una sombra fantasma, de un quejido que ni siquiera tiene la alternativa de manifestación autónoma, más que aquélla otorgada por la poeta.

Los poemas alcanzan la poesía del desamparo, esa vivencia de lo más tremendo: carencia de soportes; inmensidad del destino que ha logrado anular toda alternativa de lo posible. Todo es irrevocable en los sonetos. Cada uno de ellos existe por y en la muerte. La fuga de un futuro quehacer está contaminada por el deseo de huir de lo que se lleva dentro como estigma de una indeleble pena. No es posible. La esperanza no puede tocar ni siquiera la lejanía del alcance de unos ojos. Ella, desamparada en este más acá; él, aterido y sin remisión; la voz lírica de quien se duele por la lejanía de un alma, del milagro de la vida, aunque los huesos hayan quedado para su cuna de tristeza, y el corretear quieto de un difunto que no puede morir porque la sien lo acusa y la memoria lo sostiene. Ni uno ni otro están libres de ser correspondencia de sino. Están unidos en el dolor de la muerte que sabe impregnarlo todo:

"Bésote en el seno de la tierra,
porque lo oigo en las noches, desvelada,
siempre te oigo en las horas en el viento..."

Espacio y tiempo conocen la invasión de un perfil de ánima tremenda. El más acá ha sido envuelto por el más allá donde aquel tú se debate. Pero el suicida no cabe en ningún sitio; su destino de vagabundo macabro lo selló desde esta orilla.

El peso del amor es la herida que se porta. El sino del amor, la imposibilidad de desmentirlo. Existe aquí demasiada obsesión para otra cosa que no sea el desgarrar total de la voz humana. La palabra poética nos dice y nos conmueve, porque es la cita crucial donde la esperanza también abandona.

Los otros, los que tienen alguna parte en todo esto, sólo saben de un ir quién sabe por dónde en este mundo. Allí aparecen como fragmento de la total obsesión, pero ignorantes de este morir continuo, sabrán desvincularse de lo que no puede esta voz lírica. Voluntad de congregación para lo que está resuelto, tendrá la poeta. Pero quizá si en vano. El tiempo de los otros, de la concreta "otra", es duración que no puede inficionársele de dolor. Ni es posible tampoco, compartir con "ella" el zarpazo de la muerte terrible. Pero se le harán cargos, a manera de atenuación para el amado caído. Esos miembros arrebatadores de la mujer que lo tuvo, concentrarán en los textos un odio devorador.

"Malditos esos ojos, ...
Malditos esos labios, ...
Malditas esas manos que todo devastaron, ...
Malditas las entrañas sensuales que temblaron
todas en la lujuria, y no se sacudieron
delante de las tuyas, esparcidas y cruentas!"

La voz lírica, entonces, habrá de entablar querrela contra la causa que se cree como la única culpable. Es entonces cuando nos percatamos de la creencia en el poder destructor de la acción humana, puesto que una simple mujer ha hecho tanto daño, incluso ha causado la pérdida irreparable de toda salvación.

"Los Sonetos de la Muerte" corresponden a una etapa de clara explicitación. Más que símbolo, existe intensidad de vivencia directa; más que lenguaje cifrado, imprecación, odio, lastimado pecho y desolación. El yo lírico es quien recibe el daño tanto de lo verificado como de lo imposible. Por eso es que manifiesta una integración afectiva del desgarrar: el mundo natural y el mundo anímico están unidos por el luto, que es, al fin de todo, el destino insano de una amargura larga, despiadadamente activa.

Pero en todo esto que es humanidad caída por rebelde acto, en toda esta hilación de sufrimiento con porfiado acontecer mientras gotea el tiempo, sólo resta el Otro, como supremo árbitro. Dios es Ser acogedor para quien vive caída; el destinatario más perfecto de estos poemas, porque cada uno

se dirige a su misericordia, a esa infinitud de un amor por encima de las razones y sinrazones. Dios es testigo de un antes y un después duramente irrevocables: testigo de un caminar errado y de la advertencia de ella, de su conciencia crecida hasta la plegaria y el ruego, para quitarlo del daño que el amado supiera como bien muy deseado:

“¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!”

Pero el ahora es tan distinto. La vida es llaga de lo mal hecho y de lo que procreó en impotencias. El presente está menguado de toda ocasión reparable. Poemas de confesado naufragio y de no menos temor y temblor porque el futuro ha llegado a instalarse con lo que nunca pudo quererse como bien. Cualquier libertad queda anulada. Sólo el mundo descielado, únicamente un idioma recurrente en el que alcance a cobijarse la desgracia. Dios parece estar sordo, o, por lo menos, demasiado impasible. La duda del propio proceder deja escapar el aliento exánime:

¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!

LOS SONETOS DE LA MUERTE *

GABRIELA MISTRAL

I

*Del nicho helado en que los hombres te pusieron,
te bajaré a la tierra humilde y soleada.
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.*

*Te acostaré en la tierra soleada con una
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna
al recibir tu cuerpo de niño dolorido.*

*Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas
y en la azulada y leve polvareda de luna,
los despojos livianos irán quedando presos.*

*Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna
bajará a disputarme tu puñado de huesos!*

II

*Este largo cansancio se hará mayor un día
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía,
por donde van los hombres, contentos de vivir...*

*Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...
¡y después hablaremos por una eternidad!*

*Sólo entonces, sabrás el por qué, no madura
para las hondas huesas tu carne todavía,
twiste que bajar, sin fatiga, a dormir.*

* N. R. *Una Mujer Nada de Tonta*, Roque Esteban Scarpa, pp. 72-82.

Rev. Musical Chilena, 1981, XXXV, Nº 153-155, pp. 82-88.

*Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signos de astros había
y, roto el pacto enorme, tenías que morir...*

III

*Malas manos tomaron tu vida desde el día
en que, a una señal de astros, dejara su plantel
nevado de azucenas. En gozo florecía
Malas manos entraron trágicamente en él...*

*Y yo dije al Señor: "Por las sendas mortales
le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar!
¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!"*

*¡No le puedo gritar, no le puedo seguir!
Su barca empuja un negro viento de tempestad.
Retórnalo a mis brazos o lo siegas en flor".*

*Se detuvo la barca rosa de su vivir...
¿Qué no sé del amor, que no tuve piedad?
¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!*

IV

*Los muertos llaman. Los que allí pusimos
con los brazos en cruz y el labio frío,
suelen desperezarse; los quisimos,
nos ven vivir, y les parece impío!*

*Llaman, y a la siniestra algarabía
de nuestro carnaval de sangre y risa,
llega a entenebrecernos la alegría
ese loco gritar de la ceniza.*

*El también clama; pide que en la senda
el paso apure, y que mi cuerpo extienda
pronto en su huesa, angosta como herida.*

*Cierro el oído para no escucharlo;
quiero con carcajadas ahogarlo
¡y el clamor crece hasta llenar la vida!*

V

*Yo elegí entre los otros soberbios y gloriosos
este destino, aqúeste oficio de ternura,
un poco temerario, un poco tenebroso,
de ser un jaramago sobre su sepultura.*

*Los hombres pasan, pasan, exprimiendo en la boca
una canción alegre y siempre renovada
que ahora es la lasciva y mañana la loca,
y más tarde la mística. Yo elegí esta invariada*

*canción con la que arrullo un muerto que fue ajeno
en toda realidad, y en todo ensueño, mío;
que gustó de otro labio, descansó en otro seno;*

*pero que en esta hora definitiva y larga
sólo es del labio siervo, del jaramago pío
que le hace el dormir dulce sobre la tierra amarga.*

VI

*¿A dónde fuiste, a dónde, que ni albada ni tarde
te traje, y en la espera ya nievan mis cabellos,
y, por respuesta, invítame para morir la tarde
sin pensar que otro mundo sin ti no fuera bello!*

*¿En qué zarzas de monte tu pecho se halla herido
que viene una fragancia de sangre sobre el viento
y desde las colinas oteo tu gemido
y en las aguas te veo con rostro de tormento?*

*Pregunté a los caminos, pero su polvo ignora.
Cava lenta una azada en la paz de la hora
y yo no sé si cubre tu semblante y tu aliento.*

*¿En dónde están tus ojos y qué manan tus sienas?
Y como la respuesta a mi alarido viene
tan sólo una fragancia de sangre sobre el viento!*

VII

*Malditos esos ojos, cuya mirada oscura
se te pintó en la entraña, como un tatuaje largo;
maldito esos senos, de doble ánfora dura,
llenos de miel, cubriéndole el corazón amargo.*

*Malditos esos labios, untados de impudicia,
siniestramente finos, como aceros de oriente,
que aprendieron un modo de sangrar con delicia,
sabios en ciencia negra del cuerpo y la serpiente.*

*Malditas esas manos que todo devastaron,
que todo desgajaron y a su dueño vendieron:
Ningún río las lave de sus marcas sangrientas!*

*Malditas las entrañas sensuales que temblaron
todas en la lujuria, y no se sacudieron
delante de las tuyas, esparcidas y cruentas!*

VIII

*Es tarde, aunque ya apenas empieza el mediodía.
Es tarde. Tengo el alma llena de frío y miedo.
Aunque ya no espigaba tu amor sobre mis días,
vivía por ti como viven por su Dios los monjes santos,*

*por el Dios de los cielos al que no vemos nunca.
Pero ahora me gana la carne la tremenda
todavía; yo siento que con tus desgranados
bajo todas las albas y ante todos los vientos.*

*Es tarde, aunque la vida no da toda su esencia
todavía; yo siento que con tus desgranados
huesos se me disuelve como un caduco fruto;*

*que se me disgrega frente a la indiferencia,
que se deshace en polvo al yunque de mis gritos,
¡todo el amor del mundo que cantaba en mi pecho!*

IX

*Te hubiera defendido cual la loba al lobato
de la gran siniestra que te alargó la vida,
poniendo entre tú y ella, con místico arrebató,
mi cuerpo temerario, gozoso de la herida.*

*Si le hubiera encontrado en mis brazos dormido
la mala hembra que vive de estrujar corazones,
en sus lomos, mis brazos látigo hubieran sido;
se me forjaron unas vísceras de leones.*

*Pero la ebria fue a hallarte aquel día, confiado
a la de brazos suaves y víscera aleve
que le puso dormido en sus fauces ardidas,*

*y lejos de mis ojos todo fue consumado,
de modo tan horrible que no hay agua de nieve
que enfrien mis palabras, zarpadas y encendidas!*

X

*Si ya no queda de él sino un copo liviano
de ceniza blancuzca; si es impío pensar
en contra de la vida que sustenta en la mano
un buen tirso más de cálido llamear.*

*Si la huesa de piedras apretadas le cierra
para que no le enturbie el gozo del vino su misión;
si ninguno se acuerda que floreció en la tierra,
y tuvo en carne humana, inquieto corazón!*

*Dicen: Y yo. Por eso, porque es un montoncillo
de tierra volandera, blancuzco tumorcillo
que el soplo de mi boca pudiera dispersar,*

*porque tras de negarlo, ya lo olvidaron éstos,
y sólo mi ternura le custodia sus huesos,
lo único que le queda no se lo he de robar!*

XI

*¡Oh, fuente de turquesa pálida!
¡Oh, rosal de violenta flor!
cómo tronchar tu llama cálida
y hundir el labio en tu frescor!*

*Profunda fuente del amar,
rosal ardiente de los besos,
el muerto manda caminar
hacia su tálamo de huesos.*

*Llama la voz clara e implacable,
en la honda noche y en el día,
desde su caja miserable.*

*¡Oh, fuente!, el fresco labio cierra,
que, si bebiera, se alzaría
aquel que está caído en tierra...*

XII

*Yo no sé dónde lo pusieron
que no lo siento en mi regazo;
yo no sé con qué me lo ciñeron
que están inútiles mis brazos,*

*no sé cómo lo amortajaron
si está intacta mi cabellera.
En qué hoyo impuro le guardaron
con su aroma de primavera.*

*¡Cómo quieren que no hurgue, loca
todas las quiebras de las rocas
tanteando en la oscuridad,*

*si es menester sorber primero,
como fuente, su cuerpo entero
y liarlo con suavidad!*

XIII

*Me iré tan lejos como van los muertos
y quién sabe si más: hasta que no halle
ni azul de cielo, ni ocre de crepúsculo,
ni salmuera de mar, ni olor a valle.*

*Aborrezco el jazmín porque te ha visto
una suavidad sobre las sienas finas,
y aborrezco las tardes como llagas
porque son cual mi pecho descubierto.*

*Donde no esté el color de tus pupilas
ni el de tus párpados, haré mi casa,
que suelen despertarme por las noches.*

*Bésote en el seno de la tierra,
porque lo oigo en las noches, desvelada,
siempre te oigo en las horas, en el viento...*

- N. R. En *Una Mujer Nada de Tonta*, R. E. Scarpa dice sobre este último soneto: "... Por no haberle dado nunca forma final, definitiva, aunque puede ser rastreado en los originales, hemos dicho que el soneto decimotercero nunca fue escrito". Pág. 82.

“Los sonetos de la muerte” en su acontecer musical

por Alfonso Letelier

La dimensión artística, humana e intelectual de los “Sonetos de la Muerte”, de Gabriela Mistral, invita a enfocarlos desde diversos ángulos, los que a su vez dan cabida a criterios valorativos también diferentes. En ese gran campo visual está, como algo que antecede a la creación de la obra, ese famoso aunque vago episodio amoroso en la vida de la poetisa que concluye con el suicidio del hombre que amó. Más de una vez, reflexionando sobre los “Sonetos de la Muerte”, me pregunté si esta circunstancia que “inspiró” estos inmortales sonetos fue para ella tanta tragedia como la que rezuma su verso o si más bien fue un catalítico que desencadenó la creación. Pienso que la motivación profunda de la obra de arte, aquí el antecedente afectivo, puede ser algo que la imaginación creadora magnifique, inconscientemente, con fines puramente artísticos. ¿Fue en este caso el soberano manejo de un lenguaje o la intensidad afectiva lo que produjo una obra de tal nivel artístico? Sea como fuere, lo cierto es que estructura, forma y contenido aparecen aquí constituyendo una unidad indisociable, aunque no sea sino que desde el punto de vista analítico.

Al acercarme a tamaña creación con intenciones musicales lo hice con temor —en verdad era una osadía— y con la esperanza de que la estructura musical lograra, sin debilitarse, reflejar ese clima de tragedia con que Gabriela Mistral envolviera esta obra que, por experiencia vivida o por capacidad artística, le abriera las puertas de la celebridad.

Frente a la música pueden sustentarse distintas posiciones estéticas, específicamente si se trata de música dramática, de aquella que en algún modo está relacionada con un texto. En este género musical cobra necesariamente mayor vigencia el ligamen que desde los orígenes de las manifestaciones humanas ha existido entre sonido, palabra y música, relación que va desde el simple fenómeno de la vibración sonora, pasando por la psicología, hasta la inmaterialidad del pensamiento.

Abundan las razones para que los músicos sintamos de manera especial el estímulo de la palabra, a pesar del abismo que separa las cualidades propias del sonido, ya sea al conformar palabras o cuando produce música. Aquéllas son los nombres de las cosas, pero la música, de igual raíz fenoménica, se aleja de todo significado conceptual u objetivo preciso, para eregir construcciones sonoras que sin definir nada pueden, sin embargo, crear símbolos, climas espirituales o expresar sentimientos.

Suele pedírseles a los músicos que expliquemos ese misterioso fenómeno que es la creación musical. Yo diría que sólo es misteriosa la raíz del proce-

so, lo que sigue es elaboración más o menos hábil de aquello que se hizo presente misteriosamente. En verdad, ¿qué es una idea musical? ¿Cuándo la atrapamos? ¿Fue invento o descubrimiento? ¿Qué la hizo concretarse?

El mundo poético de Gabriela fue para mí una revelación desde la época escolar. Supe entonces de esas sencillas estrofas que cantan al niño, a la madre (experiencia que ella no tuvo), a la maestra, a la naturaleza. Más tarde, en la cátedra de composición del maestro Pedro Humberto Allende fue donde sus discípulos aprendimos a valorar la palabra como vehículo musical. Tan pronto como dominábamos los fundamentos del contrapunto se nos impulsaba a aplicarlos a la creación de obras vocales. Estos ejercicios eran trabajados en estricto contrapunto renacentista. El maestro nos explicaba que en este tipo de música (motetes, misas, etc.) primaba la construcción musical sobre el significado y fonética de la palabra. En cambio, y con igual exigencia, cuando trabajábamos formas propias de procedimientos armónicos como el "lied", por ejemplo, destacaba el tratamiento musical diferente que el texto exigía porque la forma poética condiciona la estructura y forma musicales de las canciones corales o de las solísticas con acompañamiento. El maestro Allende consideraba excelente para este fin muchos poemas de la Mistral, de conformación estrófica regular: "Pinares", "La Madre Triste", "Hallazgo", "La Noche", "Suavidades" y tantas otras, constituyen modelos de perfección formal aplicables a la construcción musical. Prescindiendo del contenido poético, que obviamente dentro de un amplio espectro condiciona el carácter y el clima de su transposición musical, está además la imagen poética, la metáfora y su sonoridad, esta última breve fenómeno, trascendente sin embargo, que también encierra un mágico poder de sugerencia musical.

Cuando leía, por ejemplo, en "Otoño" (*Desolación*), "alameda muriente", "sin un ímpetu la tarde", "arbol desflocado", surgían desde la profundidad de la conciencia imágenes musicales que, como núcleos de energía ataviada de música, iban creando el cauce apropiado a una adecuada estructuración.

Ya hemos hecho referencia al variado tratamiento musical que puede conferírsele a un texto. En el caso de "Otoño", el poema íntegro destila desesperanza y desamparo, a excepción de un pequeño fragmento de cuatro versos de la tercera estrofa ("y no llevaba más que este/manojito atribulado/de ternura entre mis carnes/como un infante temblando") que al conformar una zona de contraste alivia por un momento el clima desolado dominante y, además, establece una simetría expresiva al total, porque el pasaje se sitúa aproximadamente al centro de la poesía.

El reflejo musical de esta atmósfera se logra a través de un cromatismo básico alternado con politonalidad y con apoyaturas no resueltas, lo que a menudo produce intervalos alterados, aumentados y disminuidos, de por sí

tenso. El poema, si se toma en cuenta el pasaje de cuatro versos indicado más arriba, da espontáneamente una forma musical típica A-B-A, en la que B (parte central) contrasta fuertemente —tanto en el acompañamiento pianístico como en la conducción de la voz— con las partes extremas A y A'.

Ahora bien, una forma poética no necesariamente y por simétrica que sea condiciona una disposición musical equivalente. El comentario o la reflexión musical, necesario por razones puramente musicales, generalmente a cargo del instrumento, antecede o sucede a grupos de versos o estrofas.

Durante años alimenté la ambición de poner música a los "Sonetos de la Muerte", a los tres de cuya existencia se sabía. Más tarde, el estudio que, a la vez riguroso y lleno de amor, dedicara Roque Esteban Scarpa a la obra desconocida de Gabriela, reveló la existencia de 13 "Sonetos de la Muerte". Pero sólo tres, los famosos, pasaron por el tamiz de la autocrítica de su creadora, figurando así en *Desolación* como asombroso y espectacular impacto del idioma castellano contemporáneo. Sin embargo, veamos cual era su opinión sobre estos soberbios Sonetos, dada en la respuesta que me enviara cuando le pedí su consentimiento para ponerlos en música. "Tengo en música tanta ignorancia como devoción. Nadie se cuidó de dármele en mi pobre vida chilena y yo me la he dado más tarde, pero sin pasar del atrio, o sea del lugar de los peregrinos y los vagabundos. En cuanto a su empresa con esos Sonetos (que yo creo malos) mucha generosidad es, mucha, amigo Letelier".

¿Tiene esta afirmación alguna relación con lo que decíamos al comienzo sobre la mayor o menor importancia que en sí tiene el estímulo ligado a la obra de arte resultante? En el caso de los "Sonetos de la Muerte", motivados por el trágico episodio amoroso, cabe preguntarse si en realidad éste la conmovió tan entrañablemente o si al convertirlo en poesía, lo magnificó en forma desmesurada. De todos modos, en esta obra el relato poético está inmerso en la profunda reflexión sobre el destino del hombre y, al final, en su relación con Dios. Lo que hallé en estos versos de la Mistral fue como una prolongación poética de la angustia metafísica que en otra forma expresaran Unamuno y Kierkegaard y que en mí es experiencia permanente.

En el terreno de lo poético, sentía que la fuerza de la metáfora trascendía su propio campo llegando a la imagen musical, generando motivos, temas, color orquestal, giros melódicos, trama contrapuntística o valores dinámicos y agógicos. Por otra parte, constataba con asombro cómo la expresión casi delirante, alucinante del pensamiento, de la pasión y la angustia se encauza en la forma poética rígida del soneto que manejado con maestría transforma la peligrosa carga afectiva en cabal expresión artística y hace posible, además, que ésta se mantenga a lo largo de los tres sonetos a un invariable nivel de tensión, sin producir agotamiento.

Al planificar la composición de los "Sonetos de la Muerte" consideré que la música debía ser vaciada dentro de un molde amplio, extenso, y que de alguna manera se acercara en "duración de tiempo musical" a la concentrada grandeza que palpita en la poesía. Una primera decisión fue usar la orquesta sinfónica normal como medio sonoro, de envergadura correspondiente al poema, además de una voz soprano. Esta combinación, tan usual por lo demás, debía estar al servicio de una estructura musical no perturbada por la simetría estrófica del soneto ni por su constante atmósfera trágica. Es por ello que en la música de los "Sonetos de la Muerte" se advierte una desigual distribución de estrofas y aun de los versos en el transcurso de la composición. Las exposiciones de ideas (temas), desarrollos y reexposiciones se ajustan a normas puramente musicales y no a las dimensiones métricas de la poesía.

Motivos, temas, combinaciones rítmicas, colorido orquestal, constituyen un material que se generó independientemente del orden en que en el poema aparecen ideas, relato, anuncio o súplica. Por ejemplo, el núcleo generador de prácticamente todo el acontecer musical del segundo soneto surgió una noche en que me encontraba solo en el campo mientras meditaba con cierta obsesión sobre el último verso de la última estrofa: "Y roto el pacto enorme, tenías que morir". Ni siquiera había comenzado a escribir este soneto. Cuando me acerqué al piano para tocar lo que había imaginado —nunca lo olvidaré— se me puso piel de gallina.

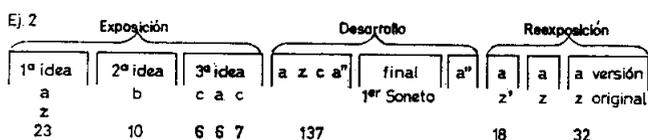


La bitonalidad de Si bemol menor Fa del acompañamiento se hace presente con un mínimo de elementos: dos movimientos isócronos diferentes y simultáneos, bajo la sombra de un pedal del V grado de Fa, uno en corcheas (Sol-Fa-Sol-Fa, etc.), y el otro, en el bajo (Si bemol), en dirección descendente en figuraciones de negras. Entre y sobre esta simple disposición en pp la voz canta el tema cuya melodía toca a menudo notas extrañas a las dos tonalidades superpuestas. La lentitud y regularidad del pulso, unido a lo anterior, produce en la conciencia un prolongado y tenso suspenso que ni la equívoca cadencia hacia la dominante logra resolver.

Las posibilidades de transformación que este trozo ofrece me impulsaron a convertirlo en el elemento temático principal de este segundo soneto. En

un comienzo se presenta fraccionado en pequeños grupos rítmicos de diversa longitud, aunque conservando la disposición interválica y dentro de un acompañamiento de similar disposición al del original, aunque invertida la dirección de las figuraciones, en agitado movimiento de pulso irregular de 5/4 en ff dentro de una apreciable densidad orquestal. Estructurado de esta manera cobra una fisonomía por entero diferente al conferirle a los recursos indicados aspereza, inquietud y vigor. Luego de una larga preparación en la que la graduación dinámica juega un papel importantísimo, surge la reexposición. La voz superpuesta a la trama orquestal surge en registro agudo y en ff dice los dos penúltimos versos: “Se hará luz en la zona de los sinos oscura/verás que en nuestra alianza signos de astros había”. Considero que este sector de la obra constituye el clímax que no me parecía posible resolver en progresiva declinación. Es por ello que en el punto culminante se produce un corte violento, luego de una aceleración del movimiento en fff. Un suspenso absoluto, un silencio que es estructura musical, antecede a la exposición del tema original cantado por la voz soprano sobre el último verso del soneto: “Y roto el pacto enorme tenías que morir”.

La estructura de este segundo soneto —aquí rápidamente esbozado— se enmarca en la forma “sonata” con tres temas contrastantes por la elaboración a que son sometidos más que por su naturaleza en sí. Esto es más notorio en el tema original debido a que casi siempre aparece coludido, de algún modo, con la figuración del acompañamiento que en muchos momentos cobra fisonomía independiente. La línea del canto planea con libertad frente a las diversas secciones: exposición, desarrollo y reexposición, elementos formales confiados a la orquesta. Este procedimiento unido a la abundancia de gradaciones y contrastes agógicos, dinámicos y tímbricos, disimula la estructuración ternaria de la obra, acercándola aparentemente a una concepción poética. No obstante, los tres bloques están claramente diseñados. Y es más, curiosamente acabo de descubrir que la proporción métrica entre los tres es de 50, 137 y 50 compases respectivamente. El esquema es el siguiente:



El primer soneto tiene una estructuración similar a la del segundo por el tratamiento de los elementos (transformación de los temas, generación de motivos secundarios, empleo de la voz, color orquestal, agógica, etc.), pero no en la ordenación de una forma determinada.

Ej. 3

(a) LENTO



(b)



(c)



(d) Allegro



Sin embargo, es fácil distinguir tres secciones bien diferenciadas. De las cuatro ideas o temas, con sus anexos y derivaciones, las tres primeras son desarrolladas tan pronto como son expuestas y forman una primera sección que abarca las dos primeras estrofas del soneto. Un breve motivo de cuatro notas,

Ej. 4



generado al comienzo y como una prolongación de la segunda idea, sirve de transición a un episodio temáticamente independiente que cierra esta sección. La tercera sección se forma con la reexposición del primer tema, seguida de un desarrollo más o menos extenso y en movimiento muy rápido del segundo tema. Un pasaje ascendente, en quasi presto, conduce a la última sección elaborada sobre el cuarto tema y con un amplio desarrollo. El motivo que aparece en los últimos compases a manera de una coda se convertirá, en el segundo soneto —como ya se indicó—, en importante elemento del desarrollo.

Ej. 5



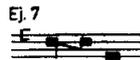
La concepción y composición de este primer soneto se produjo de manera más regular que en los otros. Concebí la primera idea y así las restantes, además sus elaboraciones surgieron ordenadamente.

Tuve la suerte de que el inolvidable Maestro Erich Kleiber realizara una estupenda versión de este soneto con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y con la solista Blanca Hauser, cantante de extraordinarias condiciones vocales y musicales. El mismo Kleiber me estimuló a continuar escribiendo los otros dos sonetos. No obstante, pasaron varios años entre la composición del primero y los otros dos, pero continué anotando y puliendo la concreción musical del estímulo poético del verso a través de motivos, temas, figuraciones rítmicas, armonía, timbres y textura, los que aún a expensas del texto debían estructurarse musicalmente. En este aspecto tal vez el más explícito es el último.

Este tercer soneto está estructurado íntegramente en base al comienzo de la Antífona gregoriana “Salve Regina”, razón por la cual debe considerársele como una pieza monotemática. Apenas un motivo rítmico muy incisivo en movimiento rápido interrumpe las innumerables y variadas maneras en que dicho “cantus firmus” aparece constantemente. Está presente a lo largo de todo el soneto, inclusive al final cuando se sumerge entre complejas superposiciones de temas de los dos primeros sonetos. En general, este soneto presenta una textura polifónica más acusada que los anteriores.



La Antífona “Salve Regina” es una bellísima monodia gregoriana de gran interés desde varios aspectos. Partiendo de su estructura interválica modal dórica, circunscrita a sólo las cinco notas comprendidas entre Re y La (siendo ciertamente Re la nota llamada final), lo rotundo de este planteamiento debido a la fisonomía melódica del motivo inicial, su clara división en dos fragmentos rítmicos y melódicamente tan distintos y su sobriedad me parecieron condiciones de gran utilidad para una composición de compleja y extensa elaboración. Además el texto de este tercer soneto tiene una connotación religiosa.



Tal vez interese hacer notar el empleo fraccionado de esta frase gregoriana, cuya estructura da origen a dos motivos independientes, como también la modificación introducida al segundo de ellos y la generación de un tercero, partiendo de las seis penúltimas notas.



La modificación indicada traslada la línea melódica una cuarta más arriba, al rozar el tetracordo superior produce un intervalo de 7ª inusitado en la monodia gregoriana.

A diferencia de los dos primeros sonetos que concluyen en dirección descendente y *pp*, este lo hace en un crescendo hacia el *ff* y en dirección ascendente.

Aunque los tres sonetos conforman una sola obra por su espíritu, carácter y "pathos", que parejamente exige la creación de la Mistral, es posible ejecutarlos separadamente sin desmedro ya que la relación temática del tercero con los dos primeros, lo que en alguna medida los relaciona, en nada altera la individualidad estructural y formal de cada uno. Por lo demás, así fueron estrenados en 1942 y 1948 respectivamente. La audición de la obra completa tuvo lugar en 1949, dirigida por Victor Tevah, el incansable promotor de la composición chilena, frente a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y con Teresa Yrarrázaval como solista.

Gabriela Mistral no llegó a conocer esta música. Quizás supo de ella durante su funeral mientras el país entero le tributaba su homenaje póstumo. En esta dolorosa oportunidad, me han contado —no me encontraba en Chile en esa fecha— en medio de la consternación general, tuvo lugar otra ejecución de la obra, esta vez en la Casa Central de la Universidad de Chile, con la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Tevah y con Clara Oyuela como solista. La última vez que se ejecutó la obra completa fue en 1966, con Angélica Montes como solista, desde aquel entonces no se ha vuelto a escuchar.

Cediendo al honroso pedido de la *Revista Musical Chilena*, en estas líneas sólo he tratado de exponer el cómo y el por qué de esta música —para mí entrañable— prescindiendo de todo juicio valorativo, que otros podrán realizar mejor que su autor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER

NOTAS PRELIMINARES

1. Este catálogo constituye una revisión crítica y puesta al día de dos catálogos anteriores de la obra de Alfonso Letelier, aquel publicado en la RMCH, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 27-30, y el perteneciente a la serie *Compositores de América*, II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, Sección de Música, Departamento de Asuntos Culturales, 1956), pp. 104-107.

2. Abreviaturas:

A : Alto

B : Bajo

Canciones: *Canciones para la Juventud de América*, vol. I (Santiago: Ediciones del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1957).

Canciones para la Juventud de América, vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960).

FMCH : Festivales de Música Chilena.

IEM : Instituto de Extensión Musical (hoy día Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

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

MS : Manuscrito.

OSCH : Orquesta Sinfónica de Chile.

S : Soprano.

T : Tenor.

L.M.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

Preparado por el Dr. Luis Merino Montero

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-----------------|-------------------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 1923 | Soneto para voz y piano. | 1'30 | Santa Teresa | MS. | | |
| 1928-1929 | <i>Petite Suite</i> para orquesta, 2 flautas, oboe, 2 clarinetes en Si bemol, fagot, corno en Fa, arpa, cuerdas, 1. <i>Preludio.</i> 2. <i>Berceuse.</i> 3. <i>Toccata.</i> | 7' | | MS. | Santiago, junio 1929, Club de la Unión, Javier Rengifo (director). | |
| 1930 | <i>Dormeuse</i> para voz y piano. | 1' | Ronsard | MS. | | |
| 1930 | <i>La Magdalena</i> , ópera sacra no terminada. | | Manuel Arellano | MS. | | El compositor ha completado solamente el preludio y una parte del primer acto. |
| 1930 | <i>Misa Solemne</i> para soprano, contralto, tenor, barítono, arpa, órgano, cuerdas, 1. <i>Preludio.</i> 2. <i>Kyrie.</i> 3. <i>Gloria.</i> 4. <i>Credo.</i> 5. <i>Sanctus.</i> 6. <i>Agnus Dei.</i> | 30' | | MS. | | Corresponde al op. 1 del compositor. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|----------------------------------------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------------------------------|
| 1932 | Tres Fugas para piano, 1. A dos voces en Re menor. 2. A tres voces en Mi bemol mayor. 3. A cuatro voces en Sol mayor. | 9' | | MS. | | Corresponde al op. 2 del compositor. |
| 1933 | Fuga en Do menor para cuarteto de cuerdas. | 2' | | MS. | | Corresponde al op. 11 del compositor. |
| * 1933-1934 | Tres Canciones para voz y piano, 1. <i>Tristesse</i> . 2. <i>Madrigal</i> , "Ojos claros y serenos". 3. <i>Les séparés</i> . | 6'30" | Alfred de Musset (Nº 1 y 3), Gu-tierre de Cetina (Nº 2). | MS. | | Corresponde al op. 7 del compositor. |
| 1934 | <i>Ave María</i> , motete para coro mixto (SATB). | 3'15" | | MS. | | Corresponde al op. 4 Nº 1 del compositor. |
| 1934 | <i>Tantum Ergo</i> , motete para coro mixto (SATB). | 3'45" | | MS. | | Corresponde al op. 4 Nº 2 del compositor. |
| 1934 | Suite para piano, 1. <i>Allemandé</i> . 2. <i>Moderado</i> . 3. <i>Sarabanda</i> . 4. <i>Allegro vivo</i> . | 9' | | MS. | | |
| 1935 | <i>Ya vuelve la primavera</i> , madrigal para coro mixto (SATB). | 2'30" | | MS. | | Corresponde al op. 4 Nº 3 del compositor. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1935 | <i>Mira, ¡Oh Señor!, motete para coro mixto (SATB).</i> | 3' | Lamentaciones de Jeremías. | MS. | | |
| 1936 | <i>Balada y canción para voz y orquesta sinfónica.</i> | 11' | Gabriela Mistral (Balada) y Manuel Arellano (Canción). | MS. | Santiago, junio 15, 1936, Teatro Central, Marta Petit (voz), Orquesta Nacional de Conciertos Sinfónicos, Armando Carvajal (director). | La partitura está extraviada. |
| 1936 | <i>Suite Grotesca para piano,</i> 1. <i>Entrada.</i> 2. <i>Vals.</i> 3. <i>Interludio digestivo.</i> 4. <i>La mona</i> (= ebriedad) <i>triste.</i> 5. <i>Marcha y cortejo de Valentino.</i> | 13'30" | | Suplemento musical de la <i>Revista de Arte</i> (editada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile), IV/21-22, (1939). | Santiago, 1941, Elena Wais, piano. | Corresponde al op. 6 del compositor. En 1946 fue transcrita para orquesta sinfónica. |
| 1937 | <i>Vida del Campo</i> , movimiento sinfónico para piano y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 2 fagots, 2 cornos en Fa, 2 trompetas en Do, 2 trombones, tuba, timbales, | 18'05" | | IEM hel. Grabada en Chile por RCA Victor, CRL-4, Flora Guerra (piano), OSCH, Victor Tevah (director). | Santiago, 1940, Hugo Fernández (piano), OSCH, Armando Carvajal (director). Esta versión fue ampliada posteriormente y estrenada en Santiago, mayo 5, 1958, Teatro | Corresponde al op. 14 del compositor. "Dedicado a Margarita Valdés, esposa del compositor). Obtuvo el segundo premio en el Concurso celebrado con ocasión del Cuarto Centenario de la Fundación de Santiago (1942). |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | arpa, piano y cuerdas, 1. <i>Lento</i> . 2. <i>Quasi cadenza-Solenne</i> . | | | | Astor, Flora Guerra (piano), OSCH, Robert Whitney (director). | |
| 1934-1938 | Tres Canciones para voz y piano. 1. <i>Otoño</i> . 2. <i>Balada</i> . 3. <i>Canción</i> . | 8' | Gabriela Mistral (Nº 1 y 2), Manuel Arellano (Nº 3). | El Nº 1 fue editado primero en el suplemento musical de la <i>Revista de Arte</i> , 1/4 (diciembre, 1934-marzo, 1935). La obra completa en IEM, Serie V, Obras para Voz y Piano, V 1 (Nº 2), V 2 (Nº 3), V 3 (Nº 1). | | El Nº 1 fue compuesto entre 1933 y 1934, Nº 2 entre 1935 y 1936, Nº 3 en 1938. El Nº 1 corresponde al op. 8 y está dedicado a Luz Letelier Llona. El Nº 2 corresponde al op. 10 y el Nº 3 al op. 13 del compositor. El Nº 2 y 3 fueron escritos originalmente para voz y orquesta (1936). El Nº 3 (<i>Canción</i>), en versión para voz y orquesta de cámara, fue adscrito a las <i>Canciones de Cuna</i> (1939). |
| 1938-1939 | Cuarteto de cuerdas, 1. <i>Allegro moderato</i> . 2. <i>Lento muy íntimo</i> . 3. <i>Fuga</i> . | 18' | | IEM hel. | Santiago, julio 27, 1942, Sala Cervantes, Cuarteto Chile. | Corresponde al op. 12 del compositor. "Dedicado a Domingo Santa Cruz". Obtuvo el tercer premio en la Sección de Cámara del Concurso celebrado con ocasión del Cuartecentenario de la Fundación de Santiago, 1942. |
| 1939 | <i>Canciones de Cuna</i> para voz femenina y orquesta de cámara. | 11'20" | Amado Nervo (Nº 1), Gabri- | Editorial Cooperativa Interamericana de Com- | Santiago, julio 30, 1942, Teresa Orrego-Salas (soprano), | Corresponde al op. 13 del compositor. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1941 | flauta, clarinete en Si bemol, arpa, cuerdas, 1. <i>Luna de plata.</i> 2. <i>Susvidadas.</i> 3. <i>La Noche.</i> 4. <i>Canción.</i> | la Mistral (Nº 2 y 3), Manuel Arellano (Nº 4). | positores, Publicación Nº 30 (Montevideo; Instituto Interamericano de Musicología, 1943). | Orquesta de Cámara, Alfonso Letelier (director). | | |
| 1941 | Música incidental para "El Enfermo Imaginario". | Molière | MS. | Estreno del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, a cargo de Margarita Xirgu, en 1941. | | |
| 1934-1942 | <i>Ocho Canciones para coro mixto (SATB),</i> 1. <i>Villancico I (En los brazos de la luna).</i> 2. <i>Villancico II (Qué noche tan clara).</i> 3. <i>Villancico III (Llegaos pastorcitos).</i> 4. <i>Pinares.</i> 5. <i>Corderito.</i> 6. <i>Canción de los Pinos.</i> 7. <i>La palomita, tonada.</i> 8. <i>Hallazgo.</i> | 18'45" | Anónimos españoles (Nº 1, 2, 3 y 7), Gabriela Mistral (Nº 4, 5 y 8), Manuel Arellano (Nº 6). | En <i>Canciones</i> , Vol. I, el Nº 1 (pp. 126-127); En <i>Canciones</i> , Vol. II, el Nº 4 (pp. 95-96) y 6 (pp. 200-201). La obra completa en IEM, Serie C, Obras Corales, C30-C37. Nº 4 grabado en Chile por <i>Odeón</i> , LDC-36301, Centro de la Universidad de Chile, Marco Dusi (director). Nº 4 y | Estrenados en diferentes fechas. La más temprana parece ser la del Nº 4 (<i>Pinares</i>) en Santiago, diciembre, 1935, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Coro Polifónico del Conservatorio Nacional de Música, Pedro Humberto Allende (director). | Corresponde al op. 9 del compositor. El Nº 1, 2, 3, 4, 6, 7 y 8 están dedicados "A Margarita, Blanca y Gabriel Valdés". El Nº 5 "A mi hijo Juan José". |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| * 1942 | Ave Maris Stella para coro femenino. | 1' | | 8 grabados en Chile por Orfeo 001 (Serie Documentos Vivos de la Poesía), Centro Filarmónico Municipal de Chile, Waldo Aránguiz (director). | | |
| 1946 | Suite Crotesca para orquesta sinfónica, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 2 fagots, contrabajo, 2 cornos en Fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, triángulo, platillo, bombo, tambor, timbales, arpa, piano, cuerdas, | 10'28" | | IEM hel. | Santiago, agosto 23, 1946, OSCH, David van Vactor (director). | Corresponde al op. 6 del compositor. Dedicada a David van Vactor. Versión orquestal de la obra homónima para piano (1936). |
| | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Entrada.</i> 2. <i>Vals.</i> 3. <i>Interudio Digestivo.</i> 4. <i>La mona</i> (= ebriedad) <i>triste.</i> 5. <i>Marcha y cortejo de Valentino.</i> | | | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1947 | Tres Piezas Infantiles para piano, 1. Canción. 2. <i>Berceuse</i> (Canción de Cuna). 3. <i>En la Iglesia</i> . | 4' | | Elena Waiss y René Amengual (ed.), <i>Mi Amigo el Piano</i> (Santiana: Escuela Moderna de Música, s.f.). La N° 3 fue omitida en ediciones posteriores. | | Corresponde al op. 21 del compositor. |
| 1943-1948 | <i>Sonetos de la Muerte</i> , poema dramático para voz femenina y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 2 fagots, contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, piatti, tambor, celesta, piano, 2 arpas, cuerdas. 1. <i>Del nicho helado</i> . 2. <i>Y este largo cansancio</i> . 3. <i>Malas manos</i> . | 34'25" | Gabriela Mistral | IEM hel. | N° 1: Santiago, noviembre 20, 1942, Teatro Municipal, Blanca Hauser (soprano), OSCH, Armandó Carvajal (director). N° 2: Santiago, agosto 25, 1944, Teatro Municipal, Blanca Hauser (soprano), OSCH, Armandó Carvajal (director). N° 3: Santiago, noviembre 26, 1948, Teatro Municipal, I FMCH, Teresa Yrarrázaval (soprano), OSCH, Víctor Tevah (director). | Corresponde al op. 18 del compositor. "Dedicados a mi madre con quien mi música vive en deuda permanente". El N° 3 obtuvo el Primer Premio en el I FMCH. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1948 | <i>Nous voici dans la ville</i> , adaptación para coro mixto (SATB). | 2' | IEM hel. | | |
| 1948 | <i>O divin enfançon</i> , adaptación para coro mixto (SATB). | 2' | IEM hel. | | |
| 1948 | <i>Variaciones</i> en Fa sobre un tema propio para piano. | 17'53" | Buenos Aires: Barry y Cía., 1949. | Santiago, diciembre 6, 1948, Sala Cervantes, I FMCH, Oscar Cacicúa (piano). | Corresponde al op. 22 del compositor. Dedicada "A Margarita Valdés, esposa del compositor). Obtuvo el Segundo Premio en el I FMCH, 1948. |
| 1949 | Música incidental para "La Anunciación a María", oboe, corno inglés, fagot, 2 trompetas, glockenspiel, voz (soprano), coro femenino, cuerdas. | Paul Claudel | MS. | Santiago, 1949, Teatro Municipal, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Etienne Frois (director). | |
| 1949-1979 | <i>Sonata</i> para viola y piano o para clarinete y piano. 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Lentamente</i> . 3. <i>Vivace</i> . | 17'55" | Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, 1979. | Para viola y piano: Santiago, noviembre 24, 1952, III FMCH, Zoltan Fischer (viola), Elena Waiss (piano). Para clarinete y piano: Santiago, diciembre 1979, Museo de Arte Contemporáneo | Corresponde al op. 19 del compositor. Dedicada a Zoltan Fischer y Elena Waiss. Obtuvo el Segundo Premio en el III FMCH. Su movimiento lento fue estrenado separadamente el 29 de octubre de 1945 por Zoltan Fischer (viola) y Hugo Fernández (piano). La versión para clarinete |

*

*

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1949-1950 | Tres Canciones Antiguas para voz y piano, 1. Al alba cenid, buen amigo. 2. Enemiga le soy, madre. 3. Mtos fueron mi co-razón. | 7'50" | Anónimos españoles del siglo XVI. | Washington, D.C.: Unión Pa-naméricana, 1960 (distribuido por Peer International Corporation, Nueva York). | Santiago, abril 24, 1950, Margarita Valdés (contralto), Federico Heinlein (piano). | Corresponde al op. 24 del compositor. |
| * 1950 | Vitral de la Anunciación para soprano, coro femenino y orquesta de cámara, 1. oboe, como inglés, fagot, 2. trompetas, campanas, piano y cuerdas. | 23'35" | Vitral I: Versículo I del Angelus e Him-nus no Regina coeli laeta-re. Vitral II: Versículo II del An-gelus. Vitral III: Villancico sobre un poema de Lope de Vega. Vitral IV: | Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Re-presentación de la Universidad de Chile, Serie Partituras Or-questales, 1976. Grabada en Chi-le por RCA Vic-tor, CRL-2, Syl-via Soublette (soprano), Coro Femenino de Madrigalistas, Orquesta de Cá-mara del IEM, | Santiago, agosto 31, 1950, Salón Sur del Hotel Carrera, Clara Oyuela (soprano), Coro de Madrigalis-tas, orquesta de cá-mara, Zoltan Fis-cher (director). | Corresponde al op. 20 del compositor. Dedicada "A la memoria de Consuelo Letelier" (hermana del compo-sitor). Elaborada sobre la ba-se de materiales de la música incidental para "La Anuncia-ción a María". |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1951 | Cinco Canciones para coro mixto (SATB). 1. Villancico (Descansa, Virgen dichosa). 2. <i>Decires</i> . 3. <i>La Madre triste</i> . 4. <i>El Velero</i> . 5. <i>O Sacrum Coniutum</i> . | 15' | Villancico sobre un poema de Lope de Vega, Profecía de Isaias, e Himno <i>Rorate coeli</i> . Vital V: Versículo III del Angelus y Villancico sobre un poema de Alvarez del Gato. | Victor Tevah (director). | Nº 1-4: Santiago, diciembre 1, 1952, Teatro Municipal, III FMCH, Coro de Madrigalistas, Alfonso Letelier (director). Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Serie C, Obras Corales, 1975. En <i>Canciones</i> , Vol. I, el Nº 1 (p. 125). Una parte de la melodía de la | Corresponde al op. 17 del compositor. El Nº 5 está dedicado "A Carmen y Pablo", hija y yerno del compositor. En la versión original, este ciclo con- templaba como quinta canción al <i>Nocturno</i> sobre un texto de Carmen Valle, la que fue estrenada conjuntamente con las restantes cuatro. Posteriormente, esta canción fue transformada e incorporada a las <i>Estancias Amatorias</i> (1966) como el primer movimiento. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1953 | Música incidental para el film "Las Tres Pascualas", flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, corno en Fa, arpa, órgano, voces, 2 guitarras, piano, timbal, cuerdas. | | | soprano del N° 1 (con algunos cambios) en <i>ibid.</i> , p. 105. | | En esta serie de <i>Cinco Canciones</i> fue substituida por <i>O Sacrum Convivium</i> , compuesto y estrenado en 1969. |
| | | | | MS | | |
| 1953 | <i>Sonatina</i> para violín y piano, 1. <i>Adagio</i> , 2. <i>Allegro moderato</i> . | 6' | | IEM hel. | La fecha de estreno no está documentada. La obra se ejecutó en Punta Arenas, Chile, noviembre, 1959, Enrique Iniesta (violín), Giocasta Corma (piano). | Corresponde al op. 23 del compositor. Compuesta "Para mis hijos Miguel y Juan". |
| 1955 | <i>Cuatro Piezas Fáciles</i> para piano solo, 1. <i>Canción de Cuna</i> , 2. <i>Pastoral</i> , 3. <i>Valse</i> , 4. <i>Toccata</i> . | 8' | | Carlos Botto (ed.), <i>El Pianista Chileno</i> , Vol. I, Serie D, N° 1, segunda edición (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación | | Corresponde al op. 32 del compositor. La versión manuscrita está dedicada a "Blanca y María" (Valdés Subercaseaux). |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1955 | <p><i>Divertimento para orquesta, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 2 fagots, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, timbales, piano, cuerdas,</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Enérgico.</i> 2. <i>Lento.</i> 3. <i>Enérgico.</i> | 11' | <p>ción de la Universidad de Chile, 1976), p. 15 (Nº 1), p. 14 (Nº 2) y Vol. II, Serie D, Nº 2 (1969), pp. 21-23 (Nº 4).</p> | <p>Santiago, julio 20, 1956, OSCH, Victor Tevah (director).</p> | <p>Corresponde al op. 25 del compositor.</p> |
| 1955 | <p><i>La Historia de Tobías y Sara</i>, ópera oratorio, parte I, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo, 2 fagots, contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, tambor militar, woodblock, piatti, triángulo, xilofón, arpa, celesta, piano, cuerdas, dos coros y voces solistas.</p> | 17,10' | IEM hel. | <p>Santiago, diciembre 1, 1954, Teatro Municipal, IV FMCH, Clara Oyuela (soprano), Margarita Valdés (contralto), Hernán Würth (tenor), Miguel Concha (bajo), OSCH, Victor Tevah (director).</p> | <p>Corresponde al op. 26 del compositor. La traducción del original estuvo a cargo de Margarita Valdés y Consuelo Letelier. La adaptación es de Mariano Valdés. La obra obtuvo el Segundo Premio en el IV FMCH, 1954.</p> |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1955-1956 | <i>Acúleo</i> , suite para orquesta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagots, 4 cornos, 3 trompetas, 2 trombones (tenor), trombón bajo, tuba, timbales, píatti, arpa, celesta, piano, cuerdas. 1. <i>El Hércón de Piedra</i> . 2. <i>El Lago</i> . | 23'54" | | IEM hel. Graba- da en disco Co- lumbia LOU-59- 1 (<i>The Louis- ville Orchestra Commissioning Se- ries</i>). Orquesta Sinfónica de Louisville, Ro- bert Whitney (director). | Louisville, Kentu- cky, enero 30, 1957, Columbia Audito- rium, Orquesta Sin- fónica de Louisville, Robert Whitney (di- rector). Estreno en Chile: Santiago, julio 19, 1957, Teatro Astor, OSCH, Victor Te- vah (director). | Corresponde al op. 27 del com- positor. Esta obra le fue en- cargada por <i>The Louisville Philharmonic Society</i> . Dedicada "To my parents" (A mis padres). |
| 1956 | <i>Tantum Ergo</i> , canon a tres voces iguales. | 1' | | <i>Canciones</i> , vol. I, p. 115. | | Corresponde al op. 28 del com- positor. |
| 1957-1958 | <i>Tres Canciones</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Umbral de noche</i> . 2. <i>La cabra</i> . 3. <i>Del cielo a tu cora- zón</i> . | 11' | Oscar Castro | Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Serie C, Obras Corales, C4-C8. | | Corresponde al op. 27 según la edición impresa y al op. 29 del compositor, según <i>RMCH</i> , XXI/100 (abril-junio, 1967), p. 30. "Dedicadas a mi hijo Francisco". Constituye la base de los <i>Tres Madrugales Campesinos</i> (1971). |
| 1958 | <i>Cuarteto</i> para saxofones o maderas, saxofón soprano en Si be- mol, contralto en Mi be- mol, tenor en Si bemol, ba- rítano en Mi bemol, 1. <i>Allegro</i> . | 17'10" | | IEM hel. | Santiago, diciembre 7, 1960, Salón Sur del Hotel Carrera, VII FMCH, Juan García y Luis He- rera (clarinetes), Orlando Gutiérrez | Corresponde al op. 30 del com- positor. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|--------------|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1960 | <p>2. <i>Moderadamente lento</i>, 3. <i>Finale</i>, u.: 70</p> <p><i>Concierto para guitarra y orquesta</i>, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 cornos, percusión, triángulo, cuerdas, 1. u.: 100. 2. <i>Diferencias</i>. 3. u.: 70-80.</p> | 31'15" | | IEM hel. | <p>(clarinete bajo), Guillermo Villablancas (fagot).</p> <p>Santiago, junio 7, 1963, Teatro Astor, Luis López (guitarra), OSCH, Victor Tevah (director).</p> | Corresponde al op. 31 del compositor. |
| 1960 | <i>Hymne an den Orden der Heiligen Ursula dem Colegio de Santiago zugeeignet</i> para cuatro voces femeninas. | 3' | | IEM hel. | | Encargo del Colegio Santa Ursula, Santiago, Chile. |
| 1964-1965 | <p><i>Cuatro Piezas para piano</i>, 1. <i>Allegro moderato</i>. 2. <i>Moderato</i>. 3. <i>Interludio</i>. 4. <i>Muy rítmico</i>.</p> | 8' | | IEM hel. | <p>Paris, 1966, Radio Televisión Francesa, Herminia Raccagni (piano). Estreno en Chile: Santiago, agosto 13, 1973, Biblioteca Nacional, Pola Baytelman (piano).</p> | Corresponde al op. 33 del compositor. Dedicadas "cordialmente a Herminia Raccagni, Flora Guerra y Elvira Savi, intérpretes que han creído en la música chilena". |
| 1966 | <i>Estancias Amorosas</i> para voz femenina y orquesta de cuerdas, | 17'15" | Carmen Valle | IEM hel. | Osorno, julio 22, 1966, Teatro Municipal, Carmen Luisa | Corresponde al op. 34 del compositor. Dedicada "A la memoria de un ser excepcional, |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | 1. Nocturno. 2. Azules. 3. Dame la mano. | | (Blanca Subercaseaux de Valdés) | | Letelier (contralto), Orquesta Filarmónica de Osorno, David Serendero (director). | doña Blanca S. de Valdés". |
| 1967 | Canciones Españolas Antiguas para voz femenina, flauta en Do, flauta en Sol, violoncello y arpa, 1. <i>Pastorcito nonte aduermas.</i> 2. <i>Porque es dama tanto quererlos.</i> 3. <i>Ay triste vida coral</i> (Chant de la Verge de "El Misterio de Elche"). 4. <i>Ay luna que reluces.</i> 5. <i>Mariam matrem.</i> 6. <i>¿De donde venís, amoré?</i> 7. <i>En esta larga ausencia.</i> | 16' | Anónimos españoles | IEM hel. | Santiago, 1968, Margarita Valdés (contralto), Heriberto Bustamante (flauta), Angel Cerutti violoncello), Clara Pasini (arpa). | Arreglo y adaptación de Alfonso Letelier. |
| 1967-1968 | <i>Preludios Vegetales</i> para orquesta sinfónica, flauta piccolo, 2 flautas, flauta en Sol, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, 2 fagots, contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 | 11'34" | | IEM hel, Grabados en la <i>Antología de la Música Chilena</i> , vol. I, AMC-OI, en 1979 por la Facultad de Ciencias y Artes Mu- | Santiago, abril 11, 1969, Teatro Astor, XI FMCH, OSCH, Agustín Cullel (director). | Corresponden al op. 36 del compositor. Fueron estrenados bajo el título de <i>Cuatro Preludios Breves</i> . |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>trompetas en Do, 3 trombones, tuba, tambor, gran cassa, gong, piatti, timbales (cromáticos), triángulo, vibráfono, xilofón, arpa, celesta, piano, cuerdas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Libremente</i> (lento). 2. u.: 80. 3. <i>Enérgico</i>. 4. <i>Andante con moto</i>. | 9'40" | <p>sicales y de la Representación de la Universidad de Chile y el Ministerio de Relaciones Exteriores, O.S.C.H., Víctor Tevah (director).</p> | <p>Río de Janeiro, mayo 1970, Segundo Festival de Música de Guanabara. Estreno en Chile: Santiago, agosto 17, 1971, Goethe Institut, Carmen Luisa Letelier (contralto), conjunto instrumental y Octeto de Vientos de Munich, Agustín Culler (director).</p> | <p>Dedicadas "A Carmen Luisa [Letelier] con el amor de su padre".</p> |
| * 1968-1969 | <p><i>Dos Canciones</i> para voz femenina y orquesta de cámara, piccolo, flauta, oboe, clarinete piccolo en Mi bemol, clarinete en Si bemol, fagot, corno en Fa, arpa, celesta, vibráfono, xilofón, piano, 2 violas, violoncello, contrabajo.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Aus Der Teppich des Lebens</i> (La alfombra de la vida). 2. <i>Aus Das Jahr der Seele</i> (El año del alma). | 9'40" | <p>IEM hel. Grabados en disco Philips Stereo 6599474 (<i>Cancionero de Cámara</i>), Carmen Luisa Letelier (contralto), Orquesta de Cámara, Agustín Culler (director).</p> | <p>Río de Janeiro, mayo 1970, Segundo Festival de Música de Guanabara. Estreno en Chile: Santiago, agosto 17, 1971, Goethe Institut, Carmen Luisa Letelier (contralto), conjunto instrumental y Octeto de Vientos de Munich, Agustín Culler (director).</p> | <p>Dedicadas "A Carmen Luisa [Letelier] con el amor de su padre".</p> |
| 1971 | <p><i>Tres Madrigales Campesinos</i> para cuatro voces mixtas (SATB) y 5 instrumentos, violín Iº o flauta, violín 2º</p> | 11'50" | <p>IEM hel. Grabados en disco Philips Stereo 6599474 (<i>Cancionero de Cámara</i>).</p> | <p>Corresponde al op. 40 del compositor y es una elaboración de las <i>Tres Canciones</i> para coro mixto (1957-1958).</p> | <p>Corresponde al op. 40 del compositor y es una elaboración de las <i>Tres Canciones</i> para coro mixto (1957-1958).</p> |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|------------------|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| | o clarinete en Si bemol, viola, violoncello, guitarra, 1. <i>Umbral de noche.</i> 2. <i>La cabra.</i> 3. <i>Del cielo a tu corazón.</i> | | | ra), Alfonso Letelier (director). | | |
| 1972 | <i>Canción del Niño Angel</i> para coro mixto (SATB). | 2'30" | Alfonso Letelier | MS | | |
| * 1972 | <i>Fünf Anekdoten</i> (Cinco anécdotas) para conjunto instrumental, clarinete en Si bemol, fagot, trompeta en Do, trombón, 2 caisses claires, tambor militar, timbales cromáticos, woodlock, gran cassa, piatti, gong, triángulo, 3 bongoes, violín, contrabajo, 1. u.: 86-90. 2. u.: 72-76. 3. <i>Adagio molto.</i> 4. <i>Lento assai.</i> 5. u.: =80. | 10' | | MS | Worms, Alemania, enero 7, 1973, Musica Nova Ensemble, Ernst Huber-Contwig (director). | Encargo de la Südwestfunk (Radio del Oeste) de Mainz, Alemania. |
| 1974 | <i>Tres Canciones</i> para voz femenina y 16 instrumentos, piccolo, flauta, oboe, clarinete piccolo, clarinete en Si bemol, fagot, corno en | 20' | Stephan George | IEM hel. | Santiago, agosto 20, 1974, Goethe Institut, Carmen Luisa Letelier (contralto), conjunto instrumen- | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALFONSO LETELIER LLONA

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| 1976 | Fa, arpa, celesta, vibráfono, xilofón, piano, 2 violas, violoncello, contrabajo, 1. <i>Komm in den togesagten Park</i> (Ven al parque que dicen muerto). 2. <i>Wir schreiten auf und ab</i> (Yendo y viniendo caminamos). 3. <i>Wir werden heute nicht</i> (No iremos hoy al jardín). | 9'40" | IEM hel. | Santiago, octubre 19, 1976, Sala Isidora Zegers, Enrique Peña, Ramón Venegas, Cancio Mallea (oboes). | tal, Ernst Hubert Contwig (director). |
| 1979 | Cinco Antifonas para coro mixto (SATB) y órgano, 1. <i>Preludio</i> . 2. <i>Vi el agua</i> . 3. <i>Los cuerpos de los santos</i> . 4. <i>He aquí el tabernáculo</i> . 5. <i>Había un ángel</i> . 6. <i>Mi casa será llamada</i> . | 15' | MS | | |

| Año de composición | Título de la obra | Duración | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| 1980 | Tres Canciones Infantiles para coro a tres voces iguales, 1. <i>Patito de infancia.</i> 2. <i>Canción de cuna.</i> 3. <i>Canción de la ola fútbolosa</i> | 4' | Andrés Sabella (Nº 1 y 3), Anónimo (Nº 2) | Nº 2: Editado en <i>Coros Infantiles</i> (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980). Nº 1 y 3 en MS. | | |
| 1981 | <i>Desvelada</i> para voz y piano. | 2' | Gabriela Mistral | MS. | Santiago, mayo 27, 1981, Sala América de la Biblioteca Nacional, Carmen Lucila Letelier (contralto), Elvira Savi (piano). | "Dedicada a Maiga" (Margarita Valdés) |

María Luisa Sepúlveda Maira (1892 - 1958)

por Raquel Bustos Valderrama

Continuando en la línea de investigar a la mujer en la composición chilena del siglo XX presentamos ahora una creadora que se destaca por tres razones: es la primera compositora titulada en Chile, la única mano femenina en la nómina de los compositores nacionalistas de comienzos de esta centuria y una de las iniciadoras de la investigación musical.

El propósito principal de nuestro trabajo fue delinear y definir a María Luisa Sepúlveda como compositora, revisar los aspectos de su labor docente que incidieron en su vida creativa y reunir los antecedentes de su trabajo como investigadora.

La bibliografía básica para todo estudio sobre creación nacional, Pereira Salas¹, Salas Viu², y Samuel Claro³, se incrementó con las publicaciones del ecuatoriano Emilio Uzcátegui⁴, y de Zulema Rosés Lacoigne⁵.

Nuestro método de trabajo repitió las instancias fijadas en estudios similares publicados en *Revista Musical Chilena* N°s. 135-136 y 142-144.

Aspectos Biográficos

Nació en Chillán en 1892. Su padre fue don Bernardo Sepúlveda, profesor de filosofía e idiomas en el Liceo de esa ciudad y su madre una distinguida poetisa, colaboradora de varias revistas⁶. A los seis años de edad, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde realizó estudios de violín con José Varalla, piano con Bindo Paoli, armonía, contrapunto y fuga con Luigi Stefano Giarda. Eugenio Pereira Salas incluyó a María Luisa Sepúlveda entre los alumnos de significativa importancia que iban a animar los cuadros artísticos de comienzos de siglo⁷. En 1918 recibió el título de Concertista y Profesora de Piano⁸; su exitoso examen final fue corroborado en una elogio-

¹ Eugenio Pereira Salas. *Historia de la Música en Chile*. 1850 - 1900. Publicaciones de la Universidad de Chile.

² Vicente Salas Viu. *La Creación Musical en Chile*, 1950 - 1951. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, sf.

³ Samuel Claro y Jorge Urrutia. *Historia de la Música en Chile*. Editorial ORBE, Santiago, 1973.

Samuel Claro, *Oyendo a Chile*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1979.

⁴ Emilio Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*. s. ed., Santiago, 1919.

⁵ Zulema Rosés Lacoigne. *Mujeres Compositoras*. s. ed., Buenos Aires, 1950.

⁶ "María Luisa Sepúlveda". En *Revista Música* I/10, Santiago, 1920, p.l.

⁷ El artículo es una reproducción del material del libro de Emilio Uzcátegui.

⁸ Pereira Salas, *op. cit.*, p. 267.

⁸ Salas Viu, *op. cit.*, p. 423.

sa carta de su profesor Paoli, quien la consideró entre sus discípulas más destacadas, con talento técnico y la recomendó para la enseñanza de piano⁹.

Fue su maestro de composición, don Domingo Brescia. Obtuvo el título de compositora en 1919 con una *Romanza* sobre versos de un lied de Schumann, ante una comisión compuesta por los maestros Enrique Soro, L. Stefano Giarda, y Raoul Hügel¹⁰. Se desempeñó como profesora de piano del Conservatorio Nacional de Música entre los años 1918 y 1931 y profesora de Armonía y Folklore en la Escuela Vocacional de Educación Artística de Santiago. Incursionó en la dirección orquestal presentando en 1916 un conjunto femenino denominado "White Orchestra", que aludía al vestuario enteramente de blanco de sus componentes, en las siguientes obras: *Babillage*, *Brise de Soir*, de Gillet y *Serenata* de Luigini¹¹. Se desempeñó como ayudante de Pedro Humberto Allende en la formación del "Coro Femenino" fundado en 1923, uno de los tres coros que tuvo la Sociedad Bach con el fin de ampliar la Sociedad y para fomentar el arte musical en Chile¹².

Según Samuel Claro, María Luisa Sepúlveda está con Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y Carlos Lavín en la "generación de músicos que decidieron agregar la tarea de investigación a la creación", pudiendo considerársele, por lo tanto, una de las iniciadoras de la investigación musicológica en nuestro país¹³. Realizó recopilaciones del folklore tradicional y pregones que se estimaron valiosos aportes al estudio y difusión de este aspecto del arte¹⁴. Las recolecciones se realizaron de preferencia en la región central de nuestro país¹⁵.

En 1947 publicó en la *Revista Musical Chilena* un artículo sobre los pregones en el que los define como un medio para poner de manifiesto "uno de los aspectos más interesantes del alma popular"¹⁶; el referido artículo transcribe, además, seis pregones santiaguinos de la recolección de la compositora. El trabajo de María Luisa Sepúlveda complementaría los trabajos musicológicos de recopilación folklórica, aborigen y criolla, que realizara el compositor Pedro Humberto Allende. Con algunos años de antelación a la

⁹ "Las manifestaciones artísticas del año 1923". En *Revista Música*. IV-V/1923-1924, Santiago, 1924, p. 28.

¹⁰ "María Luisa Sepúlveda", *loc. cit.*, p. 2.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² Domingo Santa Cruz. "La Sociedad Bach y su gran batalla". En *Mi Vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita, Volumen I, Segunda parte, 1924-1928, p. 159. En relación a la Sociedad Bach ver, Domingo Santa Cruz, "Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach". En *Revista Musical Chilena* IV/40, (Verano 1950-1951), Santiago, pp. 8-62.

¹³ Claro, *Oyendo a Chile*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴ Salas Viu, *op. cit.*, p. 426.

¹⁵ Carlos Isamitt. "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos". En *Revista Musical Chilena*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), Santiago, p. 32.

¹⁶ María Luisa Sepúlveda. "Generalidades sobre Pregones". En *Revista Musical Chilena*, 3/25-26 (octubre, noviembre, 1947), p. 30.

publicación del artículo en la *Revista Musical Chilena* editó un folleto "La Voz del Pasado" con pregones santiaguinos y otros temas folklóricos¹⁷.

Los datos biográficos de la compositora se pierden en 1947. La búsqueda de los contactos humanos que existieron con posterioridad a su alejamiento de la docencia en el Conservatorio Nacional de Música, no fue positiva. Sus elogiadas alumnas de piano como Olga Aguilar, Adriana Saavedra, Ana María Tagle, Olga Zagal, Pilar Incháustegui no tuvieron renombre¹⁸. Existe un busto de Doña María Luisa en el Museo Pedagógico de Santiago, pero nadie sabe las circunstancias por las que llegó allí ni si se acompañó o registró documentación alguna de su inauguración, si es que fue inaugurado.

La vida y obra de María Luisa Sepúlveda se desvanece en la Historia de la Música Chilena; sus partituras despiertan, a veces, la curiosidad de los jóvenes estudiantes de piano y algunos docentes las incluyen en los programas de estudio; aunque el contacto con su obra sea muy tenue, aún persiste con la juventud chilena que siempre quiso formar musicalmente. Falleció en Santiago en 1958¹⁹.

Análisis Estilístico

El catálogo de las obras de María Luisa Sepúlveda corresponde a obras didácticas, para voz y acompañamiento instrumental y para orquesta.

El análisis de las partituras reunidas y su visión sintética final nos permitieron dividirla en tres grupos no excluyentes.

a.— Obras que tienen afinidad con las siguientes corrientes estético-musicales: impresionismo, neo-clasicismo y romanticismo.

b.— Obras descriptivas

c.— Obras nacionalistas

a.— Como compositora formada en el ambiente nacional, Doña María Luisa tuvo contacto, en forma indirecta, con las corrientes musicales foráneas, mas ello no fue inconveniente para que utilizara recursos que, considerando la relatividad del concepto de lo nuevo, podrían estimarse de vanguardia en nuestro país.

En sus obras didácticas se pueden apreciar recursos de bi y politonalidad, bifuncionalidad, paralelismos de cuartas, quintas, novenas, etc., manejo colorístico de la disonancia y tonalismo libre.

¹⁷ María Luisa Sepúlveda Maira. *La Voz del Pasado*. Pregones santiaguinos antiguos y otros temas folklóricos. Casa Amarilla, Santiago, sf.

¹⁸ "Las Manifestaciones artísticas del año 1923", *loc. cit.*, pp. 29-30.

¹⁹ Ver necrología. Eugenio Pereira Salas. "María Luisa Sepúlveda". En *Revista Musical Chilena* XII/60 (julio-agosto, 1958), Santiago, pp. 160-161.

El ejemplo 1 –Estudio en Sol b M, de *Dos Estudios para piano*– destinado a trabajar arpeggios sucesivos y simultáneos en las diferentes regiones del piano, es un ejemplo de politonalidad. Las cuatro secciones en que se divide oscilan entre Sol b (AB), Mi M (C) y Sol b (A); sobre apoyos armónicos que definen la tonalidad se mueven arpeggios de Fa M, Sol b M, Fa M, Sol M, Sol b M, Re M, Mi m, Re b M, Re m, etc.

Ej. 1

El ejemplo 2 –Estudio en Cuartas, de *Dos Estudios para piano*– tiene como tonalidad inicial y terminal Mi M, afirmada por la presencia de la interválica V I, I IV, en la llave de Fa; el tratamiento tonal libre resulta aquí como consecuencia de atender al objetivo didáctico: dominar ampliamente el intervalo de cuarta en ejercicios separados sucesivos simultáneos e intercalados en un esquema rítmico de cuatro semicorcheas.

Ej. 2

El ejemplo 3 —“Palmatoria” de *Locita de las Monjas Clarisas*— ilustra el uso de la bitonalidad. Su diáfana textura con predominio del intervalo de quinta y la simplicidad formal están reflejando la tendencia neoclásica de la compositora.

Ej. 3

MODERATO
p con anima

dim. e. rit. pp

Por carecer de las partituras pertinentes no nos fue posible corroborar la afirmación de Roberto Escobar en el sentido que María Luisa Sepúlveda habría realizado ensayos de micro-tonalidad²⁰, como tampoco revisar su estudio dodecafónico *Atabales Sombríos*.

El romanticismo de la compositora se aprecia en sus obras para canto y acompañamiento instrumental. Se constató en ellas y se corroboró en sus obras corales, un muy buen dominio de la sintaxis musical en función de la sintaxis literaria. Las acentuaciones, articulaciones, frases, secciones y períodos musicales son correspondientes con el conjunto oracional. Hay un alto sentido melódico y un buen manejo de la tensión para alcanzar el clímax que enfatiza, de preferencia, con el aumento del ritmo y densidad armónicos (Ejemplo 4, Cp. 17-24).

En otras obras, como *Cuando Odo la Canzone, Y yo nunca, nunca más*, recrea el estilo de los románticos alemanes de comienzos del siglo XIX con un piano que describe ambientes y acompaña mesuradamente la voz.

b.—María Luisa Sepúlveda compartió la gran inquietud de Pedro Humberto Allende por la dignificación de la enseñanza musical y el aprendizaje más consciente de la música en los colegios²¹. Compuso un extenso repertorio de cantos escolares y estudios para piano que pueden englobarse entre estas obras denominadas descriptivas. Las llamamos así porque, como su

²⁰ Roberto Escobar, *Músicos sin Pasado*. Pomaire, Santiago, 1969, p. 139.

²¹ Isamitt Carlos, "Anotaciones alrededor de Humberto Allende y su obra". En *Boletín Latinoamericano de Música*, Año II, Tomo II, Lima, abril 1938, p. 241.

nombre lo indica, retratan instancias de la vida cotidiana o bien recrean musicalmente el sentido de los versos de connotadas plumas de la lírica nacional.

Ej. 4

O - ra pro no - bis no - bis pec - ca - to ri - bus

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - tram.

El ejemplo 5, *Toque de campanas*, grafica simultáneamente el estilo impresionista del lenguaje musical y la secuencia del tañido de las campanas desde su lento canto monódico inicial hasta lograr su clímax y reposo final.

(a) Cp. 1-4, b) Cp. 14-17 y c) Cp. 35-38).

Ej 5 (a)

Lento e mesto

Piano

2º bajo Ped.

crescendo e. crescendo rit.

dim. molto e. rit.

El ejemplo 6, *El afilador*²², está inspirado en una poesía de J. Cajal que comienza:

²² "El afilador". En *Dos Trozos para piano*, Casa Amarilla, Stgo. 1929.

Miro la estrella
y pienso
afilador que va
con su carro azul
y en luminosa rueda . . .

Musicalmente se reproduce el movimiento de la rueda por siguiente ostinato (ejemplo 6, a) Cp. 1).

Terminan estos versos:

Yo estaría bien allí,
haciendo sonar,
—nostálgica de mares— mi ocarina
de afilador astral

La ocarina llama como sigue (b¹) Cp. 8, b²) Cp. 14):

Ej. 6

The image shows three musical staves. The top staff is labeled '(a) Allegretto' and contains a piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The middle staff is labeled '(b¹)' and shows a melodic line with a similar eighth-note pattern. The bottom staff is labeled '(b²)' and shows another melodic variation of the eighth-note pattern. Dynamics like *mf* and *pp* are indicated throughout.

Los cantos escolares incluyen hermosos versos de Julio Barrenechea, Andrés Sabella, Manuel Magallanes Moure, Oscar Jara Azócar, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, entre otros. Musicalmente corresponden a formas de canción simple binaria y ternaria, contrapuntísticas, adecuadas a los intereses y mentalidad juveniles.

c.— Cuando en 1916 compartiera María Luisa Sepúlveda con Pedro Humberto Allende el Primer Premio del concurso Musical “Zig-Zag”, Luigi Stefano Giarda escribió sobre la necesidad de los compositores chilenos de inspirarse en el folklore de nuestro país aprovechando y ennobleciendo la riqueza melódica de nuestras canciones y danzas. Urgía Giarda a los noveles compositores a seguir en el trabajo iniciado por Allende en sus “Escenas Campesinas”²³.

²³ Giarda, Luigi Stefano, “El concurso Musical de Zig-Zag”. En Revista *Zig-Zag*. XII/618, 23 diciembre, Santiago, 1916.

Resulta hasta cierto punto un contrasentido que el premio de María Luisa Sepúlveda haya sido por una muy europea *Bourré*, para piano y el de Pedro Allende por un *Morceau*, para piano.

“Dos cualidades primordiales reconozco en el maestro Allende: su amor al terruño, que se manifiesta en toda su obra eminentemente nacionalista, y su amplio criterio para juzgar y aun para alentar muchas veces bondadosamente a sus colegas compositores”²⁴. Estas palabras de Doña María Luisa demuestran su gran admiración por el trabajo de Pedro Humberto Allende.

El aspecto más relevante desde el punto de vista de su significado como compositora es justamente esta afinidad con la idea nacionalista que comenzó a gestarse en nuestro país a comienzos de este siglo. Se consideran en esta línea dos tipos de obras:

A.— Aquellas que incorporan elementos del folklore, recopilados e identificados como tales en las partituras.

B.— Aquellas que utilizan formas de canciones folklóricas chilenas.

Canción de las Corhuillas y *Así lo hace Juan* son ejemplo del primer tipo. El manuscrito de la primera tiene una nota que dice: “Corhuilla, coihuilla y corhuilla, nombre común para designar los sapos y ranas que cantan en la noche. Provincia de Ñuble. Diccionario etimológico de Lenz” y la segunda obra señala: “Investigación de María Luisa Sepúlveda”.

Estas obras orquestales revelan un muy discreto manejo del género y están más bien destinadas a grupos de cámara. Predomina en el trabajo de las partes un planteamiento vocal y son frecuentes los diálogos por bloques. En *Canción...* el motivo expuesto por el clarinete imita el canto de las corhuillas (ejemplo 7 a) Cp. 17-20):

Ej. 7
(a)

(b)

como inglés solo

²⁴ “Los músicos Chilenos y la Obra de Pedro Humberto Allende”. En *Revista Musical Chilena*, Nº 5 (septiembre, 1945), Santiago, p. 52.

En la segunda sección, el corno inglés expone una melodía de tonada acompañada en largos apoyos armónicos por el fagot y los instrumentos graves (ejemplo 7 b) Cp. 27-39).

La simplicidad formal de toda la obra de María Luisa Sepúlveda se ve una vez más confirmada en *Así lo hace Juan*. Este trozo tiene dos versiones vocales, para dos voces y para canon a dos voces. En la partitura para orquesta se suman los procedimientos usados en estas dos versiones y se le agrega un bajo instrumental en el cello y el bajo.

Ej. 8 ANIMADO (Introducción)

B.— Una de las obras más destacadas y originales en este segundo tipo es *Cantares de mi tierra nativa*. Su riqueza y vivacidad rítmica, melódica y armónica revelan una faceta muy distinta de la personalidad de la compositora. La libertad en el uso de la disonancia y las interesantes polirritmias la definen como una obra espontánea y la más lograda en su búsqueda del color nacional.

Melódica y armónicamente hay un predominio triádico hasta configurar el intervalo de novena. En los tres primeros compases hay dos células motívicas: la tríada menor, que genera los temas A y B, y el intervalo de novena que constituye la sonoridad armónica más colorística de los interludios de la parte B (ejemplo 9 a).

Si bien los temas son melódicamente semejantes se diferencian en ritmo y estructura de sus miembros.

Ej. 9

Los interludios armónicos son interesantes, entre los compases 11 al 21 hay un ostinato de acordes en quintas y cuartas que en el compás 21 se reducen a una secuencia de quinta justa.

La introducción del tema B es sobre ostinatos rítmicos de novenas —compases 39 al 41—, que continúan sin intermitencia acompañando la primera presentación de B, compases 42 al 46.

Estas novenas se transforman sin variantes rítmicas en intervalos de quinta en la segunda y tercera exposición de B —compases 53 al 57 y compases 64 al 68—. Entre los compases 69 al 78 se suman ambos recursos en forma simultánea, es decir, la novena, que se desplaza ahora a la llave de Sol, se acompaña con los intervalos melódicos de quinta en la llave de Fa. La coda final rememora una vez más el antecedente del tema A.

Síntesis estilística:

En la trayectoria creativa de María Luisa Sepúlveda podemos diferenciar en primer lugar los aspectos positivos y relevantes. Hay una evidente honestidad profesional en el sentido de dedicarse a cultivar casi exclusivamente los géneros que domina; no se tienta con las grandes formas orquestales que requieren gran sentido reflexivo, poder de abstracción y visión de conjunto final. Existe en toda su obra una marcada sensibilización por el medio físico y su entorno y una absoluta conciencia de la necesidad de formación musical infantil programada y metódica con miras a tener en el país un público musicalmente culto.

Respecto de su técnica de composición es simple y directa en el uso de los parámetros musicales, es buena creadora de ambientes y su estilo puede clasificarse de fino, infantil, moderado, sin divagaciones.

Si bien el estilo puede calificarse, ello no significa que sea identificable, no hay madurez estilística y mucho menos una trayectoria evolutiva.

CONCLUSIÓN

Como primera mujer compositora titulada en el país, María Luisa Sepúlveda se ubica en un lugar significativo de la creación musical chilena. Su trabajo se orienta principalmente hacia repertorios para adolescentes, unificando la creación con sus propósitos didácticos. Si estimamos que nacionalismo es, más que el uso de ritmos, melodías y modos de un determinado país, un asunto de compromiso natural y de intención, María Luisa es una compositora nacionalista: utiliza rasgos y características nuestras, elige prosa y versos de escritores chilenos y crea con espontaneidad para el medio nacional

y aun latinoamericano. Este camino ha sido continuado por otras compositoras entre las que destaca la actual Presidente de la Asociación Nacional de Compositores-Chile, Ida Vivado, a quien nos referimos en un estudio publicado en *Revista Musical Chilena* ²⁵.

María Luisa Sepúlveda está bien catalogada como una de las iniciadoras de la investigación musicológica en nuestro país. Sus trabajos de recopilación se han consolidado, por una parte, en su obra creativa y, por otra, en las publicaciones de pregones, tonadas y danzas del folklore criollo.

BIBLIOGRAFIA

Libros

- Claro, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973.
- Claro Valdés, Samuel. *Oyendo Chile*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1979.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin Pasado*. Editorial Pomaire, Santiago, 1971.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile*. (1851-1900). Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres Compositoras*. Sin editorial, Buenos Aires, 1950.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile*. 1900-1951. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, sf.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. 2 vols.
- Uzcátegui, Emilio. *Músicos Chilenos Contemporáneos*. Sin editorial, Santiago, 1919.
- Artículos en Revista y Boletines.*
- Bustos, Raquel. "Ida Vivado Orsini". En *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 106-112.
- Giarda, Luigi Stefano. "El Concurso Musical Zig-Zag". En *Revista Zig-Zag*, XII/618, (diciembre, 1916), Santiago.
- Isamitt, Carlos. "Anotaciones alrededor de Humberto Allende". En *Boletín Latinoamericano de Música*. II/II (abril, 1936), Lima, pp. 237-246.
- . "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos". En *Revista Musical Chilena*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), Santiago, pp. 24-36.
- "Las Manifestaciones artísticas del año 1923". En *Revista Música*, IV/1923-1924, Santiago, pp. 28-31.

²⁵ Raquel Bustos, "Ida Vivado Orsini". En *Revista Musical Chilena* XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), Santiago, pp. 106-152.

"Los Músicos chilenos y la obra de P. H. Allende". En *Revista Musical Chilena*, N° 5 (septiembre, 1945), Santiago, pp. 28-31.

Pereira Salas, Eugenio. "Cancionero Chileno". Canciones y Tonadas chilenas del siglo XIX para canto y piano. En *Revista Musical Chilena*, N° 10 (abril, 1946), Santiago, pp. 52-53.

———. "María Luisa Sepúlveda". En *Revista Musical Chilena*, XII/60 (julio-agosto, 1958), Santiago, pp. 160-161.

Uzcátegui, Emilio. "María Luisa Sepúlveda". En *Revista Música*, I/10 (octubre, 1920), pp. 1-3.

Publicaciones y Traducciones de María Luisa Sepúlveda.

"Generalidades sobre pregones". En *Revista Musical Chilena*, 3/25-26 (octubre-noviembre, 1947), Santiago, pp. 30-32.

Jacques, Dalcroze; trad. M. L. Sepúlveda. "La Educación Musical del Mañana". En *Revista Música*, III/1 (enero, 1922), Santiago, pp. 7-9.

La Voz del Pasado. Pregones santiaguinos antiguos y otros temas folklóricos. Casa Amarilla, Santiago, sf.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA

NOTAS PRELIMINARES

1. Los antecedentes iniciales para la confección de este catálogo se obtuvieron de las obras mencionadas entre los números 1 - 5 de la Introducción.
2. La ubicación muy parcial de las partituras, un total de 21 de las 54 catalogadas, se realizó en la Biblioteca Nacional, Biblioteca y Archivo de la Facultad de Artes y archivos privados de don Domingo Santa Cruz y don Carlos Botto.
3. El título de las obras que no fueron revisadas se copió siguiendo las indicaciones de la fuente bibliográfica.
4. Se inicia el Catálogo con las obras en orden cronológico, y luego se detallan las sin datación en el siguiente orden: para violín, violín y piano, piano, dos pianos, guitarra, canto y piano, voces y piano, coro, orquesta.

ABREVIATURAS

| | |
|-------|---------------------------------------------|
| B A | Buenos Aires |
| C A | Casa Amarilla, Santiago, Chile. |
| C D | Casa Doggenweiler, Santiago, Chile. |
| C N M | Conservatorio Nacional de Música, Santiago. |
| E D | Edición. |

Lit Litografía

M S Manuscrito

R M Revista *Música*. Editada por Aníbal Aracena Infanta entre los años 1920
y 1924, en Santiago, Chile.

sf Sin fecha.

Stgo. Santiago.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1916 | BOURRE, para piano | | MS. | | Obtuvo Primer Premio en el Concurso Musical de la Revista "Zig-Zag" con el pseudónimo "Alfonso y Corbalán", en diciembre de 1916. |
| 1919 | ROMANZA, para voz y piano. | Sobre versos de un lied de Schumann | | | Con esta obra obtuvo, en 1919, su título de compositora. |
| * 1924 | DOS ESTUDIOS PARA PIANO: 1. Estudio en Sol b M. 2. Estudio en Cuartas. | | Stgo. Ediciones de Música Chilena del CNM, para los programas de exámenes de promoción. | | |
| 1925 | HIMNO A LA MODERNA MUJER. | Blanca Vanini Silvia de Lagos | CA, Stgo., 1925. | | Escrito especialmente para el Primer Congreso Femenino Internacional de Chile. |
| 1926 | CANCIONES ESCOLARES, para canto y piano 1. El Tic-Tac. 2. La lluvia Cae... 3. El Tambor. 4. A Nadar, a nadar... 5. "Vamos jugando al hilo de oro". Canción de corro. | Blanca Vanini Silvia de Lagos id. Juan Ramón Jiménez Sara Moreno Maira | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6. | Canción de Estío. | Juana de Ibarbourou | | | |
| 7. | Canción de Primavera. | Pablo Pi Ferrer | | | |
| 8. | Juventud Himno. | Miriam Elin | | | |
| 1928 | CORAZON, Tonada chilena para piano | Juan Guzmán Cruchaga Stgo., CA, 1928. | Stgo., CA, 1928 | | Dedicado a Ana Behncke y a sus alumnas del Liceo de Rosario Orrego. |
| 1929 | DOS TROZOS PARA PIANO. 1. El afilador 2. Toque de Campanas. | Stgo., CA, 1929. | Stgo., CA, 1929 | | Escrito para los programas de exámenes de promoción del CNM. <i>El afilador</i> está dedicado a su amiga Cristina Opazo; <i>Toque de campanas</i> a su amigo Fernando Wayman. |
| 1929 | PRELUDIO, para arpa. | | | Estrenado en el Teatro Municipal de San Felipe por Mercedes Santiagos. | Dedicado a Mercedes Santiagos. |
| 1932 | ESTUDIO SINFONICO, para Orquesta. | | Stgo. Ediciones de Música chilena del CNM para los programas de exámenes de promoción, 1929. | | |
| 1932 | GRECA, para orquesta. | | MS. | | |
| 1940 | SUITE, para orquesta de cámara con piano. | | | | Existe una versión para piano. |
| 1940 | CANCION DE LAS CORHUILLAS, para orquesta. | | MS. | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1940 | TRUTRUKA, para orquesta. | | | | |
| 1945 | ASI LO HACE JUAN, para pequeña orquesta de cuerdas y coro. | | MS. | | Realizado sobre un motivo folklórico infantil. Existen dos versiones vocales: para dos voces y para canon a dos voces. |
| OBRAS SIN DATACION | | | | | |
| | MEDITACION, PARA VIOLIN. | | MS. | | Sobre un Preludio de Grieg. Existe una versión para piano. |
| | ANDANTE, para violín y piano. | | | | Dedicado a Lidia Montero. |
| | CANCION. Melodía popular para violín y piano. | | Ed. RM años IV/V, número único, 1923-24, s/ed. Stgo., 1925. | | |
| | EL PULCHEN, para violín y piano. | | | | |
| | ATABALES SOMBRIOS, estudios dodecafónicos para piano. | | | | |
| | CANTARES DE MI TIERRA NATIVA (Chillán), para piano. | | MS. | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------|---------------------------------------------|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| | CARROUSEL, para piano. | | | | |
| | CIACCONA, para piano. | | Ed. en RM 1/9, s/ed., Stgo., 1921. | | |
| | ESTUDIO EN LA b, para piano. | | Ed. privada de la autora en CD, Stgo., s/f. | | |
| | HOJA DE ALBUM, para piano. | | | | |
| | LOCITA DE LAS MONJAS CLARISAS. Tres miniaturas infantiles para piano. | | | | |
| | 1. Jarrita | | | | |
| | 2. Palmatoria | | | | |
| | 3. Brasero. | | | | |
| | SCHERZO, para piano. | | Ed. de la autora en CA. | | Con prólogo de María Bichón, Miembro de la Asociación Folklorica Chilena. |
| | SEIS PIEZAS FACILES, para piano. | | | | |
| | FANTASIA SOBRE EL HIMNO DE YUNGAY, para dos pianos. | | | | |
| | SEGUNDO PIANO PARA EL ESTUDIO Op. 46 de HELLER, para dos pianos. | | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|---------------------------------------------------------|------------|------------------------------------------|--------------------------|--------------------------------------------------|
| | SEGUNDO PIANO PARA EL ESTUDIO | | | | |
| | 23 Op. 125 de HELLER, para dos pianos. | | | | |
| | PRELUDIO DE LA SUITE HOLBERG DE GRIEG, para dos pianos. | | | | |
| | DOS TONADAS, para guitarra. | | | | |
| | PRELUDIO para guitarra. | | | | |
| | AVE MARIA, para canto y piano. | | CA, Stgo. | | Dedicada a la memoria de su maestro Bindo Paoli. |
| | CUANDO ODO LA CANZONE, lied para canto y piano. | | RM, I/11, Stgo. Nov. 1920. | | |
| | L'ANGELLUS, para canto y piano. | | RM, IV/Nº único, 1923-1924, Stgo., 1925. | | Dedicada a Mercedes Neumann. Texto en francés. |
| | NO ME DICAS NO (tonada chilena), para canto y piano. | | RM, IV/V Nº único 1923-24, Stgo., 1925. | | |
| | RONDAS DE NIÑOS, para canto y piano. | G. Mistral | Ricordi BA. | | |
| | 1. ¿En dónde tejemos la ronda? | | | | |
| | 2. Dame la mano. | | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | RONDA DE PAZ, para canto y piano. | P. Fort | CA, Stgo. | | Dedicada a los niños. |
| | RONDA PRIMAVERAL, para canto y piano. | Filomena Barrios | CA, Stgo. | | Cantada por las alumnas de los Liceos de Niñas de Stgo. En el Estadio Nacional el 21 y 22 de Nov. de 1942, en las fiestas del Centenario de la Universidad de Chile. |
| | TE QUIERO PORQUE TE QUIERO, canción para canto i piano (sic) | Miriam Elim | Ed. por la autora en Lit. M. Simonetti. | | |
| | VIVIR, Canción para voz y piano. | | | | |
| | VOY PERDIENDO HASTA TU SOMBRA, para canto y piano. | Miriam Elim | RM, IV/V N° único, 1923-24. | | |
| | YO NUNCA, NUNCA MAS, canción para canto y piano. | Manuel Magallanes Moure. | RM, II/3, Stgo., 1921. | | |
| | ZAMACUECA, canción para canto y piano. | | | | Premiada en el concurso del Ateneo en Valparaíso. |
| | ALBUM DE NAVIDAD, para dos, tres y cuatro voces iguales y mixtas. | | | | Esta obra obtuvo premio de la Sociedad Amigos del Arte, en 1940. |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | CANTOS ESCOLARES, para voces y piano. | | CA., Sigo. | | Premiada en el Concurso del Instituto de Extensión Musical de Bellas Artes de la Universidad de Chile. |
| 1. | Cosecha, canon a dos voces. | Julio Barrenechea | | | Dedicados a "Laura Reyes, la maestra eximia de conjuntos corales con admiración y agradecimiento" La autora. |
| 2. | Maniobras, a tres voces. | Andrés Sabella | | | |
| 3. | Doña Primavera, a tres voces. | Gabriela Mistral | | | |
| 4. | El grano de trigo bajo la tierra, a cuatro voces. | Oscar Jara Azócar | | | |
| 5. | Canción de los martillos, a tres voces. | Manuel Magallanes Moure | | | |
| 6. | Arbol de Navidad, a tres voces. | Roberto Meza Fuentes. | | | |
| 7. | Dos Adivinanzas Chilenas. a) La Carta. b) La Abeja, canon a dos voces. | Humberto Díaz Casanueva | | | Las adivinanzas están tomadas del libro "Poemas para los Niños" de Humberto Díaz Casanueva. |
| 8. | Así lo Hace Juan (melodía popular). | | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|--------------------------|--------------------------------------|
| 8. | bis "Así lo Hace Juan". Melodía popular en canon (a dos voces). | | | | |
| 9. | Turantún o la canción del tonto (melodía popular), a dos voces. | | | | |
| 10. | Paisaje arriba, tres voces. | Juvencio Valle | | | |
| 11. | El Perro, a dos voces. | Sara Moreno Maira | | | |
| 12. | Sinfonía de la Trilla a cuatro voces. | Pablo Neruda | | | |
| 13. | "Selva Patria", a cuatro voces. | Diego Dublé Urrutia | | | Existe otra versión para coro mixto. |
| 14. | A la ciudad de Santiago, para cuatro voces. | Daniel de la Vega | | | |
| | CUATRO CANTOS CORALES, para coro mixto. | Julio Barrenechea Nicanor Parra Saavedra Gómez Texto popular araucano. | | | |
| | DOS CANCIONES SACRAS, para coro mixto. | | | | |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | EL AIRE, para coro mixto. | | | | Existe una versión en guitarra y otra para canto y piano. Esta última versión obtuvo Premio del Ateneo de Valparaíso, 1924. |
| | EL IMPOSIBLE, para coro. | | | | |
| | HIMNO A LA CRUZ ROJA CHILENA, para coro y piano. | Julio Grez Padilla | CA, Stgo. Grabado en disco RCA Victor S/N por el coro de la Cruz Roja Chilena dirigido por Olga Del' Houdmand, al piano René Reyes. Este himno fue reemplazado por el de Osmán Pérez Freire el 14 de julio de 1966. | | |
| | QUODLIBET, sobre melodías populares chilenas para coro mixto. | | | | |
| | HIMNO AL ORFEON CATALAN, para gran orquesta. | Concha Castillo | | | Presentada al concurso musical en que también participó P. H. Allende con el seudónimo de "Mapuche". |

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|-------------------|-------|-------------------------|--------------------------|---------------|
|--------------------|-------------------|-------|-------------------------|--------------------------|---------------|

RECOPIILACIONES ARMONIZADAS Y ESTUDIOS SOBRE EL FOLKLORE

CANCIONERO CHILENO, colección de cien tonadas, cueccas, pregones, y danzas del folklore criollo.

a) Primera serie, para canto y piano.
 ¡Ay! negro qué hemos de hacer.
 Dile a otra que se vaya.
 El destino Bartolillo.
 El Sauce.
 La Alojja-Liray- Chihuay huey.
 La Cañadilla.
 No hay corazón como el mío.
 Relquiás y escapularios.
 Tenme en tu corazón.

b) Segunda serie, para canto y guitarra.
 MUSICA FOLKLORICA INFANTIL, cancionero para canto y piano.

LA VOZ DEL PASADO. Pregones santiaguinos antiguos y otros temas folklóricos.

La información sobre algunas canciones incluídas en la primera serie se obtuvo del comentario sobre la edición de la partitura de Eugenio Pereira Salas en *Revista Musical Chilena*, N° 10 (abril, 1946), Santiago, pp. 52-53.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARIA LUISA SEPULVEDA MAIRA

| Año de composición | Título de la obra | Texto | Editor y sello grabador | Fecha y lugar de estreno | Observaciones |
|--------------------|--------------------------------------------------|-------|-------------------------|--------------------------|---------------|
| 1. | Melero | | | | |
| 2. | Habero | | | | |
| 3. | Motero | | | | |
| 4. | Uvero | | | | |
| 5. | Pollero | | | | |
| 6. | Vendedores de tierra de hoja, pregones modernos. | | | | |
| 7. | Guatero | | | | |
| 8. | Torrillero | | | | |
| 9. | Lustrín | | | | |
| 10. | Vendedor de hojalaterías | | | | |
| 11. | Vendedor de empanadas. Pregón chillanejo | | | | |
| 12. | La misa. Anécdota | | | | |
| 13. | La flauta de Pedro. | | | | |
| OBRAS DIDACTICAS | | | | | |
| | EL AMIGO DEL NIÑO, | | | | |
| | para piano. | | | | |
| | METODO DE GUITARRA | | | | |
| | METODO DE SOLFEO. | | | | |

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

El atractivo que ejerce nuestro continente como campo de investigación musical de la mayor importancia se está viendo reflejada en un notable incremento de publicaciones periódicas que recogen este interés, por así decirlo, desde adentro.

A la ya consagrada *Heterofonía*, se agregan contribuciones de Venezuela, Argentina y Estados Unidos a las que, desde estas páginas, deseamos el éxito y continuidad que bien merecen.

Heterofonía. 71, Revista Musical, octubre-noviembre-diciembre 1980. Vol. XIII, N° 4, México, D.F. Directora: Esperanza Pulido.

En la contraportada de esta revista musical trimestral que nos llega desde México, con regularidad invariable, se lee una invitación a subscribirse a *Heterofonía*, "una revista musical que ha mantenido su prestigio durante doce años y medio".

Esperanza Pulido, su Directora, debe sentirse orgullosa de haber mantenido en tan alto y honroso sitio esta publicación que tanto ha hecho por dar a conocer y estimular los valores artísticos de nuestro continente. Desde estas líneas rendimos homenaje a esta promotora admirable e incansable de la cultura artística de América.

El N° 71 de *Heterofonía* se inicia con un recuento del Dr. Robert Stevenson sobre el estado de la "Musicología Mexicana, 1980" (pp. 2-12) hasta el mes de junio de ese año, donde destacaba la intensa actividad que todavía desplegaban los musicólogos mexicanos Jesús Estrada Hernández y Gabriel Saldívar y Silva, lamentablemente fallecidos poco después.

Heterofonía publica a continuación la segunda parte, correspondiente a las notas al programa, de la conferencia de Gabriel Saldívar titulada "Música y Danza en las obras de Cervantes y Algunas de sus Presencias en México", que el autor pronunció el 12 de marzo de 1980 en el VIII Festival Cervantino de Guanajuato. La conferencia misma fue publicada en el N° 70 (Vol. XIII/3, julio-septiembre 1980, pp. 3-12) de la misma revista.

Artículos de Jorge Velazco, Sophie Cheiner y Esperanza Pulido, además de entrevistas, crónicas y noticias completan esta entrega, que transcribe entre sus páginas 30 a 32 el acta de la Asamblea Legislativa de la Universidad de California en Los Angeles, en la cual se confirió al Dr. Robert Stevenson el título de Conferenciante Investigador, el más alto honor que dicha corporación otorga a uno de sus miembros.

Revista Musical de Venezuela, revista especializada de investigación y estudios musicales, Año I, N° 2, septiembre-diciembre 1980.

Publicada por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, y bajo el auspicio del Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, esta nueva revista latinoamericana cuenta con la diligente dirección de José Vicente Torres y la coordinación de nuestro compatriota, el organista y filólogo Miguel Castillo Didier.

Si el primer número marcó una tónica de variedad en su información y de preocupación por los valores artísticos del continente y de Venezuela, esta segunda entrega sigue y amplía la senda de la primera con una impresionante gama de documentos, crónicas, noticias, reseñas y sumarios, a lo que se agregan la continuación de artículos de Robert Stevenson y Walter Guido sobre historia de la música en Venezuela y contribuciones de José Peñín, Mabel Mambretti, José Luis Muñoz y Antonio Mastrogiovanni.

Esperamos que *Revista Musical de Venezuela* logre contribuir largamente a los propósitos del editorialista en su tarea de "rescate, revalorización y difusión del acervo musical venezolano y latinoamericano".

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, N° 3, 1979, Buenos Aires, Argentina.

Bajo la dirección de la Licenciada Raquel Arana y con el auspicio de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, esta tercera entrega ha logrado un alto nivel musicológico y un interés que trasciende los márgenes puramente locales del Instituto o de su Facultad. La *Revista*, como en sus dos números anteriores, está presentando parte de la producción inédita que dejó Carlos Vega, a cuya memoria está dedicado el Instituto que la edita, especialmente su epistolario, del que adquieren singular atractivo la correspondencia intercambiada con Julián Ribera, además de cartas de Andrés Segovia, André Shaeffner y Charles Seeger.

La versión completa original de "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos", de Carlos Vega, inicia ese número (pp. 4-16), a la que sigue la segunda parte y final de su estudio sobre la colección del Obispo Martínez Compañón, ya iniciado en el N° 2 (1978), con el título de "Colección de música popular peruana" (pp. 12-43). M.E. Vignati ofrece a continuación un estudio bibliográfico anotado y clasificado sobre "Fuentes bibliográficas de la música aborígen argentina" (pp. 44-54), centrado en las obras de cronistas y viajeros hasta fines del siglo XVIII. El R.P. José J. A. Alfaro del

Valle publica la segunda parte y final de su versión bilingüe latín-castellano de "Lo musical en San Isidoro de Sevilla" (pp. 55-78), con aquellos pasajes relativos a la teoría musical extraídos de *Las etimologías, De las diferencias y Epístolas*, además de párrafos de los Concilios de Toledo y Laodicea relacionados con la obra de San Isidoro. Finaliza este interesante volumen con un estudio sobre "Los timbales en la cultura Nazca", de Guillermo Giono (pp. 79-87).

Revista de Música Latino Americana, Latin American Music Review, Vol. 1 N° 2, Fall-Winter 1980. University of Texas Press. Editor: Gerard Béhaque.

Con la regularidad anunciada, la University of Texas Press presenta el segundo volumen de esta nueva *Revista*, continuadora del espíritu del antiguo *Anuario/Yearbook* que apareciera en la Universidad de Tulane en 1965. Seis artículos equilibran diversos aspectos de la temática musical latinoamericana, iniciándose con la primera parte de un estudio de Dale A. Olsen sobre canciones mágicas de los indios Warao, en el delta del río Orinoco. Aurelio de la Vega pasa revista a la presencia de compositores latinoamericanos en los Estados Unidos desde, aproximadamente, el final de los años 20. Malena Kuss analiza rasgos de influencia folklórica en la primera ópera de Alberto Ginastera, *Don Rodrigo* (1964). Ralph C. Waddey, candidato a doctorado en etnomusicología de la Universidad de Illinois, aporta un estudio sobre la samba y la viola, y sus íntimas relaciones, en la región de Recôncavo, en Bahía, Brasil.

El Dr. Francisco Curt Lange, el prolífico y siempre activo pionero del "americanismo musical", revive un tema escasamente estudiado sobre "Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitte y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX" (pp. 213-252), donde analiza y complementa un trabajo aparecido en 1962 del musicólogo alemán Alfred Dieck: *Die Wandermusikanten von Salzgitte*, Band I (Göttingen: 1962). El opúsculo del Dr. Curt Lange es extremadamente interesante y útil para la complementación histórica del aporte musical de tantos emigrantes alemanes, que enriquecieron la vida cultural de esta región del mundo hacia mediados del siglo XIX.

Finaliza la serie de artículos, la transcripción de Lisa M. Peppercorn de una carta autógrafa de Heitor Villa-Lobos al compositor francés Florent Schmitt, escrita desde Río de Janeiro el 25 de septiembre de 1951, complementada por un estudio sobre la relación de amistad existente entre ambos

compositores y la influencia que Schmitt ejerciera en el éxito obtenido por Villa-Lobos en París.

Reseñas bibliográficas, discográficas y noticias cierran este segundo número semestral de *Revista de Música Latino Americana* correspondiente a 1980.

Inter-American Music Review. Vol. III, Nº 1, Otoño, 1980. Editor: Robert Stevenson.

La obra monumental del eminente musicólogo, pianista y compositor norteamericano Dr. Robert Stevenson, está cuajada de fundamentales contribuciones para el conocimiento y el estudio de nuestro pasado y presente cultural. No en vano la Universidad de California lo distinguió, en 1980, con su más honorífico galardón, el de Conferenciante Investigador como se consigna en esta misma *Revista*.

A sus medulares estudios que ha entregado en la forma de libros y artículos, el Dr. Stevenson ha agregado una generosa e impropia labor de editor del *Inter-American Music Review*, que llega a su quinta aparición trascendental. Esta se inicia con dos tributos a figuras eminentes de la musicología internacional: Carleton Sprague Smith en su 75º onomástico y el P. Samuel Rubio, en el cuadragésimo aniversario de su ordenación sacerdotal. De este último agrega una bibliografía selectiva anotada (pp. 6-17). Finaliza el estudio con una necrología de Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar (pp. 117-118), ilustre musicólogo colombiano, amigo dilecto y docto historiador, coleccionista y archivero catedralicio, ante quien el autor de estas líneas rinde emocionado homenaje.

Seis artículos y diez reseñas bibliográficas componen el cuerpo medular de este tomo. Uno solo de ellos —un catálogo revisado por Paul Borg de los manuscritos de Jacaltenango, Guatemala (pp. 55-64), ya estudiados por Robert Stevenson (1964 y 1970) y por David Pujol (1965)— proviene de otra pluma que la del editor, cuya modestia lo ha llevado a indicar sólo en la contraportada del primer número del *Inter-American Music Review*. Vol. I/1, 1978, que todo artículo sin expresa indicación de autor proviene de la pluma del editor. De los seis trabajos presentados, el primero ofrece, en versión original inglesa y ampliada, el estudio sobre cuatro siglos de música catedralicia en Quito, publicado por *Revista Musical Chilena* (XVI/81-82) en 1962. En otro de sus ensayos el Dr. Stevenson propone, como un verdadero desafío para futuros musicólogos interesados en el pasado musical de nuestro continente, el estudio sistemático de la música catedralicia de los siglos XVI al XIX. El hacerlo, ya sea cronológica o geográficamente, constituye una "última frontera musicológica", que implica el rescate global del repertorio colonial y de

las figuras artísticas que lo produjeron y cantaron durante el período. Como aporte inestimable a este repertorio, el autor incluye en su visión de la musicología mexicana en 1980, la transcripción de Jesús Estrada del villancico para voz y continuo *Cuando la primavera*, de Ignacio Jerusalem, perteneciente al archivo de la Catedral de Guadalajara (pp. 70-87).

Uno de los estudios más interesantes del Dr. Stevenson en este número es su trabajo sobre "Santiago de Murcia: a Review Article" (pp. 89-101), donde analiza uno de los tres ejemplares aún existentes del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra ... Año de 1714*, de Santiago de Murcia, que se conserva en la Biblioteca Pública de Los Angeles. Facsímiles de la obra y la transcripción de una de las *Pasacalles* compuestas por Murcia en 1732 (pp. 100-101) complementan este notable y erudito trabajo.

Samuel Claro Valdés

Discos

Antología del Tango Rioplatense, Vol. I (Desde sus comienzos hasta 1920).

Album de tres discos 33 R.P.M., con notas explicativas y un estudio del mismo título, con 153 pp. de textos, ejemplos e ilustraciones. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.

Siete años de investigación, con un subsidio otorgado por la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), preceden a esta bellísima e interesante *Antología*, que nos llega gracias a la gentileza de la Directora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Licenciada Ercilia Moreno Chá. Con el auspicio de la Secretaría de Cultura, de las más altas autoridades de la Nación y del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", un equipo de investigadores, colaboradores y consultores, bajo la coordinación y supervisión general de Jorge Novati —fallecido prematuramente antes de la aparición de la *Antología*— han dado a luz este primer volumen dedicado o estudiar una de las formas musicales más representativas de Latinoamérica: el tango.

Sin duda esta *Antología* continúa trabajos tan significativos como otro álbum de dos discos, acompañado de un folleto explicativo, que publicó en 1975 el sello Qualiton de Buenos Aires, bajo el título *Documental Folklórico de la Provincia de la Pampa*, con grabaciones, textos y fotografías de Ercilia Moreno Chá, entonces investigadora del Instituto Nacional de Antropología. Ahora, desde su cargo de Directora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", del cual es una de sus fundadoras, Ercilia Moreno pone nuevamente su talento y vitalidad creadora al servicio de esta nueva empresa.

En su presentación al volumen que acompaña a los discos de esta *Antología*, Ercilia Moreno especifica que "la obra que aquí se presenta encara por primera vez el estudio del tango con criterio musicológico —esto es, la investigación del fenómeno sonoro y sus concomitantes con criterio científico— y pretende realizar su análisis en forma integral, brindando conjuntamente el estudio teórico y parte del material sonoro al cual aquél se refiere". Más adelante agrega: "Este Instituto Nacional entiende que no se trata de una obra completa ni cerrada, que el año 1920 que se impuso a este volumen es un límite —deliberadamente buscado y metodológicamente apropiado— hasta el cual se llegó seguramente con algunos temas que podrán ser ampliados o replanteados. De aquí en adelante —continúa— espera a nuestro organismo un serio desafío, buscando la continuidad de esta obra que desea contribuir al mejor conocimiento de la evolución del tango, aceptando como valioso aporte para el futuro, la polémica que su contenido pudiera despertar de aquí en más". Por su parte, Jorge Novati, en una Advertencia

Preliminar, confirma que "no fue tarea fácil seleccionar 45 versiones grabadas, teniendo en cuenta que eran varios los factores que se debían conjugar. Al margen de la limitación que supuso haber tenido que ceñirse al número de grabaciones que pueden contener tres discos de larga duración, la restricción más importante consistió en la cantidad de material documental disponible. No existiendo colecciones discográficas oficiales, se contó con las grabaciones que algunos coleccionistas particulares pusieron a disposición del INM". La variedad de material iconográfico presentado tiende a suplir, en parte, "el elemento de referencia fundamental, equiparable al documento sonoro o escrito: el registro filmico".

La *Antología* debía proponerse como un homenaje a Carlos Vega, "decano de la musicología latinoamericana" (Moreno) y "fundador de la escuela musicológica argentina" (Novati), pero el deceso del Coordinador Jorge Novati llevó al Instituto Nacional de Musicología a dedicar esta primera entrega a ambos investigadores.

El volumen que acompaña a la *Antología* comprende tres grandes partes: aspectos histórico-musicales, aspectos musicológicos y cuatro apéndices, tres de los cuales han sido preparados por el Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango. La primera parte (pp. 1-45), escrita por Jorge Novati e Inés Cuello, incluye los siguientes dos capítulos: 1. "Primeras noticias y documentos", que abarca: a) La voz *tango*, b) Los "tangos de negros", c) El tango americano y la habanera, d) El "tango español" o "andaluz", e) La milonga, f) El tradicionalismo. Los "motivos" y giros melódicos populares y g) Consideraciones generales. 2. "El tango como especie constituida", que comprende: a) Presencia del tango como hecho popularizado, b) El tango como hecho corriente; primeras críticas, c) El tango en París; la repercusión en nuestro medio, d) La difusión intensiva del tango y e) Consideraciones finales.

La segunda parte incluye: "La estructura del tango", por Irma Ruiz y Néstor R. Ceñal (pp. 51-86) y "La coreografía del tango", por Inés Cuello (pp. 89-102).

Los cuatro apéndices se refieren a: 1. "Principales autores e intérpretes" (pp. 109-141), breve diccionario bio-bibliográfico por orden alfabético de 330 compositores, intérpretes, cantantes, letristas y personalidades relacionadas con el tango; 2. "Cronología de conjuntos instrumentales" (pp. 143-144); 3. "Locales y 'sitios' de tango" (pp. 145-150) y 4. "Escritores de Música de tango" (pp. 151-153), escrito por Juan María Veniard.

Una hermosa portada en colores, con seis carátulas de tangos de la época, numerosos ejemplos musicales, fotografías, facsímiles y diagramas hacen de este tomo una joya de la musicología continental.

El opúsculo que acompaña a los tres discos presenta un catálogo de los 45 ejemplos seleccionados que incluye el título de la obra, autor, duración, intérpretes, fecha de grabación y sello editor. Además, unas breves consideraciones sobre cada uno de los ejemplos sonoros, que se presentan por orden cronológico desde 1907 a 1920.

Saludamos la aparición de esta *Antología* como una de las contribuciones más notables al conocimiento de nuestras raíces culturales y artísticas que han aparecido en los últimos años.

Samuel Claro Valdés

Partituras

Pierre Dandrieu. *Livre de Noël Variés pour Orgue* (París: Publications de la Société Française de Musicologie, Heugel, Première série, XXII, 1979), 196 pp.

No tan conocido como su sobrino Jean François Dandrieu, Pierre Dandrieu, organista y clavecinista que vivió entre los años 1664 y 1733, nos ha legado una valiosa colección de Noëls para órgano que podemos conocer por primera vez en forma completa, gracias a la transcripción y restitución de Roger Hugon.

Noël es una especie de himno o cántico de origen medieval, que se componía y cantaba en honor a la Natividad de Cristo. En los siglos XVI y XVII fue enriquecido con el tratamiento polifónico y el ejemplo más conocido de este género se encuentra en la "Suite de Noël" (comienzos del siglo XVIII) de su sobrino Jean François, sólo cuatro años menor que Pierre.

Livre de Noël Variés pour Orgue es una obra que no busca las complicaciones de un arte intelectual, sino, al contrario, utiliza un lenguaje del pueblo y para el pueblo, haciendo "cantar" al órgano temas que ellos conocen; se acerca a los fieles y llega directamente a su espíritu, demostrándoles las innumerables maneras como estas melodías pueden ser tratadas.

La obra consta de 41 variaciones (o Noëls variados) donde existe un propósito deliberado de agrupación tonal: trece en re menor (N^{os}. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 38 y 39); cinco en fa mayor (N^{os}. 12, 13, 14, 15 y 41); cinco en sol mayor (N^{os}. 16, 17, 18, 19 y 20); tres en la menor (N^{os}. 21, 22 y 23); catorce en do mayor (N^{os}. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37); y una en re mayor (N^o 40).

El número de variaciones para cada Noël no se mantiene en forma regular; ej.: la N^o 3 (*Chantons je vous prie Noël hautement*) consta sólo de una variación, en cambio la N^o 39 (*Chanson de Saint Jacques*) aparece con 17 variaciones, constituyéndose en un total de alrededor de 240 variaciones.

También encontramos variedad en las formas utilizadas: *récits*, generalmente para la presentación del tema del Noël: melodía en la voz superior con una armonización simple a tres o cuatro partes, fiel a los modelos tradicionales franceses de la segunda mitad del siglo XVII. Más dinámica y nerviosa es la escritura de sus *doubles*, donde la melodía se esconde en la ornamentación, y se tiende a la disminución de valores; los dúos con tendencia al contrapunto, a veces en forma de canon; los tríos de gran variedad: escritos para un solo teclado; los tríos con un *double*; los tríos en canon o los para dos teclados y pedalera, explotando todas las posibilidades que le ofrece el órgano con tres teclados y pedalera y la gran riqueza colorística de los *grands-jeux*.

Algunas variaciones presentan indicaciones que sugieren un color: voz humana, flauta, corneta, trompa o bajo de batería, permitiendo una paleta colorística variada y a la vez equilibrada. La escritura clásica con influencia de los maestros organistas franceses como Nivers, Lebègue, Louis Couperin, se encuentra principalmente al comienzo de la obra, moviéndose hacia un lenguaje más suelto y libre hacia el final, con bajos de batería que anticipan la fórmula del bajo de Alberti.

También encontramos una creciente complejidad y virtuosismo hacia las últimas variaciones de la colección, lo que nos hace pensar en una posible finalidad pedagógica de la obra.

El encanto, gracia y belleza de estos Noëls variados son el inicio de un repertorio para órgano no ya litúrgico, sino más bien paralitúrgico, haciendo su entrada en el terreno del concierto espiritual, más asociado a lo profano y decorativo.

Georges Migot, *Second Livre d'Orgue* (París, les Amis de l' Oeuvre et de la Pensée de Georges Migot, Leduc, ed. Lucien Poirier, 1979), 57 pp.

Georges Migot (1891-1976) es un compositor de nuestra época, de temperamento profundamente místico, lo que atestiguan sus grandes oratorios como "La Pasión" y "El Sermón sobre la Montaña". Su predilección por las combinaciones de cámara o vocales, especialmente a cappella, son un producto de su pensamiento esencialmente polifónico, con arabescos de varias partes independientes que se mueven en diferentes planos y engendran su propia armonía.

Su conexión espiritual con los maestros de los siglos trece y catorce lo impulsan a componer esta obra que lleva por subtítulo "24 Pièces non mesurées sur les touches blanches en hommage à Léonin et Pérotin". Compuesta en 1954 y rehecha en 1971, esta obra que rinde homenaje a los dos grandes maestros de la escuela de Notre Dame de París (siglo trece), es una de las contribuciones más importantes a la literatura organística de nuestro siglo.

Se compone de 24 trozos (o preludios) exentos de títulos evocativos; todos ellos son esencialmente diatónicos ya que utiliza solamente las teclas blancas. El libre despliegue de líneas contrapuntísticas no divididas arbitrariamente por barras de compás, le permite crear un clima sonoro y expresivo muy personal, el cual se impone por su novedad y valor artístico. Al liberarse de la tiranía de la barra de compás, el discurso musical se asemeja más al lenguaje hablado, con acentos expresivos que corresponden a la inflexión de la voz al comienzo de una frase, manteniéndose libre de cualquier otro tipo de acento métrico.

A pesar de que podría considerarse cada trozo como un preludio independiente, existen rasgos de variación: melos que componen cada una de las partes de su polifonía, los cuales son variados sin fórmulas esquemáticas de adornos, éstas funcionan con un sentido cíclico dentro de la obra total, la que muestra una infinita variedad de escritura. A medida que avanzamos, cada trozo crece en longitud y número de partes contrapuntísticas, asimismo, la dificultad de su ejecución también es creciente, lo que es un índice de su aspecto didáctico.

Second Livre d'Orgue de Migot es una obra que está más cerca del culto que del concierto; su contrapunto puro, diatónico, con rasgos modales y paralelismos de quintas que recuerdan las construcciones del siglo trece, parecen concentrarse en un llamado hacia la espiritualidad y la meditación hacia la unión del hombre con el amor divino.

Inés Grandela.

H. Schenker, E. Ratz, revisores. *Ludwig van Beethoven, Sonatas para piano.* Versión española Ramón Barce. (Real Musical, Madrid, 1978, 4 vols.).

Hemos recibido una nueva edición española (Heinz Füssl y Robbins Landon, eds.) de las 32 sonatas para piano de Beethoven, edición autorizada por la original publicada por "Wiener Urtext" en Viena y que reproduce exacta e íntegramente las indicaciones de la edición austríaca.

La edición que hizo Heinrich Schenker de las sonatas para piano de Beethoven, y que ahora nos llega en una reedición española revisada por Erwin Ratz, se basa directamente en el estudio de los manuscritos del compositor, por lo que indiscutiblemente la edición adquiere un alto grado de confiabilidad. Recurre, además, a las primeras ediciones de las cuales da una completísima referencia en el Prólogo, y a los autógrafos musicales del mismo Beethoven.

Comúnmente la grafía original del compositor es modificada en otras ediciones, cuya intención es pretender dar una mayor explicación del contenido, con indicaciones de fraseo, dinámica, pedal, articulación, etc. . . . que, por lo general, obscurecen, o aun desvirtúan la correcta comprensión de la obra; en cambio, en la presente edición, estas indicaciones se reducen a lo esencial, manteniéndose fiel a la grafía y a las indicaciones del propio Beethoven, sin duda, las más convincentes para acercar al intérprete a una cabal comprensión de la obra.

El profundo conocimiento de la obra de Beethoven de los editores Schenker y Ratz, nos da, también, una fiable interpretación de los adornos, de las

posibles erratas o, en muy pocos casos, omisiones en el manuscrito, explicadas en notas a pie de páginas, las cuales son testimonio de un trabajo acucioso y serio en el campo de la investigación musicológica.

La digitación de Schenker, que se mantiene en esta edición española, es funcional y facilita la solución de ciertos problemas técnicos, aclara la realización de un adecuado fraseo y, más que nada, se mantiene fiel a las indicadas por el mismo compositor. Las escasas indicaciones de pedal son las originales, obviamente, en un piano moderno no siempre son las únicas adecuadas, pero un pianista con madurez y conocimientos interpretativos podrá fácilmente superarlas.

Inés Grandela

Una nueva radio universitaria

La radiodifusión musical universitaria ha cumplido una misión de gran importancia en Chile. La Universidad de Chile, por intermedio del Instituto de Extensión Musical, IEM, mantuvo por años programas de difusión musical que tuvieron alcance nacional. Entre los fines mismos que la Ley 6.696, de 1940, otorgó al IEM, se incluía la mantención de una radioemisora al servicio de la música chilena y universal, en todas sus manifestaciones. Durante los dos primeros decenios de su existencia, y a falta de una emisora propia, el IEM recurrió a una vasta red de radios privadas, que se complacían en destinar espacios para estos fines. Fue así como los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile se transmitían en directo hasta por dos o tres radios, simultáneamente. La misma noche del concierto los programas se grababan en múltiples copias en cinta magnetofónica, que recorrían el territorio desde Arica a Punta Arenas para ser difundidos por estaciones locales. Además, se preparaban programas divulgativos de la música de compositores chilenos, de música tradicional y aborigen, o de apreciación musical. La serie "Cómo escuchar música", por ejemplo, se repitió por todo Chile durante más de diez años.

Cuando la presión comercial fue eliminando paulatinamente los espacios que las radioemisoras destinaban a estos programas, la acción radial del IEM se fue reduciendo consecuentemente hasta llegar a cero. A propósito de este problema, acotaba Domingo Santa Cruz, en páginas de esta misma Revista, que "las emisoras privadas se disputaban el derecho a transmitir sus conciertos y aun lo pagaban; luego hubo que dárselos gratis para que lucraran, y más tarde exigieron pago, a menos que se tratara de radioemisoras pequeñas, a las que se había arrinconado con cierta misericordia en lugares del dial desprovistos de futuro" (XXI/100, p. 4). Sólo en 1967 el IEM pudo contar con una pequeña radioemisora de frecuencia modulada, que desapareció tan sólo nueve años después, en 1976. Su labor fue fructífera en la difusión de nuestros valores musicales, pero por su escaso alcance, ella quedó restringida a un sector de la capital, sin repercusión nacional.

La acción de otras radios universitarias como Radio Universidad de Concepción, en Concepción, y Radio Universidad Técnica del Estado, tanto en Santiago como en sus sedes de provincias, ha significado, a su vez, un importante aporte para dar a conocer nuestro quehacer musical y la música universal de todas las épocas. A éstas se une el aporte de radioemisoras privadas tales como Radio Andrés Bello y Radio Beethoven, esta última dedicada íntegramente a difundir música.

La nueva Radio Universidad de Chile, dependiente de la Facultad de Artes, que acaba de aparecer en el dial de frecuencia modulada de Santiago, transmite en la sintonía de 102.5 megaciclos, con una potencia de diez kilo-

watts, lo suficiente como para ser escuchada por toda la población de la capital.

Los esfuerzos que suponen "poner en el aire" una radio cultural son dignos de ser destacados, y esta Revista los aplaude sin reservas. Sobre todo si la perspectiva de contar con una radio netamente universitaria está cimentada en la tradición que marcó la labor del IEM. Más aún, si ella dispone del más importante archivo sonoro del país, donde se preservan las grabaciones de casi cuatro décadas del quehacer musical chileno. Casi todas las obras de compositores nacionales se conservan ahí, si bien no todas con calidad técnica suficiente para ser radiodifundidas. Igualmente lo están las mejores interpretaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, conjuntos de cámara y corales, solistas y curiosidades, como ensayos orquestales a cargo de ilustres directores extranjeros, de la talla del recordado Erich Kleiber, entre otros. También es posible contar con grabaciones del archivo sonoro de música tradicional y aborígen, que reunió el desaparecido Instituto de Investigaciones Musicales, en décadas de recolección de terreno hasta en los más apartados puntos del territorio.

La nueva Radio Universidad de Chile, haciendo gala de su orientación y calidad universitaria, está llamada no sólo a difundir el aporte científico y académico de sus diversas unidades docentes, sino muy principalmente a rescatar del silencio la música nacional en todas sus manifestaciones. Sólo así se forjarán futuras generaciones cuya identidad cultural estará presente hasta en el repertorio sonoro que son capaces de apreciar como propio.

S. C. V.

Certamen Nacional de Composición Musical

BASES:

1. La Facultad de Artes de la Universidad de Chile invita a los compositores chilenos a participar en el Certamen Nacional de Composición Musical con obras sinfónicas.
2. Las obras presentadas deberán cumplir con los siguientes requisitos:
 - a) Estar escritas para conjunto sinfónico, con o sin solistas instrumentales o vocales.
 - b) Duración no inferior a 10 minutos ni superior a 28.
 - c) La escritura deberá ser clara y expresada por medio de la simbología actualmente en uso. Los signos especiales, que eventualmente pudiere emplear el compositor, deberán ser explicados al comienzo de la obra. En todo caso las partituras deberán presentarse en versión definitiva, y susceptibles de ser calificadas y apreciadas previamente a su ejecución.
3. Las obras concursantes no deben haber sido presentadas anteriormente en público, ni estar grabadas o editadas. Tampoco podrán concursar aquellas obras que hayan sido presentadas o premiadas en otros concursos.
4. Las composiciones se presentarán con seudónimo. En sobre aparte, cerrado y caratulado con el seudónimo del autor y el título de la obra se incluirán los datos personales del autor: nombre completo, dirección del domicilio personal y teléfono, en caso de tenerlo. Los concursantes podrán participar con más de una obra, pero con seudónimo diferente.
5. La recepción de las composiciones se efectuará entre el *15 de julio y el 1º de agosto de 1982*, en la Facultad de Artes. Las obras enviadas por correo, que lleguen con posterioridad al 1º de agosto, serán aceptadas si el timbre postal indica esa fecha o una anterior, y pueden enviarse a la Casilla 2100, Santiago, indicando: Certamen Nacional de Composición Musical Facultad de Artes, Universidad de Chile.
6. PREMIOS

Se otorgará un Primer Premio de \$ 150.000 y un Segundo Premio de \$ 100.00.

Los premios serán indivisibles y se remitirán a los ganadores del Certamen en el mes de septiembre de 1982.

Las obras premiadas serán ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile en la Temporada Oficial de Conciertos de 1983, oportunidad en que se entregarán los diplomas y distinciones correspondientes.

El Jurado podrá recomendar también, en su fallo, la ejecución de otras obras no premiadas en otras temporadas de la Orquesta Sinfónica.

7. La Facultad de Artes se reserva el derecho de editar, reproducir y hacer ejecutar las obras premiadas, así como aquéllas no premiadas, cuyos méritos les permitió ocupar un lugar destacado en el fallo del Jurado. El resto de las obras presentadas, junto a sus respectivos sobres de identificación que no serán abiertos, estarán a disposición de los interesados para ser retirados dentro de un plazo de dos meses, a partir del 1º de octubre de 1982. Después de este plazo, la Facultad de Artes no se hará responsable de las partituras que no hayan sido retiradas.
8. El Jurado estará integrado por siete personas, una de las cuales será nominada por la Asociación Nacional de Compositores-Chile y las seis restantes serán designadas por la Facultad de Artes. El Jurado podrá declarar desierto cualquiera de los premios del Certamen. Tendrá, además, atribuciones para dar solución a situaciones no previstas en las presentes Bases, y para interpretarlas. Los fallos del Jurado serán inapelables.

NOTA: Todos los antecedentes relacionados con el Certamen podrán obtenerse en la Oficina de Partes de la Facultad de Artes, en calle Compañía 1264, 1er. piso, y para mayores informaciones, los compositores pueden dirigirse a la Subdirección de Extensión, en el segundo piso de la Facultad de Artes.

In memoriam

Andrée Haas (1903-1981)

La gran artista y maestra inolvidable que fue Mimí Haas, como cariñosamente la llamaron sus amigos, sus colegas y hasta sus más jóvenes alumnos, dejó de existir en Santiago el 17 de mayo de este año.

Andrée Haas nació en Suiza e inició sus estudios musicales con Blanche Selva en París, obteniendo los títulos de profesora de Rítmica y Piano, y desempeñándose, en seguida, como ritmiciana en el Ballet de la Opera de París. En el Instituto Jacques Dalcroze de Ginebra obtiene el título de Profesora de Solfeo Superior y Profesora de Rítmica y además realiza estudios especiales en la Escuela de Mary Wigman, en Dresde, Alemania.

Con este rico bagaje musical y artístico, Andrée Haas llega a Chile, país al que le dio cuarenta y tres años de labor docente, hasta su jubilación en 1971. Con sabiduría, amor y abnegación, entrega su vida a la noble tarea de la enseñanza, sin jamás pensar en recompensas. Su ética profesional es motivo de orgullo para todos aquellos que tuvieron el privilegio de ser sus alumnos.

Innovadora por excelencia, aporta a nuestro país su enorme caudal de conocimientos y experiencias, aplica todas las técnicas y métodos modernos al formar a generaciones de eximios profesionales y artistas a los que les inculca la sensibilidad auditiva y la capacidad expresiva-corporal. Con similar dinamismo aporta su capacidad creadora al campo de la danza y logra, en corto tiempo, demostrar la eficacia de las nuevas tendencias, logrando imponer a sus alumnos la coordinación, disociación y memorización. Inicia esta labor en su Academia privada, pero a raíz de la visita del Ballet Joos y de la contratación por la Universidad de Chile del bailarín y coreógrafo Ernst Uthoff, de la gran bailarina Lola Botka y del primer bailarín Rudolf Pecht, para que crearan la Escuela de Danza en la Facultad de Música, Andrée Haas no sólo ingresó a la nueva entidad como profesora y bailarina sino que, con conmovedor desprendimiento, cedió a los maestros alemanes a sus más distinguidos alumnos. Ellos formaron el núcleo de esa Escuela de Danza que se inició el 7 de octubre de 1941 y que, posteriormente, dio vida al Ballet Nacional Chileno. La genialidad de Ernst Uthoff colocó al movimiento dancístico chileno en un sitial relevante en Hispanoamérica, y con razón se le considera el padre del Ballet Nacional, pero, con toda justicia, también Mimí Haas debe ser considerada la madre de esta hermosa realidad artística nacional.

Necesario es, no obstante, relatar, aunque brevemente, algo más de la trayectoria pedagógica de esta insigne maestra. En 1928 el Ministerio de Educación la contrata para dictar clases de Rítmica y Solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, cargo que pasó a ocupar en propiedad en 1930. Al crearse

la Facultad de Bellas Artes, el Decano Domingo Santa Cruz la nombra Catedrática de la Facultad, como profesora de Educación Ritmo Auditiva en las carreras de Pedagogía en Educación Musical y más tarde en las de Musicología y Teoría General de la Música. Fue, además, profesora de Rítmica en el Instituto de Educación Física de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile y profesora del Instituto Interamericano de Educación Musical.

Su temperamento ávido de nuevas técnicas y conocimientos la impulsan a realizar constantes viajes al extranjero como alumna, pedagoga, delegada e invitada de honor. Su talento se impone y obtiene merecidos reconocimientos en Alemania, Suiza, Inglaterra, Polonia, Francia, Argentina, Costa Rica y otros países. En 1965 fue invitada por el Instituto Jacques Dalcroze al centenario del natalicio del gran músico que fue su maestro, viaje al que la acompañaron tres de sus ex-alumnos. La profesora Cristina Pechenino, uno de ellos, nos cuenta que para este Congreso existían tres categorías para los participantes. Los alumnos chilenos que por primera vez asistían a un Congreso Internacional se inscribieron en el más elemental. En la primera mañana de trabajo fueron trasladados al más avanzado, continuado hasta el final en el grupo superior junto a su maestra y a profesores de todo el mundo egresados del sistema Dalcroze. Así comprobaron la grandeza, la sencillez y la sabiduría de Andrée Haas. Es por eso que la gratitud y el amor de generaciones de pedagogos y bailarines chilenos acompañarán siempre a la insigne maestra y amiga.

M. V.

Lucho Córdoba
(26 de julio 1902 - 14 de abril 1981)

La familia teatral chilena está de duelo: Lucho Córdoba nos ha abandonado.

El hombre que dio alegría a más de una generación se ha ido a mezclar su risa con la "música de las esferas", el lugar en el cielo donde el hombre, por fin, se enfrenta a su Creador, y ocupa su lugar, embelesado, junto a los coros angélicos.

Para nosotros, universitarios, que hemos servido y seguimos sirviendo los altos intereses de nuestra casa de estudio en la difusión del arte, esta separación —que sabemos transitoria— del maestro que nos enseñó y nos iluminó con el amor desbordado que sentía por el Teatro, nos ha servido para reflexionar sobre nuestra labor y pesar, una vez más, la inmensa responsabilidad que tenemos frente a los demás en la correcta entrega de lo que constituye nuestra vocación.

Servir a los demás. Servirlos en el gozo de la creación.
Amar a todo hombre, y a través de ese amor, mejorarlo y enriquecerlo.
Y por sobre todo, dar. Dar siempre. Darlo todo.
Tal como Lucho Córdoba dio.

*Descansa en paz, maestro, y sabe que tu ejemplo y tu palabra sabia se han
quedado para siempre con nosotros.
No vamos a olvidarte...*

Hernán Letelier V.
Director
Teatro Nacional Chileno

Crónica

TEMPORADAS 1981 DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

La Facultad de Artes, nueva unidad académica nacida del proceso de reestructuración de la Universidad de Chile iniciado en 1980, es el resultado de la fusión de las dos facultades artísticas universitarias, Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y Bellas Artes. La Facultad de Artes cobija, además, a los conjuntos profesionales de esta Universidad: Orquesta Sinfónica, Teatro Nacional, Ballet Nacional y los Coros Sinfónico y de Cámara, como también a los Museos de Arte Contemporáneo y de arte Popular Americano.

Aparte de la docencia, creatividad e investigación en música, teatro, danza y artes plásticas, la Facultad de Artes tiene la misión de promover a nivel nacional la extensión de todas estas disciplinas a través de los conjuntos artísticos mencionados y de difundir la creatividad nacional en el campo de las artes plásticas.

La Universidad de Chile designó Decano de la Facultad de Artes al profesor de Estética, don Pedro Felix de Aguirre.

La Orquesta Sinfónica de Chile inició su XL Temporada Oficial de Conciertos el 5 de junio, con un total de 14 conciertos de abono, que se prolongará hasta el 4 de septiembre. Mediante un convenio entre la Universidad de Chile y la Escuela Militar, que graciosamente ha cedido su Sala "O'Higgins" —la más moderna sala de conciertos de Santiago— y con el auspicio de la I. Municipalidad de Las Condes que celebra su 80º aniversario. Tanto la Temporada Sinfónica como la Temporada del Ballet Nacional Chileno y del Teatro Nacional Chileno se realizarán dentro de la Comuna de Las Condes.

El Teatro Nacional de la Universidad de Chile, que este año cumple cuarenta años de vida, celebró este cumpleaños en su Sala Antonio Varas con el estreno absoluto para Chile de la comedia de Aristófanes (452-388 a. de C.), "Lysistrata", el 24 de abril. En la Sala "O'Higgins" presentará el drama de Shakespeare, "Otelo".

Los Coros Sinfónico y de Cámara de Chile, además de participar en varias obras de la Temporada Oficial de la Sinfónica, actuarán en la Temporada de Extensión Artística en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes. Esta relevante labor de extensión que realizan profesores y alumnos dentro de la Facultad misma tiene inmensa importancia porque permite a los músicos

jóvenes enfrentarse al público y a éste aquilatar la calidad de la docencia; además se difunde gran número de obras del repertorio musical de todos los tiempos. También el Departamento de Artes de la Representación participa activamente en la extensión, presentando obras en la Sala Isidora Zegers y en su Sala "DAR". Este año montarán: "No hay Burlas con el Amor", de Calderón de la Barca, en homenaje al tricentenario de su fallecimiento; "Verano y Humo", de Tennessee Williams; "Victor o los niños en el Poder", de Roger Vitrac. En todas estas obras actúan alumnos de los diversos niveles de actuación y las escenografías, trajes, iluminación y utilería están a cargo de los alumnos de las carreras de diseño teatral. El Departamento de Artes de la Representación, además, organiza el ciclo de Cine Arte, que se realiza en la Sala Isidora Zegers, en el que se presentan las más destacadas películas del cine mundial.

En el campo de las Artes Plásticas, la actividad en 1981 será tan intensa como en el musical y dancístico.

Se realizarán importantes exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo, entre enero y diciembre, de artistas chilenos y extranjeros. Se inicia esta actividad con grabados de Victor Femenías; una retrospectiva de Ximena Cristi; la exposición de Artes Plásticas de la Universidad de Seúl, Corea; de las obras gráficas de Hundertwasser, de Austria; una Bienal Internacional de Arquitectura; el Certamen Nacional de Artes Plásticas 1981; óleos de Augusto Barcia; una muestra Internacional de Arte Geométrico Latinoamericano que conmemora los 25 años del Movimiento "Forma y Espacio", en el que participarán Colombia, Brasil, Uruguay, Venezuela y Chile, para terminar el año con la Exposición de Artes Plásticas de los alumnos de la Facultad de Artes.

En el Museo de Arte Popular, entre junio y agosto, habrá exposiciones de la Colección de Platería Chilena, de Artesanía Americana con retablos, máscaras y joyas y de Cerámica chilena.

Los profesores de plástica de la Facultad de Artes expondrán en la Casa de la Cultura del Parque Metropolitano. En mayo habrá una exposición de tapices y murales, en junio de pinturas, en julio de fotografía, en agosto de dibujo y gráfica, en septiembre de esculturas, para terminar en octubre con una exposición de cerámica.

XL TEMPORADA OFICIAL - 1981, DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

El 5 de junio, en la Sala "O'Higgins", de la Escuela Militar, se inició la XL Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de su titular, el Maestro Victor Tevah. La Temporada constará de 14 conciertos y sus respectivas repeticiones todos los domingos, continuando hasta el 4 de septiembre.

Tres Maestros extranjeros fueron invitados a dirigir esta Temporada 1981. Después de las dos primeras fechas que estarán a cargo del Maestro Tevah, subirá al podium el Maestro Werner Torkanowsky, formado musicalmente en Israel y los Estados Unidos. En 1961, al obtener el Naumberg Award, Torkanowsky dirigió la New York Philharmonic y todas las más importantes orquestas norteamericanas. En 1974 dirigió la gira por Africa del Sur de la Filarmónica de Israel y ha sido invitado a actuar frente a los principales conjuntos de Alemania, Francia, España, Gran Bretaña e Italia. Torkanowsky ha dirigido a la Sinfónica de Chile en 1978, 1977 y 1978.

El Maestro Dietfried Bernet, director de orquesta austríaco, se formó musicalmente en Viena en el Conservatorio y la Academia Estatal de Música. Entre sus maestros de composición y dirección figuran Hans Swarovsky y Dimitri Mitropoulos.

Entre 1959 y 1962 tuvo a su cargo la dirección de la Orquesta de la Asociación Amigos de la Música de Viena. En ese último año obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional de Directores de Orquesta realizado en Liverpool, frente a 105 candidatos. Su carrera internacional se inició en 1962 como director de orquesta y ópera. Dos años más tarde acepta el honroso cargo de Director de la Opera de Viena, pasando a integrar, en 1967, el elenco de directores de la Opera del Estado de Viena. Es, además, Director General de Música de la ciudad alemana de Mainz. El Maestro Bernet ha dirigido los más importantes conjuntos sinfónicos de toda Europa, Japón, Canadá, Estados Unidos y del Brasil. Viene a Chile por primera vez.

El distinguido director de orquesta alemán, Carl a Bunte es uno de los más des-

tacados exponentes de la generación musical de la Alemania de postguerra. Procede de una familia de artistas y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Berlín, su ciudad natal. Entre 1945 y 1949 fue discípulo de Sergiu Celibidache en el Instituto Internacional de Música de Berlín.

Su dilatada actividad durante dos decenios frente a la Orquesta Sinfónica de Berlín le hizo acreedor al Primer Premio de la Asociación Alemana de Críticos Musicales. A partir de la década de 1960, Carl Bunte es uno de los más distinguidos directores germanos con actuaciones en toda Europa. Desde 1978 el artista reside en Tokio y ha dirigido la mayoría de las Orquestas Sinfónicas del Japón. Se desempeña, además, como catedrático en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de la capital japonesa.

Actuarán, también, durante esta temporada, los más distinguidos artistas chilenos instrumentistas y cantantes, y los extranjeros invitados: Malcolm Frager, pianista norteamericano; Elisabeth Roller, clavicinista austríaca y Augusto Hernández, violoncellista guatemalteco.

Primer Concierto

La velada se inició con el Himno Nacional y el Himno de la Universidad de Chile frente a una sala desbordante de público.

El Maestro Tevah dirigió, en seguida, *Muerte y Transfiguración*, de Richard Strauss, obra en la que destacaron los solos de las maderas y de la concertino Rouda Kroumovich.

En la segunda parte del programa se escuchó una hermosa versión de la *Sinfonía Londres*, de Haydn. El programa terminó con el *Magnificat*, de J. S. Bach, en la que orquesta, Coro Sinfónico de la Universidad de Chile preparado por Hugo Villarroel, y los solistas Sylvia Wilckens, soprano, Carmen Luisa Letelier, contralto, Juan Eduardo Lira, tenor y Fernando Lara, barítono, demostraron el más alto profesionalismo.

BALLET NACIONAL CHILENO

Estreno de "Cascanueces"

El Ballet Nacional Chileno fue el primer conjunto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que se presentó en la Sala "O'Higgins" de la Escuela Militar. La Municipalidad de Las Condes celebra sus 80 años y auspicia la inauguración de este hermoso centro cultural de Santiago con el más antiguo conjunto de danza del país, el Ballet Nacional, creado en 1945 y que festeja sus 35 años de vida con el estreno del ballet clásico-romántico "Cascanueces". La encantadora coreografía de Lev Ivanov, con música de Peter Ilich Tchaikovsky y libreto de Marius Petipa, se estrenó en el Teatro Marinski de la Rusia Imperial el 5 de diciembre de 1892. Ahora se presentó en versión completa en Chile con coreografía de Bessie Calderón.

La obra se inspira en el famoso cuento de Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey de los Ratones", en una versión realizada por Alejandro Dumas. Bessie Calderón ofreció una interpretación precisa e inteligente de este clásico y ya histórico ballet. Con sutileza respetó el trasfondo de la obra. La coreógrafa chilena, gracias a sus años de trabajo en la URSS y en Suecia, conoció en profundidad los detalles de esta obra lo que le permitió ofrecer una versión ajustada al original. Además, su experiencia como bailarina le permitió adecuar cada secuencia a la realidad de los jóvenes bailarines chilenos. Realizó una tarea brillante, de gran valor estilístico y de correcta ejecución del lenguaje clásico.

Tres distinguidos profesionales tuvieron a su cargo la creación de un marco adecuado para este cuento de hadas. La escenografía de Sergio Zapata se conjuga con la iluminación mágica de Bernardo Trumper, logrando así embriar a los espectadores. María Kluczynska creadora del vestuario logró aciertos innumerables a lo largo de toda la obra. Sus ángeles, familiares e invitados del juez Silverhaus, los ratones y los soldados, los muñecos y las flores, gra-

cias al colorido y espléndidos diseños, aportaron vida y realismo a cada escena.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Victor Tevah, produjo el encuentro perfecto entre música y danza. "Cascanueces", gracias a la música de Tchaikovsky brillante y refinada mantendrá siempre su vivencia, específicamente en trozos como el Vals de las Flores, el de los copos de nieve, la batalla y el "pas de deux" del Hada Confite y Cascanueces que contó con el inspirado coro femenino que, en esta versión, estuvo a cargo del Coro de Cámara preparado por Gilberto Ponce.

Los bailarines del Ballet Nacional Chileno en conjunto realizaron un verdadero milagro al responder con gran profesionalismo a las exigencias técnico-interpretativas de este ballet clásico. El conjunto universitario se ha perfeccionado en la técnica de la danza moderna, de ahí la sorprendente y meritoria labor realizada en esta oportunidad.

El joven bailarín sueco Wiet Carlsson, como Príncipe-Cascanueces, demostró poseer una técnica sólida, familiaridad con el ballet clásico y en sus variaciones logró instantes de verdadero brillo. Fue la personificación del príncipe soñado por la tierna Clara. Rosita Celis —premio de la crítica 1980— cumplió su complejo papel con extraordinario encanto y notables matices de actuación. Toda su labor demostró sutileza, madurez, pulcritud como bailarina y gran nobleza. Cecilia Reyes es una artista de gran temperamento que se proyectó como gran solista en el papel de El Hada de los Confites. También merecen destacarse junto a Leopoldo Bure, como Drosselmayer, gran solista en el papel del Hada de los abuelos, Renato Peralta, Sandra Barrios, Verónica Lobos, Rosa Retamales, Katerine Escobar, la multitud de ratones, copos de nieve, flores y las alumnas del Departamento de Danza.

El Ballet Nacional, en su 35 cumpleaños, ha logrado uno de los grandes éxitos de su dilatada trayectoria, tan rica en la conquista de laureles.

SALA ISIDORA ZEGERS

Temporada de Extensión Artística

El 4 de mayo se dio comienzo con Cine Arte a la Temporada de Extensión 1981,

con la presentación de "El Húsar de la Muerte", de Pedro Sienna, clásico de la cinematografía chilena. Durante este mes se presentó, además, "Casco de Oro", de Be-

cker; "Sin Aliento", de Godard y "Carnet de Baile", de Duvivier. Durante el mes de junio, la programación incluyó: "La Puerta de Lilas", de René Clair; "Diario de un Cura Rural", de Bresson; "La Muerte en Aquel Jardín", de Buñuel; "Canción de la India", de Duras y "El Bobo", de Pagnol. Para el mes de julio se seleccionaron las siguientes películas: "Intolerancia", de Griffith; "Los Bajos Fondos", de Renoir; "Bellísima", de Visconti y "Hotel del Norte", de Carné. La temporada de Cine Arte continuará hasta fines de octubre.

Conciertos

El 6 de mayo, el joven pianista Luis Alberto Latorre, alumno de la profesora Margarita Herrera, inició el ciclo de conciertos de alumnos destacados.

Primer Concierto

En este recital, Luis Alberto Latorre tocó el siguiente programa: *Schumann: Scherzo y Presto Appassionato; Liszt: Estudio Nº 11 y Nº 2; Chopin: Vals Nº 14 y Estudios Op. 10, Nº 5 y Op. 25 Nº 5; Debussy: Estudio Nº 9 "Para las notas repetidas"; Albéniz: Navarra.*

Segundo Concierto

Las profesoras Margarita Herrera y Clara Luz Cárdenas ofrecieron un interesante recital de piano que incluyó: *Eric Satie: Tres Trozos en forma de pera, a cuatro manos; Juan Lémann: Tres Variables e Ida Vivado: Tres Momentos*, que interpretó Margarita Herrera, para terminar con *Concierto para dos pianos de Igor Strawinsky.*

Tercer Concierto

Otro distinguido alumno de la profesora Margarita Herrera, el talentoso pianista Aníbal Bañados, incluyó en su recital las siguientes obras: *Beethoven: Sonata Nº 12 en La bemol Mayor; Liszt: "Cipreses de la Villa d'Este"; Granados: "La Maja y el Ruiseñor"; Chopin: Fantasía Impromptu, y Schumann: "Papillons", Op. 2.*

Conjunto Rythmus

Bajo la dirección del profesor Ramón Hurtado actuó el Conjunto Rythmus que integran Elena Corvalán, M. Elena Rodríguez, Ricardo Venegas, J. Pablo Pañella, Alvaro Yáñez, Angel Araos, Miguel Zárate y Raúl Aliaga. El programa consultó obras de J. S. Bach, Mozart, Chopin, Mussorg-

sky, Rimsky-Korsakov, Debussy, Pedro Humberto Allende (chileno), Heitor Villalobos, Gershwin y Khachaturian.

Concierto de canto, piano y clarinete

Con dos obras chilenas en primera audición, las distinguidas artistas y profesoras de la Facultad de Artes: Carmen Luisa Letelier, contralto; Elvira Savi, piano, y Valene Georges, clarinete, en un programa de la más alta categoría, debutó este interesante conjunto de cámara.

Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi ofrecieron una hermosa versión de "*Vier Lieder*", Op. 2 de *Alban Berg*, obra proveniente de Parsifal. En seguida, se escuchó una obra temprana del compositor chileno *Alfonso Letelier*, "*Río Blanco*", canción de gran belleza, que fue interpretada con gran sensibilidad. Del mismo compositor se tocó la primera audición de "*Desolada*", con letra de Gabriela Mistral, obra compuesta este año y que revela el dramatismo de Letelier.

La Sonata para clarinete y piano, de este autor, tuvo en Elvira Savi y la excelente clarinetista Valene Georges a intérpretes que matizaron el discurso musical con las más variadas inflexiones.

En la segunda parte del programa se escuchó dos de los *Seis Cantos Alemanes*, op. 103, de *Louis Spohr*, los que la cantante vertió con romántica dulzura apoyada por los instrumentos. Otro gran acierto fue la transcripción de un anónimo inglés por Michel Maxwell.

Con la primera audición de *La mort favorable*, texto de la condesa de Noailles, de *Miguel Letelier*, que el compositor chileno dedica a la memoria de Scriabin, se puso término a este recital. Esta partitura de bella riqueza tímbrica y profundas sugerencias dramáticas está revestida de la gracia y livianura típicas de este compositor. Las tres artistas ofrecieron una versión insuperable de esta excelente obra.

Recital de María Antonieta Carrasco y Kenya Godoy

La violoncellista María Antonieta Carrasco y Kenya Godoy, piano, tocaron en este recital las *Sonatas en Mi menor*, de *Vivaldi* y la *Op. 38 de Brahms*, además de obras de Couperin y Schumann.

Recital de Ernesto Quezada

El laudista Ernesto Quezada ofreció un hermoso recital con obras de los siglos XVI y comienzos del XVII.

TEATRO NACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Estreno de "Lysistrata", de Aristófanes

Esta es la primera vez que en Chile se presenta una de las 11 comedias de Aristófanes —entre las 54 obras que escribió— que han llegado a nuestra época. Se usó la versión española de Enrique Llovet, adaptada por Lucho Córdoba, con la dirección general de Hernán Letelier, escenografía de Montserrat Catalá, vestuario de María Kluczynska, iluminación de Ramón López, coreografía de Gloria Leguissos y música de Miguel Angel Bravo.

Las comedias de Aristófanes, aparte de su valor literario, son de gran importancia histórica porque gracias a ellas se conoce la vida de los atenienses en su intimidad. La mayor desgracia de su tiempo, contra la que protesta Aristófanes en casi todas sus obras, fue la guerra del Peloponeso, a la que atribuyó la funesta influencia que ejerció sobre Atenas los demagogos como Cleon. En "Lysistrata", "Los Acarnienses" y "La Paz" defiende las soluciones pacíficas, y en esta comedia que presenta el Teatro Nacional, rinde el más importante homenaje a la mujer, al elevar a alturas de arquetipo universal a Pacífica, "Lysistrata".

Hernán Letelier imprime con éxito el estilo de la comedia griega, en el que lo jocoso, satírico y caricaturesco logra a la vez profundidad y universalismo. La bellísima presentación escénica se enriquece con el doble juego de la visión musical, dancística y plástica.

La labor realizada por la joven escenógrafa Montserrat Catalá es imaginativa y respetuosa de la Atena clásica y ofrece gran libertad de movimientos en las diversas áreas del espacio reducido del escenario. El colorido y diseños de la escenografía se complementa con los bellísimos trajes crea-

dos por María Kluczynska y la inteligente iluminación de Ramón López. A estos elementos habría que agregar las máscaras, los peinados de época y el maquillaje creativo de Juan Cruz.

La música de Miguel Angel Bravo, alumno de la Facultad de Artes, es un excelente complemento al clima de la obra y de particular relieve para las danzas. Gloria Leguissos, la coreógrafa, proporciona las danzas típicas precisas y logra que Lysistrata y sus amigas se deslicen por el escenario como si fueran bailarinas. El mensaje de paz se amalgama en esta presentación con lo jocoso de los juegos cómicos y la inhibición ante el sexo, rasgos típicos de los juegos de antepasados fálicos históricos.

Margarita Barón es una verdadera ateniense que se impone a sus amigas y al público. Posee la presencia física y el talento que le permitió matizar bien su personaje sin caer en la caricatura de líder femenino. Con habilidad supo participar en las danzas, la actuación del coro y cada peripecia de la acción.

Violeta Vidaurre hace de Cleonice un personaje de irresistible comicidad. Mirrina, personificada por Soledad Pérez, muestra a la coqueta y superficial bella de la época de la guerra del Peloponeso. Esta actriz une la gracia y encanto personal a una hermosa voz y perfecta dicción. Entre las mujeres atenienses y espartanas destacan María Elena Getner, y Maruja Cifuentes como Creusila, la corifea. Entre los varones a los que sólo acciona la guerra y la voluntad de romper con la huelga de sus esposas, en la obra meros títeres de éstas, la labor realizada por los coreutas es digna de destacarse, y entre ellos José Soza como Lamaco.

TEMPORADAS OFICIALES EN EL TEATRO MUNICIPAL

Temporada de Ballet 1981

En el Teatro Municipal de Santiago se inició, el 25 de marzo, la Temporada Oficial del Ballet Municipal, con la presentación de "Giselle", con música de Adolphe Adam, coreografía de Alicia Alonso y escenografía y vestuario de Sergio Zapata.

Para el estreno, los papeles de Giselle y Albrecht fueron bailados por dos figuras destacadas de la danza internacional, Elea-

nor D'Antuono, del American Ballet Theatre y el bailarín hindú, Chínco Rafique. En el Pas-de-Deux de los campesinos destacaron Rubén Chayán y Sara Nieto, del Teatro Sodre de Montevideo, ambos artistas reemplazaron en los papeles protagónicos a los bailarines del estreno, en la función del 8 de abril de "Giselle".

La Orquesta Filarmónica se desempeñó con gran acierto bajo la dirección del maestro argentino, residente en los Estados Uni-

dos, Carlos Raush, quien participará en toda la temporada 1981 del Ballet Municipal.

Continuando la programación de este año, la segunda función de abono correspondió a "El Lago de los Cisnes", obra en cuatro actos que se presentó completa por primera vez en Chile.

Gracias al apoyo financiero del Banco de Fomento de Valparaíso, que acaba de abrir sus oficinas en Santiago, la Corporación Cultural pudo contratar a los bailarines soviéticos Leonid Koslov y Valentina Koslova, ambos formados en el Bolshoi de Moscú y ahora exiliados en Occidente, para que interpretaran los papeles principales del "Lago de los Cisnes" y se hicieran cargo de su montaje y coreografía. El Banco de Fomento de Valparaíso se ha preocupado desde hace años en fomentar la actividad artística de la Quinta Región, auspiciando conciertos de música artística y exposiciones de pintura y escultura, labor que le ha sido reconocida por los organismos culturales de Gobierno.

Los bailarines soviéticos llegaron a Santiago el 14 de marzo para preparar el estreno de "El Lago de los Cisnes", obra de los autores Lev Ivanov y Marius Petipa, con música de P.I. Tchaikovsky, escenografía de Edith del Campo, vestuario de Sergio Zapata e iluminación de Leonid Koslov.

Junto a los bailarines chilenos del Ballet Municipal que dirige Octavio Cintolesi, y la Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Raush, el elenco del "Lago" incluye a varias figuras extranjeras: Sarwat Mourad Kaluby, primera figura de la Compañía de Ballet de El Cairo, bailarín de amplia trayectoria internacional y ganador del tercer lugar en la Segunda Competencia Mundial de Danza en Japón; Berthica Prieto, bailarina cubana residente en Nueva York; Sara Nieto, la uruguaya que tanto se destacó en "Giselle" y Rubén Chayán que fuera primera figura del Colón de Buenos Aires antes de radicarse en Chile. Leonid Koslov solicitó también que se agregara un grupo de bailarines adultos, para formar el grupo de la Corte, y que integraron Luis Eduardo Covarrubias, Humberto Olguín, Pedro Vivar, Hernán Gómez, Carlos Camus, Luz Lorca, Marisol Andueza y Eliana Lira.

El resultado de la labor de Leonid Koslov y Valentina Koslova, en el meticuloso montaje del "Lago" con coreografía propia, y el trabajo con el Ballet Municipal—sus primeras figuras, solistas, corifeos, cuerpo de baile y comparsas— fue un ejem-

plo de lo que se puede obtener gracias al trabajo, la voluntad de superación y el talento.

Leonid Koslov fue un príncipe Siegfried de gran vuelo y Valentina Koslova logró un gran triunfo como Odette y Odile, papeles tan opuestos, en los que exhibió junto a una técnica infalible, su cautivadora vena expresiva.

A altura similar estuvo Rubén Chayán como Rothbart; Sara Nieto en su variación individual en el pas-de-trois del tercer cuadro tuvo especial lucimiento; Sarwat Kaluby dio pruebas de su gran talento y, en general, toda la compañía contribuyó al éxito de este ingente esfuerzo.

La temporada del Ballet Municipal continuó con el estreno de "La siesta de un fauno", con coreografía de Cintolesi, basada en la versión de Serge Lifar. El bello preludio de Debussy contó con la interpretación del fauno por el egipcio Sarwat Kaluby, quien exhibió sus extraordinarias condiciones artísticas.

En esta función se repuso "Constancia", con música de Chopin y coreografía de William Dollar, remontada por Esmeralda Agoglia y "Niño Brujo", con música de Leonardo Salzedo y coreografía de Rubén Chayán, basada en la versión original de Jack Carter.

La coreógrafa argentina Esmeralda Agoglia, bailarina del Teatro Colón desde 1942, fue invitada a Chile para remontar "El Sombrero de Tres Picos" con música de Manuel de Falla y coreografía de Margarita Wallman. Contó con los solistas Sara Nieto y José Luis Sobarzo para los papeles protagónicos, además de la participación de todos los miembros del Ballet Municipal.

En esta cuarta función se presentó, también, el ballet "Aquí y a Jazz", con música de Héctor Yomha, coreografía de Noemí Coelho y la solista fue Berthica Prieto junto al elenco del Ballet Municipal.

El segundo estreno de la velada fue "El Espectro de la Rosa", con música de Carl von Weber y coreografía de Octavio Cintolesi, basada en la versión de Serge Lifar. Este pas-de-deux fue interpretado por Sara Nieto y Rubén Chayán.

Jennifer Muller and "The Works"

Jennifer Muller, la elogiada bailarina y coreógrafa norteamericana formó su propia compañía de ocho artistas hace ya algunos años, luego de una carrera como bailarina principal, primero con el Ballet de José Límón y luego con el de Louis Falco.

Este conjunto de danza de vanguardia llega a Chile con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos. La fuente básica de la técnica de Jennifer Muller y su enfoque de la danza proviene de Doris Humphrey, pionera del baile moderno.

Durante esta visita a Chile, "The Works" presentó: "Beach", "Armless", "Speeds", "Terrain", "Chant", "Tub" y "Lovers".

Ballet de Israel

Hillel Markman y Berta Yampolsky, pareja de famosos bailarines, después de actuar como solistas con las más importantes compañías de Ballet de Europa y Estados Unidos, decidieron regresar a Israel para fundar una escuela de danza y el actual Ballet de Israel con sede en Jerusalén.

La compañía se fundó en 1967, cuenta con 26 jóvenes bailarines y ésta es su primera gira por Sudamérica.

En sus tres presentaciones en Chile mostraron un repertorio variado que incluye cuatro obras de estilos diversos. "Dvorak Variaciones" con coreografía de Berta Yampolsky; "Opus 35", de Shostakovich y coreografía de Spoerli; "Carmen", de Bizet y coreografía de Yampolsky y, finalmente, "Serenade", con música de Tchaikovsky y coreografía de Balanchine.

Orquesta Filarmónica Municipal

La Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal se inició el 2 de abril en el Teatro Municipal, constó de 10 conciertos y sus respectivas repeticiones, a precios rebajados, los días sábado, y continuará hasta el 25 de junio.

Para iniciar esta serie de conciertos fue invitado el director chileno Francisco Rettig, radicado en Alemania Federal, y la pianista chilena Edith Fischer, que reside en Suiza, fue la solista del primer programa. Las obras ejecutadas fueron: J. S. Bach: *Suite en Si menor para flauta y cuerdas*, con Fernando Harms, solista; W. A. Mozart: *Concierto para piano N° 25 en Do Mayor K.V. 467*, con Edith Fischer e Igot Strawinsky: *Suite "El Pájaro de Fuego"*.

Con el *Concierto para dos violines*, de J. S. Bach, se inició el segundo programa de esta temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal, dirigida por el maestro Francisco Rettig, obra que tuvo como solistas a Stefan Tertz y Germán Ruiz. En seguida se escuchó la *Sinfonía N° 39, en Mi bemol*, de Mozart y para terminar, *Muerte y Transfiguración*, de Richard Strauss.

El maestro Rettig eligió, para el último concierto que dirige en Chile, el siguiente programa: *Cimarrón: Obertura* de "Il Matrimonio Segreto"; *Haydn: Concierto en Re Mayor*, op. 101 y *Berlioz: Sinfonía Fantástica*.

Por segundo año consecutivo fue invitado para dirigir a la Orquesta Filarmónica el joven director chileno Maximiano Valdés. Desde 1971 el maestro Valdés reside en Italia, país en el que se formó como director con los maestros Franco Ferrara y Sergiu Celibidache. En 1976 fue seleccionado para un curso de perfeccionamiento en el teatro de la ópera de Venecia, y a raíz de su excelente desempeño, obtuvo el cargo de Director adjunto de dicha orquesta. Ese mismo año fue invitado a los Festivales de Tanglewood en los Estados Unidos, donde concluyó sus estudios con los maestros Leonard Bernstein y Seiji Osawa. En 1980 ganó el primer premio en el Concurso Internacional "Nicolai Malco", en Copenhagen y el primer premio en el Concurso "Vittorio Gui" de la ópera de Florencia. Su carrera internacional se inició dirigiendo las principales orquestas italianas y actuando frente a los conjuntos orquestales de Dinamarca, Suecia, Finlandia, Holanda, España y Alemania.

En este cuarto concierto de la temporada de la Filarmónica, el maestro Valdés dirigió: J. S. Bach: *Concierto Brandenburgo N° 3*; Mahler: *Canciones de un Caminante*, con Carmen Luisa Letelier como solista y de Ravel: *"Ma mère l'oye"* y *"Dafnis y Cloe"*.

El programa del próximo concierto a cargo del joven Valdés incluyó *Haendel: Concerto Grosso en Re*, del opus 3; *Lalo: Sinfonía Española*, con el solista Peter Oundjian, ganador del Concurso de Viña del Mar 1980, y *Debussy: El Mar*.

Maximiano Valdés dirigió en este último concierto frente a la Filarmónica, un programa que incluyó: *Vivaldi: Concerto Grosso "L'estro armonico"*, el octavo de los doce *Concerti Grossi* del compositor y los solos de violín estuvieron a cargo de Stefan Tertz y Jaime Mansilla; *Brahms: Concierto N° 1 para piano y orquesta*, Op. 15, con Roberto Bravo como solista; *Debussy: Preludio a la siesta de un fauno*, y *Kodály: Danzas de Gálantia*.

El tercer director chileno residente en Europa que es invitado nuevamente este año para dirigir a la Orquesta Filarmónica Municipal es Juan Pablo Izquierdo.

Discípulo de Hermann Scherchen, ganador en 1966 del Primer Premio en el Concurso para directores de orquesta "Dimi-

tri Mitropoulos", en Nueva York, fue nombrado director asistente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York cuyo director era Leonard Bernstein. Paralelamente a su labor como director de conciertos, fue contratado como Director Residente de la Universidad de Indiana para dirigir óperas y conciertos. Después de sus presentaciones en Holanda en 1969, inició una rápida carrera internacional actuando en Viena, Berlín, París, España, Israel y los países de Europa Oriental. Fue nombrado director titular de la Orquesta Gulbenkian de Lisboa durante las temporadas 1976 y 1977. Actualmen-

te es director musical del "Testimonium Festival" de Israel y durante 1981 ha realizado extensas giras de conciertos con el "Ensemble Intercontemporain" y The Israel Chamber Orchestra de Tel-Aviv.

Para el concierto del jueves 4 de junio, el maestro Izquierdo eligió el siguiente programa: *Orrego Salas: Obertura Festiva, Op. 21*; *J. C. Bach: Sinfonía Concertante en Do Mayor*, con los solistas Jaime Mansilla, violín, Juan Vásquez cello, Alfredo Kirsch oboe y Soledad Jaramillo flauta, para terminar con *Tchaikovsky: Sinfonía N° 4 en Fa menor, op. 36*.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DE CAMARA EN EL SALON FILARMONICO DEL TEATRO MUNICIPAL

Gracias al apoyo del Banco de Fomento de Valparaíso, se realizó la Temporada de Cámara del Salón Filarmónico, la que abarca desde el 13 de abril al 29 de junio.

Inició esta serie de conciertos la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, como informamos en la sección correspondiente de esta crónica.

La segunda fecha estuvo a cargo del cellista argentino, Adolfo Odnoposoff y la pianista chilena, Elvira Savi. El programa incluyó obras de Sammartini, Strauss, Schumann, Bruch, Cassado y del compositor chileno Federico Heinlein.

El violinista Peter Oundjian, con Oscar Gacitúa al piano, en el único recital ofrecido en Chile por este distinguido violinista, interpretó: *Schubert: Sonata Op. 162*; *Brahms: Sonata en Re menor*, y sin acompañamiento Oundjian tocó: *J.S. Bach: Partita en Mi Mayor* y de *Eugene Ysaye: Balada N° 3* del opus 27.

Cuarteto Orquesta Filarmónica.

Cinco solistas de la Orquesta Filarmónica Municipal - Fernando Harms, flauta; Germán Ruiz, violín; Cástor Narvarte, viola; Juan Vásquez, violoncello y Virginia Canzonieri, arpa - acaban de crear el "Cuarteto Orquesta Filarmónica". En su primer concierto interpretaron *Cuartetos con flauta*, en *La Mayor* y *Do Mayor*, de *Mozart*; *Quinteto 1934 de Jean François* y trozos de Haendel, Gluck y Debussy.

Recital de Galvarino Mendoza y Eliana y Francisca Mendoza

Un recital para dúos de cello y piano y violín y piano ofreció la familia Mendoza. Junto a su padre, Galvarino Mendoza, actuaron Eliana, cello y Francisca, violín, en un programa que incluyó obras de Beethoven, Chopin, Saint-Saëns y Ginastera.

TEATRO DE CAMARA EN EL SALON FILARMONICO

La Corporación Cultural del Teatro Municipal y el Banco de Concepción firmaron un contrato mediante el cual la entidad bancaria aporta la suma de treinta y cinco mil dólares para la temporada 1981 de la Compañía Teatro de Cámara.

El Teatro de Cámara que dirige Ana

María Palma estrenó la comedia que el dramaturgo chileno Egon Wolff escribiera especialmente para este conjunto, "Alamos en la azotea". La obra fue dirigida por Jaime Vadell. Actuaron Paz Irarrázaval, Ana María Palma, Mario Lorca y Tennyson Ferrada.

CONCIERTOS EN EL GOETHE INSTITUT

La Temporada 1981 del Goethe Institut se inició el 26 de marzo con un concierto de cámara con primeras audiciones para Chile de obras canadienses, programa que estuvo a cargo del Quinteto de Vientos Hindemith, formado originalmente en 1967 y que había dejado de actuar por la muerte del clarinetista fundador del conjunto, Jaime Escobedo. Esta entidad renace gracias al excelente clarinetista Luis Rossi, artista que se ha integrado perfectamente con sus colegas Alfredo Harms, flauta, Enrique Peña, oboe, Raúl Silva, corno y Emilio Donatucci, fagot. En este concierto actuó, además, la pianista canadiense Helen Schmidt.

La Embajada del Canadá presentó, en esta ocasión y por primera vez en Latinoamérica, obras de cámara de connotados compositores de su país, cuyas fechas de creación abarcan desde 1947 a 1965.

El programa incluyó las siguientes obras: *Robert Turner: Serenata* para quinteto de Vientos (1960); *Violet Archer: Divertimento* para oboe, clarinete y fagot (1949);

Brian Cherney: Quinteto de Vientos (1965); *George Fiala: Música de cámara* para cinco vientos (1948) y *Jean Papineau-Couture: Suite* para piano, flauta, clarinete, corno y fagot (1947).

El 7 de marzo se realizó un hermoso programa de canciones populares en el Goethe-Institut a cargo del tenor Hanns Stein y el pianista Cirilo Vila.

Se inició el programa con *Canciones populares españolas*, de Federico García Lorca, seguidas por *Cinco Melodías Griegas*, de Ravel, y *Canciones Populares*, de Brahms. Del compositor chileno Juan Allende-Blin se escuchó *Canciones Judías*, que traducen las vivencias trágicas de un pueblo perseguido, concentradas en un idioma expresionista impactante, que adquirió máxima elocuencia en esta interpretación hondamente sentida. El ciclo *Novy Spalícek*, de Martinu estuvo impregnado del frescor y los ritmos cambiantes de la música popular morava.

XIII SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR EN SANTIAGO

Todos los veranos, desde hace trece años, se celebran en el balneario de Frutillar, en las riberas del Lago Llanquihue, Semanas Musicales que reúnen a artistas de todo el país y que han logrado justa fama en el cono sur del continente.

Desde hace varios años algunos de estos conciertos se repiten en Santiago. El domingo 29 de marzo, en la Iglesia Saint Michael, tuvo lugar el primero de estos conciertos, el que cobró particular significado por tratarse de la despedida del organista Luis González, a quien tanto debe nuestra vida musical.

El músico tocó dos obras de J.S. Bach: *Wer nur den lieben Gott laesst walten* y *Preludio y Fuga en Si menor*, en las que exhibió su maestría y, además, acompañó con pericia las partes de teclado u orquesta en varios trozos corales y uno instrumental. Del compositor londinense John Stanley, músico ciego del barroco tardío, se escuchó *Suite N° 1* con el magnífico solista Eugene King —expertamente secundado por González— que se lució por su pericia y musicalidad con su pequeña trompeta en Re. El Cuarteto Sugo, de San Juan, de Argentina,

ejecutó el *Cuarteto Op. 74 N° 3 en Sol menor* de Haydn y el coro de voces mixtas, formado y dirigido por Waldo Aránguiz, interpretó del compositor brasileño Mauricio Nunes García, *Magnificat* para coro, solistas y órgano, obra atractiva y armoniosa del músico brasileño llegado de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808. Tanto en esta obra como en los cinco fragmentos del *Gloria*, de Vivaldi, con que se puso término al concierto, el coro y solistas obtuvieron notables aciertos.

En la sala del Goethe-Institut se repitió otro éxito de Frutillar, *La Historia del Soldado*, de Strawinsky, en su versión original. El director Francisco Rettig y los intérpretes Hernán Jara, violín; Eugenio Parra, contrabajo; Luis Rossi, clarinete; Pedro Sterra, fagot; Eugene King, trompeta; Oscar Luceiro, trombón y Santiago Meza, batería, obtuvieron un éxito musical perfecto. La versión escénica contó con las excelentes condiciones histriónicas de Nibaldo Parra, en el papel del soldado, y de Malucha Pinto, quien además de actuar como la Princesa, tuvo a su cargo la coreografía. Roberto Navarrete fue el narrador y la puesta en escena estuvo a cargo de Gustavo Meza.

SALA AMERICA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

La labor de extensión de la Sala América se inició con el Ciclo Coral de ocho conciertos que auspicia "Amigos del Arte", de los cuales informamos en la sección correspondiente de esta Crónica.

Quinteto de Bronces de Francia

Este conjunto que realiza una gira latinoamericana, gracias al apoyo de la Asociación Francesa de Acción Artística, la Alianza Francesa y el Instituto Chileno-Francés, después de presentarse en Osorno y Concepción, ofreció un único concierto en Santiago.

El Quinteto de Bronces de Francia lo integran Pierre Soufflet y Gilbert Manfrin, trompetas; Ives Lise y Pierre Girard, trombones e Ives Lair, tuba. El programa incluyó obras de Claude Gervaise, Passereau, Barboteu, Boisvalle, Baufrecht, Haendel, Scheidt, Brahms y Georges Delerue.

The Scholars, Quinteto Vocal británico

Dentro de la programación "Gran Bretaña en Chile", que auspicia el Consejo Británico, actuaron "The Scholars", integrado por Skelagh Molyneux, soprano; Nigel Dix, contratenor; Philip O'Reilly, barítono y David van Asch, bajo. Interpretaron música del Renacimiento inglés e italiano y canciones contemporáneas españolas del compositor Angel Barja.

Ciclo Historia del Violín

Todos los conciertos de este ciclo fueron repetidos en la Sala América. En Temporada de Conciertos de "Amigos del Arte" de esta crónica, se informa en detalle sobre el significado de este importante ciclo.

Concierto del "cantautor" Georges Chelon

Desde la Edad Media hubo trovadores en el sur de Francia, Chelon es uno de ellos en nuestro tiempo. Este autor, compositor e intérprete, tiene una bella voz de barítono y se acompaña en la guitarra. Lo acompaña Gerard Pierrot, alternando entre contrabajo y guitarra eléctrica baja. Ambos músicos se complementan a la perfección. El cantante es capaz de las inflexiones vocales más variadas y sus temas son testimonio de una sensibilidad humana y muy contemporánea.

Recital de Patricia Brockman con Elvira Savi

La soprano Patricia Brockman con la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital organizado por el Instituto Chileno-Británico de Cultura cuyo programa incluyó: Roger Quilter: Canciones con poemas de Shakespeare; Ralph Vaughan Williams. Canciones con poemas de R.L. Stevenson; Roger Quilter: Canciones con poemas de Shelley; Orrego-Salas: Canciones con poemas de Rafael Alberti y Granados; Siete Canciones Amatorias.

CENTRO MUSICAL SAN FRANCISCO

El 26 de marzo, en el Convento de San Francisco de Santiago, se inauguró el Centro Musical San Francisco, creado por la compositora y especialista en música antigua Sylvia Soubllette. Este centro musical que ocupa tres salas y una biblioteca en el interior del Convento, funcionará con aportes del Banco Español-Chile.

Dentro del desarrollo que la investigación y difusión de la música antigua ha tenido en los últimos tiempos en Hispanoamérica, a Chile le ha cabido ciertamente el honor de ser país iniciador. Desde hace unos veinticinco años a esta parte, algunos

estudiosos acometieron en nuestro país la empresa de iniciar las actividades de investigación y difusión de la música del Medievo y del Renacimiento europeos para centrar su interés, al cabo de algunos años de experiencia, en la música española y muy particularmente en la de Hispanoamérica de la época colonial.

En cuanto a la música colonial, en lo que respecta a prospección de originales en bibliotecas y conventos, transcripción a notación moderna, edición y difusión, los avances han sido realmente extraordinarios y sorprendentes, aunque es mucho lo que

aún resta por hacer. No obstante, los resultados obtenidos bastan para formarse una idea cabal del tesoro artístico, antes desconocido, que constituye el repertorio de la creación musical de las naciones que antes fueron virreinos y dominios menores de los antiguos imperios de España y Portugal.

En atención a este aspecto absolutamente novedoso del progreso cultural del continente y de nuestro país, se inicia ahora el Centro Musical San Francisco, destinado a la investigación, práctica, enseñanza y difusión de la música de los tiempos coloniales de Hispanoamérica y sus raíces españolas, portuguesas e indígenas. Para mejor realizar este trabajo, el Centro se relacionará con entidades de la misma naturaleza que ya están realizando una labor similar en el continente.

Dentro de esta perspectiva, el Centro aspira a constituir un archivo de música hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XVIII en base a ediciones y fascículos de originales, obtenidos por fotocopia o microfilm, como asimismo un repertorio, lo más completo posible, de grabaciones que se hayan realizado de esta música en diversos países del continente americano.

La actividad ordinaria del Centro consistirá en la dictación de cursos de práctica instrumental y canto solista y coral; cursos de historia del arte y de la música del Medievo, del Renacimiento y del Barroco, poniendo un especial énfasis en lo que concierne a las artes en España y en Hispanoamérica.

En lo que concierne a la proyección del Centro a la comunidad, éste estará en condiciones de ofrecer de un modo sistemático a lo largo de todo el año conciertos, recitales y conferencias sobre las materias que constituyen el ámbito de su estudio y actividad. Los conciertos, por la índole propia

de la música de los mencionados siglos, serán de preferencia conciertos de música de cámara realizados por los instrumentistas y cantantes adscritos al Centro.

Además, sus integrantes aspiran a extender el ámbito de su actividad para dar cabida dentro de su calendario de conciertos, a otros, cuyo programa podrá incluir obras de cualquier período de la historia de la música, con el propósito especial de acoger a los grupos instrumentales o vocales de jóvenes intérpretes que existen actualmente en el país.

Paralelamente a esta incidencia en la música de cámara, el Centro aspira también a constituir, con el correr del tiempo, un conjunto coral de mayor envergadura, lo que permitiría, junto a la habilitación del órgano de la Iglesia de San Francisco y a la contratación de un conjunto instrumental masivo, la realización de obras de música sacra que requieren un contingente de cantantes e instrumentistas de mayor magnitud.

La mayoría de los conciertos se realizarán en la Iglesia de San Francisco que contará con una acomodación acústica especial.

Simultáneamente con la inauguración del Centro Musical San Francisco, se realizó un concierto en una sala del Museo Colonial del Convento, con un programa que incluyó las siguientes obras: *G. Ph. Telemann: Sonata en Sol menor*, para flauta, oboe y continuo; *Torrejón y Velasco: Si el Alba Sonora, Villancico*; *Monsieur Naudot: Concierto en Sol Mayor*, para flauta, violín, oboe y continuo y *Roque Ceruti: A cantar un villancico*. Participaron los siguientes artistas: Violaine Soubllette, soprano; Carmen Luisa Letelier, alto; Isidro Rodríguez, violín; Félix Lazo, flauta dulce alto; Daniel Vidal, oboe; Sebastián Lira, viola da gamba; Rodrigo Bignon, violoncello, y Carlos Weil, clavecín, todos ellos bajo la dirección artística de Sylvia Soubllette.

X TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS DE LA AGRUPACION BEETHOVEN

En 1981 la Agrupación Beethoven ofrece tres temporadas de abono en el Teatro Oriente, entre el 8 de mayo y el 11 de octubre. La primera de ellas constará de 15 conciertos con la participación de los siguientes conjuntos: Deller Consort, de Inglaterra; Orquesta Orpheus de los EE.UU.; Janos Starker, cellista norteamericano; Les Percussions de Strasbourg, especializado en obras contemporáneas; Jean Pierre Rampal;

Trio Beaux Arts de los EE.UU.; Kurt Moll de Alemania; Ely Ameling, de Holanda; Taller de Danzas Antiguas Sara Vial y Sintagma Musicum, de Chile; Horacio Gutiérrez, pianista norteamericano; I Musici de Italia; Cuarteto Beethoven de Roma; Cuarteto de Cuerdas de Tel-Aviv y la London Sinfonietta. La segunda y tercera temporadas constarán de ocho conciertos cada una. En la segunda participarán la Orquesta Or-

pheus, el guitarrista Narciso Yepes, el flautista Jean Pierre Rampal, el Trío Beaux Arts, Elly Ameling, I Musici, Cuarteto Beethoven de Roma y la London Sinfonietta. En la tercera actuarán: Janos Starker, cello, el pianista israelí Yefim Bronfman, la Orquesta Mc Gill de Canadá, el bajo alemán Kurt Moll, el pianista chileno Roberto Bravo junto al Cuarteto Latinoamericano, el Taller de Danzas Antiguas, el clavecinista chileno Lionel Party y el Conjunto Pro Música de Rosario, Argentina.

Orquesta de Cámara de Saint Paul

Como concierto extraordinario fuera de abono actuó en el Teatro Oriente la Orquesta de Cámara de Saint Paul, Minnesota, bajo la dirección del famoso violinista Pinchas Zukerman. Este concierto contó con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos.

Zukerman se presentó como director y solista frente al selecto grupo de instrumentistas de la Orquesta de Cámara de Saint Paul, en un concierto memorable. El programa incluyó: *Schubert: Obertura al estilo italiano* y *Sinfonía N° 5*; *Elliott Carter: Elegía* (1946) y *Mozart: Concierto en La Mayor*.

The Deller Consort

El primer concierto de la temporada estuvo a cargo del Deller Consort que se presentó con el auspicio del Consejo Británico. Este prestigioso conjunto de música antigua que tuvo como director a Alfred Deller desde 1950 hasta su muerte y que en la actualidad es dirigido por su hijo, está integrado por Elizabeth Lane y Lynne Dawson (sopranos), Mark Deller (contratenor), Paul Elliott (tenor), Maurice Bevan (barítono) y el laudista-cantante Robert Spencer.

El programa completo perteneció a la época de transición del Renacimiento al Barroco, con excepción de los trozos vo-

cales de música para teatro, de Henry Purcell, compuestos hacia fines del siglo XVII. A la usanza renacentista, los músicos se sentaron con sus libros alrededor de una mesa, siguiendo las indicaciones del director. Tanto las obras inglesas a cappella como aquellas del continente, acompañadas por laúd y las páginas para el instrumento solo, entusiasmaron al auditorio por su soltura, exactitud y suprema calidad artística.

Orquesta Orpheus

Este conjunto norteamericano integrado por músicos de la más alta categoría tocan sin director. El programa de Orpheus incluyó: *Rossini: "La scala di seta"* (1812) y *"La cambiale di matrimonio"* (1810); *Mozart: Serenata* para oboes, clarinetes, cornos y fagotes, K. 375; *Samuel Barber: Adagio*, obra que constituyó un homenaje al compositor recientemente fallecido; *Haydn: "Sinfonía fúnebre" N° 44* y *Mozart: Sinfonía N° 29*.

Janos Starker y Elvira Savi

El cellista húngaro Janos Starker, considerado uno de los más sobresalientes intérpretes en su instrumento, emigró a los Estados Unidos en 1948. Después de realizar estudios en la Academia de Música Franz Liszt, Starker fue primer violoncello de la Budapest Symphony Orchestra y de la Orquesta de la Opera. En los Estados Unidos ocupó los cargos de primer cello de la Metropolitan Opera Orchestra, Dallas Symphony y Chicago Symphony. Como solista ha recorrido el mundo entero y ha grabado toda la literatura escrita para su instrumento.

Junto a la gran pianista chilena Elvira Savi, Starker interpretó: *Couperin-Bazelaire: Piezas de Concierto*; *Boccherini: Sonata N° 6 en La Mayor*; *Beethoven: Sonata N° 3 en La Mayor*, op. 69 y Kodály: *Sonata para violoncello*, op. 8.

TEMPORADA DE CONCIERTOS 1981 DEL INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Con la realización de la Quinta Temporada de Conciertos y una importante actividad docente y extensional, el Instituto de Música de la Universidad Católica celebra sus 21 años de existencia.

La Temporada 1981 constará de tres ciclos de conciertos que se realizarán en la

Sala Blanco del Museo de Bellas Artes, desde el 1° de abril, todos los miércoles, con un total de siete programas; en el Goethe Institut ofrecerán nueve conciertos entre junio y septiembre, para terminar el año con cuatro conciertos en el cine El Golf, los que han sido organizados conjuntamente con

la Sociedad "Amigos del Arte". Paralelamente, el Instituto, en coordinación con el Área de Cultura del Ministerio de Educación, realizará un Ciclo de Conciertos Educativos, entre abril y agosto de este año.

En esta Temporada participarán todos los conjuntos del Instituto y actuarán como solistas los alumnos de los cursos superiores. Estos conjuntos son: Camerata de Vientos, director Luis Rossi; Conjunto Coral, director Guido Minoletti; Quinteto de Vientos Júpiter; Orquesta de Cámara; Cuarteto Renacentista y el Trío de Cámara Arte, que debutará este año y que integran los solistas Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, cello y María Iris Radrigán, piano.

La Orquesta de Cámara tendrá a su cargo el estreno de la *Cantata del Pan y la Sangre*, del compositor chileno Federico Heinlein, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah. Además, se estrenarán obras de los compositores nacionales Guillermo Rifo y Eduardo Cáceres y reposiciones de Wilfried Junge y Juan Orrego-Salas.

El Cuarteto Renacentista fue seleccionado como único conjunto de Latinoamérica para actuar en el Festival de Flandes que se realiza cada año en Bélgica, y que es el más importante en música medieval barroca, y del Renacimiento. Además, ofrecerán conciertos en Brasil y varios países europeos.

Toda la actividad cultural de la Pontificia Universidad Católica, que realiza la Corporación de Extensión Artística, cuenta con el amplio apoyo del Banco de Concepción, entidad que firmó un acuerdo con la Universidad Católica mediante el cual hace un aporte de cien mil dólares para financiar todos los espectáculos teatrales, de música y plástica que programe esa Casa de Estudios. El convenio se firmó en la Casa Central de la Universidad, acto en el que el Banco de Concepción fue representado por su vicepresidente de Operaciones, don Juan Villarrú Rohde, y por el señor Rector don Jorge Swett Madge, por la Universidad.

Conciertos de Cámara en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal inició la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

El lunes 13 de abril se inició la Temporada de Cámara del Salón Filarmónico, que se extiende hasta el 29 de junio, con la participación de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica que ofreció un concierto con obras de Vivaldi. El programa incluyó: *Sinfonía Nº 3 en Sol Mayor, Concierto para dos violines en Do menor*, a cargo de los solistas Sergio Prieto y Fernando

Ansaldi, *Sinfonía Nº 1 en Do Mayor, Concierto en Mi menor para violoncello y orquesta*, solista Edgar Fischer y *Concierto Grosso en Re menor Nº 11 "L'estro armonico"*.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica actuó en el sesquicentenario de la ciudad de Ovalle.

La presentación de la Orquesta de Cámara fue el único acto artístico programado para celebrar el cumpleaños de Ovalle. El concierto contó con la presencia del Presidente de la República, General Augusto Pinochet.

La Orquesta de Cámara, encabezada por el concertino Sergio Prieto, ofreció el siguiente programa: *Vivaldi: Concerto Grosso, op. 3 Nº 11 en Re menor "L'estro armonico"*; *Mozart: Divertimento en Re Mayor K. V. 136*; *Tchaikovsky: Vals de la sereñata y Britten: Sinfonía Simple.*

Temporada de Conciertos en el Auditorium J. M. Blanco del Museo de Bellas Artes.

La V Temporada de Conciertos de la Universidad Católica en el Museo de Bellas Artes constó de siete fechas y abarcó desde mediados de abril a fines de mayo.

Inició este ciclo la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, encabezada por su concertino Sergio Prieto. El programa incluyó: *Mozart: Divertimento K. 136* que es la primera de tres breves sinfonías para cuerdas escritas por el compositor a los 16 años; *Albinoni: Concierto en Fa Mayor* para dos oboes y cuerdas, tuvo de solistas a Rodrigo Herrera y Daniel Vidal; *Boccherini: Concierto en Si bemol Mayor* en el que actuó como solista el niño de 15 años Emmanuel López y *Britten: Sinfonía Simple*. Todos los solistas de este concierto son alumnos de los cursos superiores del Instituto de Música.

La Camerata de Vientos de la Universidad Católica, creada el año pasado e integrada por doce solistas que dirige el clarinetista Luis Rossi, tuvo a su cargo la próxima fecha de esta temporada. El programa consultó: *Beethoven: Octeto, op. 103* y *Mozart: Serenata en Do menor K. V. 386.*

El Grupo de Percusión que dirige Carlos Vera tuvo a su cargo la tercera fecha de estos conciertos. El programa incluyó obras de compositores jóvenes chilenos y el estreno de *Cuarteto Antiguo, de Eduardo Cáceres*. De *Hernán Ramírez* se escuchó *Partita para vibráfono y Arte Magnética* para dos

percusionistas y de *Alejandro Guarelo*, *Pseudovariaciones*. El concierto terminó con *Drumtec I y II* para percusión y piano de *Jacques Declues*.

Con un concierto que sólo incluyó obras de *Johannes Brahms* se presentaron profesores y alumnos del Instituto de Música. El programa se inició con *Sonata en Fa Mayor*, N° 2, op. 99 para violoncello y orquesta que interpretó la joven cellista *Maritza Pino* con la profesora *Iris Radrigán* al piano y *Trio N° 1 en Si menor* para violín, cello y piano que tocaron *Jaime Mansilla*, violinista de 20 años y *Emmanuel López*, cellista de sólo 16, junto a la profesora *Isolé Cruz*.

Conducida por su concertino *Sergio Prieto*, la Orquesta de Cámara ofreció, en el próximo concierto, *Divertimento K. 137*, de *Mozart* y *Divertimento "R.F. 78"* del compositor chileno *Wilfried Junge*; continuó el programa con *Vivaldi*, *Concierto*, op. 3, N° 6, solista en violín *Juan Sebastián Leiva*, para terminar con *Pièces en Concert*, de *Couperin* para violoncello y cuerdas, solista *Vicente Rosas*.

Con la *Missa Papa Marcelli*, de *Palestrina* debutó el Coro de Cámara de la Universidad Católica que dirige *Guido Minioletti*, en la penúltima fecha del ciclo ofrecido en el Museo de Bellas Artes.

Este concierto tuvo características muy especiales porque el director no sólo ofreció comentarios musicales e históricos de extraordinario interés sino que, además, se proyectó una película sobre la vida y época del autor, *Giovanni Pierluigi de Palestrina*.

Finalizó este ciclo de conciertos con la actuación de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, encabezada por

su concertino *Sergio Prieto* y con los artistas invitados: *Enrique Peña*, *Rodrigo Herrera* y *Daniel Vidal* oboístas, y *Raúl Silva*, cor.o. Se interpretaron las siguientes obras: *Purcell: Suite* para orquesta de cuerdas de la ópera "El Rey Arturo"; *Stamitz: Concierto para clarinete y orquesta N° 3 en Si Mayor*, solista el joven *Lorne Buick*; *Mozart: Concierto para violín y orquesta N° 3 en Sol Mayor KV 218*, solista *Frida Ansaldi*.

El Rey se Muere, de Eugenio Ionesco

El primer montaje del año del Teatro de la Universidad Católica tuvo lugar el 10 de abril con la puesta en escena de una de las obras fundamentales de la dramaturgia contemporánea: "El Rey se Muere", de *Ionesco*.

Esta farsa trágica en un acto contó con la adaptación, dirección y actuación, en el papel protagónico, de *Ramón Núñez*, conocedor profundo del teatro del absurdo. El actor *Héctor Noguera* tuvo a su cargo la ayudantía de la dirección, la escenografía fue encargada a *Ricardo Cruz*, quien debutó como diseñador escénico y la música fue creada por el compositor *Juan Amenábar*.

Además de *Ramón Núñez*, el elenco estuvo integrado por *Marés González*, como la *Reina Margarita*; *Gloria Munchmeyer*, en el papel de la *Reina María*; *Luis Alarcón* como el médico, verdugo y astrólogo, *Cora Díaz*, representó a la nodriza *Julieta* y *Alberto Vega*, en el papel del alabardero.

Esta es la primera vez que el Teatro de la Universidad Católica presenta una obra de *Ionesco*.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DE "AMIGOS DEL ARTE"

Gracias al auspicio de varias entidades bancarias e industrias nacionales, "Amigos del Arte" ha programado para 1981 seis ciclos de conciertos, con un total de sesenta recitales.

La temporada se inició con un *Ciclo Corral* de ocho conciertos gratuitos en la Sala América de la Biblioteca Nacional y en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, entre el 1° y el 27 de abril. Durante mayo y junio se realizó el *Ciclo Historia del Violín*, dedicado a la evolución de este instrumento en la Historia de la Música, con un total de diecinueve conciertos que se ofre-

cieron en los siguientes escenarios: Biblioteca Nacional, seis conciertos; Goethe Institut, seis conciertos, una charla sobre *Lutheria* y seis conciertos en el Teatro Municipal de Viña del Mar. El *Ciclo de Jóvenes Intérpretes* abarcará todo el mes de julio y está enfocado a presentar a cantantes, violinistas, cellistas y pianistas de la nueva generación. Actuarán en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, en cuatro conciertos, y en la Biblioteca Nacional realizarán cuatro conciertos. Durante agosto se realizará el *Ciclo de Música Vernácula*, a cargo de conjuntos de cámara que tocarán obras de

los llamados compositores nacionalistas: Smetana, Grieg, Borodín, Dvorak y otros. Este ciclo se realizará en el Goethe Institut, con cuatro conciertos, y su repetición gratuita para el público en la Biblioteca Nacional. El Cuarteto Renacentista de la Universidad Católica tendrá a su cargo el *Ciclo de Música Antigua* con música de cámara de los siglos XII al XV, ciclo en el que también actuarán Syntagma Musicum, y el Conjunto Vocal de Guido Minoletti. Estos conciertos que se ofrecerán entre el 2 y 28 de septiembre tendrán por escenario el Salón Filarmónico, con cuatro conciertos, y su repetición gratuita en la Biblioteca Nacional. El *Ciclo Mozart* abarcará desde el 18 de octubre al 8 de noviembre, y estará a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. Estos conciertos se realizarán en el Teatro El Golf.

"Amigos del Arte", además, ha aumentado para 1981 su plan de becas para artistas jóvenes de 21 a 48. Entre los becados hasta el momento figuran: Samy Benmayor, Victoria Calleja, Ismael Frigerio, Carlos Maturana, Matías Pinto D'Aguiar, Eva Leffer, Eduardo Echeverría, Patricia Figueroa, Gonzalo Mezza, Cecilia Plaza, Patricia Vargas y Ricardo Correa. El más destacado becario de 1981 será enviado a Europa por tres meses, con el objeto de visitar los más importantes centros de la cultura occidental.

Ciclo Coral

La Schola Cantorum que dirige Guido Minoletti, tuvo a su cargo los dos primeros conciertos. El programa incluyó obras de Fermer, Bennet, Victoria, Brahms, Buxtehude, Poulenc y de la compositora chilena, Sylvia Soublette.

El Taller Coral Renacimiento, que dirige Ruth Godoy, tuvo a su cargo las próximas dos fechas de este ciclo. Interpretaron obras de Victoria, Sweelinck, Palestrina, des Prés, Scarlatti y Buxtehude.

Con la participación del Coro de Niños de Concepción, formado por pequeños entre 9 y 15 años, alumnos del Conservatorio de Música "Laurencia Contreras", dirigidos por el maestro Eduardo Gajardo, continuó este ciclo. La actuación de los niños fue sobresaliente a lo largo de todo el programa que incluyó: *Benjamin Britten: A Ceremony of Carols*, para coro y arpa; *Virgil Thomson: Misa a dos voces*, para coro y percusión, e interesantes arreglos corales basados en textos de Gabriela Mistral.

El Coro "Ars Viva", dirigido por Waldo Aránguiz, tuvo a su cargo los dos últimos conciertos de este ciclo. Como solistas actuaron Violaine Soublette, soprano; Miriam Matus, mezzo; Cristián Carrasco, tenor y Pablo Castro, barítono. En la parte instrumental, participó el solista en guitarra, Guillermo Nur.

El programa incluyó: *F. Soriano: Ave Regina Caelorum*; *William Byrd: Ave Verum*; *Gil Adema: Kem Bakodesh Chaziticha*; *Ernanj Aguiar: Salmo 150 y Castelnuovo Tedesco: Romanceo Gitano*, sobre textos de Federico García Lorca.

Ciclo Historia del Violín

Con un programa dedicado a la música barroca se inició este ciclo de la historia del violín. Fernando Ansaldo y Frida Conn interpretaron obras de Scarlatti, Leclair, Haendel, Veracini y Vitali.

A cargo de la violinista Routa Kroumovitch con Elba Rojas, al piano, continuó este ciclo. Las artistas interpretaron de *J. S. Bach Sonata N° 2*, y sin acompañamiento Routa Kroumovitch ejecutó *Partita en Mi Mayor*, para terminar con *Sonata en La Mayor de Vivaldi*.

El Cuarteto Latinoamericano, integrado por Jaime de la Jara y Francisco Quezada, violines; Enrique López, viola y Jorge Román, cello, continuó esta serie, interpretando obras del clasicismo vienés. El programa incluyó los Cuartetos "La aurora", de *Haydn*, el *K. 421*, de *Mozart*, y el *op. 18, N° 4 en Do menor*, de *Beethoven*.

Alvaro Gómez, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile y Elba Rojas al piano ofrecieron un programa con obras virtuosistas, continuando así el ciclo de la Historia del Violín. El programa incluyó: *Paganini: Sonata en Mi menor "Trino del Diablo"*, de *Tartini-Kreisler*; *Sarasate: Aires Gitanos*; *Tchaikovski: Melodía N° 3 y Scherzo N° 2 del op. 42*; *Scott Joplin: The Ragtime Dance* y *Bazzini: Danza de los Duendes*.

El quinto concierto estuvo dedicado al Romanticismo y actuaron Jorge Román, cello con René Reyes al piano. En este programa los artistas interpretaron: *Schubert: Sonata "Arpeggione"*; *Mendelssohn: Variaciones Concertantes* y *Chopin: Introducción y Polonesa, op. 3* y *Sonata, op. 65*.

Los intérpretes de la última fecha de este ciclo fueron Frida Conn, piano y Fernando Ansaldo, violín, quienes tuvieron a su cargo la época contemporánea. Este programa incluyó obras de Strawinsky, Webern, Hindemith, Bartók y Stockhausen.

CONCIERTOS EN EL AUDITORIUM DE LA ESCUELA MODERNA

La pianista chilena Edith Fischer inició la temporada de conciertos de la Escuela Moderna, el 13 de abril, en la hermosa sala recién construida y además inauguró el excelente piano de cola Bösendorfer que llegó a Chile pocos días antes del recital de la artista radicada en Suiza.

El concierto se inició con la *Sonata op. 109*, de *Beethoven*, en una versión profundamente sentida, de gran equilibrio, vitalidad y enternecedora penetración con el mensaje de la obra.

La extraordinaria mecánica y musicalidad de la pianista brilló en la ejecución de los *Estudios, op. 104*, de *Mendelssohn*. A la destreza se unieron la delicadeza y la expresión más exquisita.

Punto cumbre de este recital fue la sobresaliente ejecución de la *Sonata, op. 5 en Fa menor*, de *Brahms*. Edith Fischer transmitió la fuerza poderosa, la sensitiva dulzura, la ensoñación y el dramatismo de la obra. Su interpretación fue una corroboración de su sensibilidad artística, de su fuerte personalidad y de su técnica soberana.

Recital de Octavio Hasbún y Soledad Rojas

Octavio Hasbún, flauta dulce, antes de partir en gira con el Cuarteto Renacentista

de la Universidad Católica, ofreció un recital en la Sala Escuela Moderna, junto a Soledad Rojas, en espineta. El programa incluyó obras de Corelli, Schop y Telemann.

Edgar Fischer y Elba Rojas

Dentro del marco de la celebración de los 41 años que celebra la Escuela Moderna, Edgar Fischer, cello y Elba Rojas, piano, ofrecieron un recital de gran relieve.

Se inició el programa con *Sonata en la Mayor*, de *Vivadi* para continuar con una versión extraordinaria de la *Sonata en Fa Mayor, Op. 5, N° 1*, de *Beethoven*, en la que se aunaron musicalidad, gran finura, encanto y poética melancolía. La póstuma *Canción sin Palabras*, de *Mendelssohn* demostró el gran temperamento, musicalidad y técnica sobresaliente de Edgar Fischer, como ocurrió también en *Pezzo capriccioso*, Op. 62, de *Tchaikovsky*.

En las *Variaciones sobre un tema eslovaco*, de *Bohuslav Martinu*, el cellista tuvo acentos seductores y supo transmitir el clima alegre, vivo y regocijante de la gracia popular. Otro tanto ocurrió con la *Pampeana*, de Alberto Ginastera, en la que recreó el clima, colorido y ritmo típico.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-BRITANICO DE CULTURA

El Instituto Chileno-Británico inauguró su temporada de conciertos el 9 de abril en la Sala América de la Biblioteca Nacional, con un programa a cargo de "Syntagma Musicum" de la Universidad de Santiago de Chile. Integran este conjunto los músicos Miguel Angel Aliaga, Julio Aravena, Ernesto Quezada y Víctor Rondón. El programa, con música de la corte de Enrique VIII, se tituló "Pastime in good company".

Con motivo del doble aniversario del cumpleaños de la Reina Isabel II, el 21 de abril y el natalicio de William Shakespeare, el 23, el Consejo Británico organizó una serie de actividades con el título "Presencia de Gran Bretaña en Chile". El Cuarteto Renacentista de la Universidad Católica ofreció un concierto en la Biblioteca Nacional con música británica del Renacimiento

y la pianista Cecilia Plaza dio un recital de Música Moderna Británica y Chilena. Se inició el programa con obras para piano de Juan Orrego-Salas, Carlos Botto y Eduardo Cáceres; el guitarrista Jorge Rojas-Zegers interpretó obras del chileno Pablo Délano y del inglés William Walton. Finalmente, la soprano Patricia Brockman y el oboísta Alfredo Kirsch, dieron a conocer varias obras de Ralph Vaughan Williams.

La Embajada de Gran Bretaña y el British Council organizaron, junto al Instituto Chileno Británico de Cultura de Viña del Mar, un programa de actividades artísticas que se desarrolló durante un mes a partir del cumpleaños de la Reina Isabel II.

Esta actividad que simbolizará la presencia de Gran Bretaña en Chile se inició

con la presentación del actor Peter O'Shaughnessy, en el Casino de Viña del Mar, con la obra "Will". O'Shaughnessy gran conocedor de la obra de William Shakespeare, se ha distinguido como director de ocho

obras del gran dramaturgo, ha caracterizado a 38 de los más importantes personajes de sus obras y además es profesor y escritor. En su obra "Will" dio a conocer trozos selectos de obras shakespearneas.

CONCIERTOS ITINERANTES DEL MINISTERIO DE EDUCACION

Cuarta Temporada Musical

Con la actuación de la pianista chilena Edith Fischer se inició el 5 de abril, en Viña del Mar, la cuarta temporada de conciertos itinerantes que auspicia el Ministerio de Educación. Este año, el Departamento de Extensión Cultural ha programado 148 conciertos y noventa programas educacionales, en 22 ciudades del país. Participarán los siguientes conjuntos y artistas: Quinteto Hindemith, Trío Mendoza, Dúo Dávalos Cherubito, Conjunto de Cámara de la Orquesta Filarmónica, Cuarteto Latinoamericano, Trío de Canto y piano, con Maribel Adasme y las sopranos Verónica Soro y Viola Combett, Trío Renacentista de la Universidad Católica y los distinguidos alumnos de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, Manuel Jiménez, arpista, y Luis Alberto Latorre, piano.

Entre el 5 de abril y el 2 de septiembre, todos estos artistas chilenos actuarán en Arica, Iquique, Antofagasta, La Serena, Ovalle, Illapel, Viña del Mar, Rancagua, San Fernando, Santa Cruz, Talca, Linares, Chillán, Temuco, Valdivia, Osorno, Puerto Montt, Punta Arenas y las comunas de Melipilla, Maipú, Curacaví y Buin.

Sueño de una Noche de Verano, de Shakespeare, presenta el Teatro Itinerante del Ministerio de Educación

El 8 de abril se estrenó en el Teatro Manuel de Salas, de Santiago, "Sueño de una Noche de Verano", de Shakespeare, sobre una adaptación de Fernando Cuadra, dirección de Eugenio Guzmán y música de Luis Advis. Después de tres funciones en la capital, el Teatro Itinerante partió el 11 de abril a Punta Arenas, ciudad en la que inició una gira por todo el país, abarcando las mismas ciudades en que actuarán durante el año los músicos itinerantes.

Quinteto Hindemith

El 21 de abril se inició la gira por el país del Quinteto Hindemith integrado por Alberto Harms, flauta; Enrique Peña, oboe; Lorne Buick, clarinete; Raúl Silva, corno, Emilio Donatucci, fagot, y la pianista invitada Helen Schmidt. Esta gira que abarca las ciudades de La Serena, Ovalle, Rancagua, Viña del Mar, Talca, Temuco, Valdivia, Osorno, Puerto Montt, Punta Arenas, Concepción, Iquique y Antofagasta, terminó el 12 de mayo. El repertorio incluye obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov, Poulenc y otros.

NOTICIAS

Ediciones del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

En marzo de este año, el Ministerio de Educación hizo entrega oficial de las últimas ediciones editadas por el Departamento de Extensión Cultural de esa cartera. La ceremonia fue presidida por el señor Ministro don Alfredo Prieto, el director del Departamento a cargo de estos trabajos, don Germán Domínguez, frente a miembros de la Asociación Nacional de Compositores-

Chile y personalidades del ambiente artístico nacional.

La entrega constó de las siguientes obras: Cuadernos de Teatro: "Resumen de seis años de actividad artística en Chile, 1974-1979" preparado por las periodistas María Olga del Piano, Pilar Vergara y Sonia Quintana, con prólogo del profesor Braulio Arenas; Obras folklóricas con cassettes y partituras de canciones y danzas de todo el país, preparado por el Conjunto de Ballet Folklórico Nacional de Chile, dependiente del Mi-

nisterio de Educación, y "Coros Infantiles", 1980.

Con motivo del Año Internacional del Niño, en 1979, la Asociación Nacional de Compositores-Chile convocó a los compositores de música artística a un Concurso de Composición Musical Coral para niños entre los 7 y 12 años. Los coros infantiles debían ser para dos y tres voces, y de preferencia debían tener poesías de escritores chilenos.

El jurado integrado por la soprano Mari-sa Lena, en representación del Ministerio de Educación, el compositor Jorge Urrutia y el profesor Carlos Kröeger, por la Asociación Nacional de Compositores, Waldo Aránguiz, presidente de la Federación de Coros de Chile, y el profesor Domingo Sandoval por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, tuvieron a su cargo la selección de los mejores coros —entre las 58 obras recibidas— para el otorgamiento de los premios y de las obras corales que se incluirían en la edición "Coros Infantiles" 1980 que editó el Ministerio.

Los compositores premiados fueron: Ana María Barrios, con "La niña del arpa", texto de Julio Barrenechea; Carlos Botto, con "Enigma", texto de Antonio Machado; Juan Pablo González, con cuatro temas del folklore chileno: "Agua San Marcos", "San Isidro Labrador", "Cinco lobitos" y "Levántate Juana"; Federico Heinlein, con "Crear", texto del compositor; Juan Lémann, con "Corranda de la gacela", texto de Andrés Sabella, y Luis Reygadas, con "Al amor de la lumbre", con texto de Carlos Pezoa Véliz. La primera audición de todos los coros premiados se realizó en el Instituto de Chile, por el Coro "Ars Viva" que dirige Waldo Aránguiz, el 14 de diciembre de 1979.

Ahora, el Departamento de Extensión Cultural, pone al alcance de profesores y alumnos de todo Chile, no sólo las obras premiadas sino que, además, las obras corales seleccionadas para esta edición y que incluye de: Carlos Botto: "Concierto" y "Ronda", con letra del compositor, y "Luciernaga", sobre un poema de Juan Guzmán Cruchaga; Ramón Campbell: "Amor filial", letra de Amado Nervo, "Cuento triste", del folklore, "Vals de la abuelita", letra de Tomás Allende, y "A la orilla del mar", con letra del autor; Orlando Dorch: "La niña Josefina", popular hispanoamericano; Guillermo Galán: "Requiebro", letra del autor; Federico Heinlein: "Tierra", "Pájaros", "Yeti" y "Meciendo al minino", todas con letra del compositor; Juan Lémann: "Suite Marcela", "Variaciones en asonantes y

"Edicto en la plaza de trapala", con letra de Andrés Sabella; Alfonso Letelier: "Canción de cuna", anónimo; Luis Margaño: "Al niño", folklore chileno; Zita Müller: "Al niño", letra de la compositora; Sonia Oñate: "Mamá costina", y "María cebolla", versos de Andrés Sabella; Santiago Vera: "La familia polillal", folklore argentino, "Por el camino", letra del autor, "Los hábitos", letra de Federico García Lorca, y "Villancico espacial", texto de Andrés Sabella.

Esta obra puede ser adquirida en el Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Almirante Montt 454, Santiago-Chile.

Radio "Beethoven"

El 19 de marzo, Fernando Rosas inauguró la Radio "Beethoven" que él fundó junto con Adolfo Flores y gracias al apoyo de la empresa privada que patrocina las actividades de la "Agrupación Beethoven". Esta emisora que ocupa la banda de frecuencia modulada 96.5, transmite diecisiete horas diarias programas de música artística. Su discoteca cuenta con aproximadamente ocho mil discos propios y de las colecciones de sus tres programadores: Mario Calderón (obras clásicas), José Hosiasson (jazz) y Eugenio Torres programas denominados "Música de Hoy", que incluye obras provenientes del folklore, jazz e incluso de los géneros comerciales con valor musical. La emisora tiene por finalidad generar una cultura musical en toda la población. La meta de los dueños de Radio "Beethoven" es llegar a todo el país, desde Arica a la Antártica, mediante el apoyo de las autoridades y de la empresa privada.

Concurso Internacional de Canto Pavarotti en Brasil

Gracias al auspicio de la Sociedad de Amigos de la Opera, los jóvenes cantantes alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Violaine Soublette, soprano, Graciela Araya, mezzo, y Jorge Escobar, baritono, participaron en el Concurso Internacional de Canto Pavarotti que se celebró en Brasil durante el mes de abril.

Liceo Experimental de Educación Artística recibe nuevo impulso

El Ministerio de Educación modificó los planes de estudio del Liceo Experimental de Educación Artística que dirige el profesor Hugel Hernández, plantel que tiene más de dos décadas y que se dedica a impulsar vocaciones de niños especialmente dotados

en música y las artes plásticas. El Ministerio, este año, se preocupó de afinar los programas de este colegio artístico, el único en su género en el país, que ahora impartirá una formación integral desde primero básico a cuarto medio, en doce años de estudio, durante los cuales los jóvenes realizarán sus estudios regulares como en cualquier liceo, pero complementarán su horario paralelo en las disciplinas artísticas. Se formarán pintores, grabadores, escenógrafos, diseñadores publicitarios, ejecutantes instrumentales, actores, bailarines y folkloristas. El Ministerio de Educación ha impulsado este plan de estudios para fomentar la enseñanza de la música y de las artes plásticas desde la enseñanza básica.

Concurso de Composición: organizan el Instituto de Música y la Corporación Artística de la Universidad Católica.

El Instituto de Música de la Universidad Católica ha convocado a los compositores nacionales a un concurso de **Conciertos para Orquesta de cuerdas con solista** (violín, viola, cello, flauta travesa, oboe, clarinete, fagot, corno, percusión, piano o clavecín). Las obras no pueden exceder los 20 minutos de duración, deben ser inéditas y no haber sido ejecutadas con anterioridad. La recepción de las obras se cerrará impostergablemente el 30 de septiembre.

Un jurado integrado por cinco personalidades del ambiente musical chileno otorgará los premios en dinero a las dos obras que obtengan el mayor puntaje y habrá una mención honrosa.

Estructuras y Formas de la Música Tonal, de Carlos Poblete Varas.

Acaba de aparecer en Ediciones Universitarias de Valparaíso la última obra del profesor Carlos Poblete Varas, titulada "Estructuras y Formas de la Música Tonal", autor, además, de "Historia de la Música Occidental" y del "Diccionario de la Música".

La obra consta de dos partes. La primera trata de materias básicas para el conocimiento de la música de cualquier época, inclusive de la contemporánea, y la segunda, en cambio, se centra en el análisis detallado de las formas musicales cuyo génesis y desarrollo se produjeron dentro del devenir histórico cultural europeo, desde la Edad Media hasta el siglo XIX. La obra termina con un índice de las composiciones citadas en el texto, y una variada y amplia bibliografía.

XXX Temporada de Conciertos de la Universidad de Concepción.

El 29 de mayo se inició la XXX Temporada de la Orquesta de la Universidad de Concepción que dirige Wilfried Junge. En este concierto inaugural actuó como solista el trompetista norteamericano Eugene King.

El Banco de Concepción apoyará esta temporada de conciertos con 30 mil dólares.

Creación de Institutos Profesionales de Arte: Instituto Idams e Instituto Santa Elvira

La bailarina Malucha Solari es la creadora y directora del Instituto "Idams" que acaba de iniciar su actividad pedagógica. La meta principal de "Idams" es utilizar la danza como elemento múltiple a fin de satisfacer las motivaciones físicas, psíquicas, artísticas y de expresión corporal. El Instituto pretende, también, ser un complemento de las Escuelas de Teatro existentes en Santiago, integrando actividades nuevas, como por ejemplo, el curso de danza moderna y de coreografía que dictará el bailarín y diseñador Marcos Correa, quien acaba de terminar junto a Pina Bausch un curso de perfeccionamiento en Alemania, en el Tanztheatre Wuppertal. Por su parte, Malucha Solari dictará un curso de danza afro-brasileña. Otras asignaturas que ofrece el "Idams" son: Folklore Chileno (Danza); Técnicas Contemporáneas de Danza; "Jazz Dance"; Taller de coreografía; Danza Infantil; Curso de Pantomima; Danza Antigua y Taller de Actuación Teatral.

El Instituto "Santa Elvira" es otro nuevo centro profesional artístico, dedicado exclusivamente a la música, y que también fundó y dirige una mujer, la profesora y pianista Margarita Herrera. En el Instituto "Santa Elvira" podrán estudiar música niños, jóvenes y adultos que desean aprender a tocar algún instrumento; se ofrece una amplia gama de posibilidades a través de variados cursos que estarán a cargo de profesores de música con título universitario. No obstante, a estos docentes no les interesa tanto formar concertistas, desean más bien ofrecerles a una amplia gama de personas la posibilidad de realizarse artísticamente y, además, formar un público con conocimientos musicales sólidos.

El Instituto desea, también, ofrecer a los compositores populares cursos de composición, a fin de que aquellos con verdade-

ra creatividad adquieran la técnica que les permita escribir su propia música sin tener que recurrir a otras personas para que les escriban sus obras. También ofrecerán cursos cortos y seminarios de perfeccionamiento a los docentes de música de los establecimientos educacionales de las etapas básica y media.

Escuela Moderna

En 1940 la pianista y clavecinista, profesora Elena Waiss creó, junto a destacadas personalidades del ambiente musical chileno, la Escuela Moderna de Música, de la que ahora es directora artística. La trayectoria pedagógica de la Escuela Moderna de Música ha sido, desde sus inicios, uno de los importantes centros musicales privados del país en el que se forman instrumentistas de gran categoría. Doña Elena Waiss ha sido el pilar de toda esta actividad musical, pero ahora ha creado nuevas asignaturas, integrando a los planes de enseñanza del plantel el dibujo, la formación teatral, y la danza, tanto clásica como contemporánea. Desde 1981, pasó, por lo tanto, a llamarse simplemente, Escuela Moderna.

La Escuela Moderna, desde fines de 1980, cuenta, además, con la más moderna Sala de Conciertos de la capital, equipada con los más sofisticados medios contemporáneos para la realización de conciertos, teatro y danza.

Premio Regional de Música "Domingo Santa Cruz"

El premio regional de música "Domingo Santa Cruz" fue creado este año por la Secretaría de Relaciones Culturales de la V Región, en homenaje al gran compositor y forjador de la vida musical chilena a partir de la creación de la Sociedad Bach en 1924. Fue el fundador del Conservatorio Bach en 1927, y su decisiva participación en la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929 —de la que ocupa el cargo de Decano interino en 1932 y de Decano en propiedad al año siguiente— llevan a la música y la plástica al rango de disciplinas universitarias. Santa Cruz ocupó el cargo de Decano de la Facultad de Bellas Artes hasta 1948, fecha de la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la que pasó a ser su primer Decano, hasta 1952 y desde 1962 a 1968, mediante la reelección por períodos sucesivos de tres años. El proceso musical del país se enriquece en 1940 con la creación del Ins-

tituto de Extensión Musical del que pasan a depender la Orquesta Sinfónica de Chile en 1941, además del Coro Universitario y del Ballet Nacional, fundados en 1945. Si agregamos los sistemas de estímulo: Festivales de Música Chilena y Premios por Obra, cuyos reglamentos son aprobados en 1947, llegamos a la época más brillante de la historia de la música nacional, con la consolidación y maduración de una infraestructura cuyo objetivo prioritario es promover vigorosamente la creación nacional, la docencia, investigación y la extensión.

Santa Cruz llega a la cúspide jerárquica universitaria al asumir el cargo de Vicerrector de la Universidad de Chile en 1944 en su calidad de Decano más antiguo, y subroga al Rector en 1948 y 1951. El Gobierno de Chile otorga a Santa Cruz en 1951 el Premio Nacional de Arte en Música. El galardón nacional que ostentará el nombre de este gran servidor del arte nacional es oriundo de la V Región y servirá para distinguir cada año a porteños que se destacan en el campo de la música, tanto en el de la creación como en el de la investigación o la ejecución. Cabe agregar que don Domingo Santa Cruz sigue en plena actividad y es el Presidente del Instituto de Chile.

Un jurado integrado por Silvio Oñate, René Berger, Nina Anguita de Rodríguez, Belford Ruz, Jaime Donoso y otras personalidades del mundo musical de la V Región, otorgó al profesor e investigador Carlos Poblete Varas el Premio de Música "Domingo Santa Cruz", 1981.

Don Carlos Poblete, nacido en Valparaíso, ha realizado una larga tarea como profesor de Historia de la Música y de Análisis en la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso desde su fundación. Durante años se desempeñó como director de Pro Arte de Viña del Mar y como crítico musical mantiene una columna en los diarios "El Mercurio" y "La Unión". En esta misma sección de la Crónica informamos sobre su importante labor como musicólogo.

Dr. Robert Stevenson es agraciado con el máximo honor académico de la Universidad de California en Los Angeles.

A mediados de 1980, el Dr. Robert Stevenson, obtuvo "The Faculty Research Lectureship", premio que la Universidad de California en Los Angeles confiere, anualmente, a uno de sus profesores.

Esta distinción sólo se le había otorgado en música a Arnold Schoenberg en 1941;

el Dr. Stevenson es el primer norteamericano que lo obtiene en esta disciplina y es la única vez que un académico del College of Fine Arts de la Universidad de California es agraciado con el. Con anterioridad sólo se le había dado a físicos, químicos, médicos y economistas.

El 16 de abril de este año, el Academic Senate of the University of California presidió la sesión cincuenta y seis del "Annual Faculty Research Lecture", ocasión en la que el Dr. Stevenson leyó su trabajo sobre "Calderonian Opera", coincidiendo con el tricentenario de Calderón de la Barca. Su importante y enjundioso estudio fue ilustrado por el Grupo "I Cantori" y la ceremonia tuvo lugar en el Schoenberg Auditorium.

Centenario de la Orquesta Filarmónica de Berlín

En 1982 la Orquesta Filarmónica de Berlín cumplirá cien años de vida y para celebrar su aniversario ha encargado obras a seis compositores: Leonard Bernstein (Estados Unidos), Hans Werner Henze (República Federal), Krzysztof Penderecki (Polonia), Isang Yun (Corea), Alfred Schnittke (URSS) y Udo Zimmermann (República Democrática). Además, se encuentra en preparación la historia, en tres volúmenes, sobre la trayectoria de este gran conjunto orquestal alemán.

Cuarteto Renacentista de la Universidad Católica realiza gira internacional.

La primera gira internacional del Cuarteto Renacentista integrado por Mary Ann Fones, soprano, Juana Subercaseaux, viola da gamba, Octavio Hasbún, flautas dulces y Oscar Ohlsen, guitarra y laúd, abarcará países de cuatro continentes. Esta embajada cultural chilena cuenta con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores.

En su primera escala, el Cuarteto Renacentista ofreció dos conciertos en Brasilia y uno en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. En seguida se trasladó a Gran Bretaña para actuar en la Guildhall School of Music y en la City University, además, grabó un programa para la BBC de Londres. Esta gira, estructurada a raíz de una invitación para que este conjunto participara en el Festival de Flandes, en Bruselas, incluye dos actuaciones en la capital belga. En seguida, el itinerario incluye Boan, Colonia, Ginebra, Lausanne, Florencia, Venecia y Pekín.

Concurso Internacional de Ejecución Musical de Viña del Mar es aceptado a nivel mundial.

La Asamblea de Delegados de la Federación de Concursos Internacionales de Música, celebrado en Varsovia, bajo la presidencia de Pierre Colombo, aceptó incluir entre los grandes eventos internacionales de música artística al Concurso Internacional de Ejecución Musical de Viña del Mar.

Este año, el certamen internacional de ejecución musical de Viña del Mar, que se celebrará entre el 14 y el 22 de noviembre, reunirá a destacados violoncellistas jóvenes del mundo.

Centro Consultor de Folklore

Los distinguidos folkloristas Raquel Barros y Carlos Gray crearon el Centro Consultor de Folklore, con sede en Pío Nono 110 de Santiago. Las metas de ambos profesionales es realizar una docencia del folklore, al más alto nivel; ésta abarcará tanto lo propiamente vernáculo como sus aplicaciones artísticas. Además, darán asesoría a todos aquellos que lo soliciten porque su meta es dar a conocer y valorar la cultura vernácula chilena.

Iniciaron esta labor con un curso denominado "Folklore de Chile Regional", el que estuvo a cargo de la profesora Patricia Chavarría. Este curso, con una duración de quince días, abarcó el folklore del Biobío, en el que se enseñaron en forma teórico-práctica la música y las danzas más características de la zona. Este curso estuvo destinado especialmente a profesores y a integrantes de conjuntos folklóricos que deseaban ampliar su repertorio.

Pianista Aníbal Bañados estudiará en la Universidad de Indiana

El talentoso pianista de 18 años, Aníbal Bañados, continuará sus estudios musicales en la Universidad de Indiana con el pianista chileno Alfonso Montecinos, profesor de la School of Music de dicha Universidad.

A los seis años Aníbal Bañados inició sus estudios con Elena Waiss en la Escuela Moderna y desde 1974 era alumno de la profesora Margarita Herrera en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Bañados ha obtenido varios premios, entre ellos, el primer premio en el Concurso para jóvenes Instrumentistas Nacionales, lo que le permitió representar al país en el "Primer Encuentro de Música Clásica de la Juventud en Latinoamérica", realizado en Gua-

yaquil en 1978. En 1979 ganó el primer premio en otro concurso para noveles pianistas, lo que le permitió participar en las XII Semanas Musicales de Frutillar. El joven Bañados ha ofrecido numerosos recitales en todo Chile, ha participado en conciertos de música de cámara y como acompañante y ha sido solista con varias orquestas.

Miguel Letelier invitado al Festival Internacional de Organo en Morelia, México.

Como único representante de Latinoamérica, fue invitado el organista chileno Miguel Letelier para participar en el Festival Internacional de Organo que se realizó en Morelia, organizado por Alfonso Vega Núñez, Director de Cultura del Estado de Michoacán. Este festival se realiza cada dos años e incluye siete recitales de órgano. El 25 de mayo Miguel Letelier actuó en la Catedral de Morelia con un programa que incluyó obras clásicas y contemporáneas.

Miguel Letelier ha ofrecido numerosos conciertos en Chile, en varios países latinoamericanos y muy especialmente en toda la Argentina. A su regreso al país deberá viajar a Buenos Aires para inaugurar el órgano del Colegio Nacional de esa ciudad.

Eliana, Francisca y Alejandro Mendoza se encuentran de paso en Chile

Los tres hijos de Galvarino Mendoza, pianista y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Eliana de 22 años, cellista; Francisca de 20 y Alejandro de 18, ambos violinistas, iniciaron sus estudios en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y en la actualidad estudian en los Estados Unidos. Después de haber obtenido la beca que otorga la OEA para participar, durante dos meses, en los cursos de verano de Interlochen, premio que estos tres jóvenes músicos lograron en dos oportunidades, decidieron continuar sus estudios en Norteamérica hasta obtener el Master en sus respectivos instrumentos. Eliana y Francisca estudian en la Universidad de Michigan y acaban de regresar de una gira a Europa realizada junto a la orquesta sinfónica de ese plantel educacional. En Francia ofrecieron ocho conciertos y tuvieron la oportunidad de tocar junto a Claudio Arrau que actuó como solista en uno de los conciertos del conjunto. Alejandro estudia en la Universidad de Cleveland y antes de venir a Chile ganó el concurso convocado por el Instituto de Música de Cleveland para actuar

como solista en el Festival Musical de Meaddowmount, Nueva York.

Durante su estadía en Chile, Eliana y Francisca se presentaron junto a su padre, Galvarino Mendoza, en diversos recitales, además de participar en los Conciertos Itinerantes en todo el país. Alejandro, también acompañado por su padre, ofreció un recital en la Sala Isidora Zegers y otro en Ovalle.

La Vicerrectoría de Comunicaciones y la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, convocan a un Concurso Nacional de Dramaturgia.

Este Concurso destinado a dramaturgos experimentados y también a los jóvenes talentos, tiene por objetivo incentivar la creatividad de los dramaturgos chilenos. Las obras que compitan podrán versar sobre cualquier tema, deben tener una duración de un mínimo de noventa minutos y no deben haber sido editadas o escenificadas anteriormente.

Habrán dos premios: el primero llamado Premio Eugenio Dittborn, tendrá una recompensa de 1.500 dólares en moneda nacional y el segundo consistirá en 700 dólares en moneda nacional. Los agraciados, además, tendrán la posibilidad, si así lo desean, de integrarse a un Taller de Dramaturgia en la Escuela de Teatro, en que con la colaboración de profesores y directores teatrales de esa unidad académica podrán afinar y perfeccionar el texto dramático. Si los ganadores no viven en el área Metropolitana, tendrán derecho a una beca viático durante tres meses.

El Jurado estará integrado por 9 miembros y podrá declarar desierto uno o ambos premios. Las obras deben presentarse en nueve copias a máquina tamaño oficio, firmadas con seudónimo. En sobre aparte y lacrado deberá especificarse la identidad del autor y su dirección. El plazo impostergable de recepción será el 21 de septiembre de 1981.

Comisión Internacional del Canto Coral

En la Asamblea de Organizaciones y de Dirigentes Corales celebrada en Nueva Orleans, Estados Unidos, en abril de este año, la Comisión Internacional del Canto Coral quedó integrada por los siguientes músicos: Royce Saltzman, Presidente de la American Choral Directors Association; Waldo Aránguiz, de Chile, Secretario General de la Asociación Interamericana de Directores de Coro; Eskil Hemberg, Direc-

tor del Stockholm University Chorus, de Suecia; Marcel Corneloup, Presidente de "A Coeur Joie" de Francia; Christoph Kühlewein, Secretario General de la Europäische Föderation Junger Chöre, de Alemania Federal, y Takashi Iijima, Delegado del Comité Internacional de "All Japan League", de Japón.

Esta Comisión está encargada de llevar adelante los propósitos de intercambio y desarrollo de la actividad coral, aumentar las ocasiones de contacto y perfeccionamiento y preparar los próximos encuentros internacionales.

"Music as a Language of Man" - Una Nueva Historia de la Música Mundial.

Durante este año 1981 se realizarán los primeros pasos para la planificación de uno de los proyectos musicológicos más ambiciosos de nuestra época. "Music as a language of Man" es el título de una historia de la música distinta de todo lo realizado hasta ahora: será una historia que en conjunto planificarán los más distinguidos musicólogos de los diversos continentes y culturas, que no será enfocada desde el punto de vista musicológico europeo como ha ocurrido en el pasado, sino que las diversas culturas musicales tendrán una representatividad similar.

Este proyecto fue concebido en 1971 por Sofia Lissa, la distinguida musicóloga polaca, y fue propuesto a UNESCO que lo aceptó en la 19ª Conferencia General. La iniciación de este plan fue el encargo, por parte de UNESCO, de trabajos preliminares a figuras representativas de las culturas de diversas regiones, los que fueron editados en el Vol. 3, de 1980, en "The World of Music".

Después de una serie de reuniones preliminares organizadas por la División de Desarrollo Cultural de UNESCO, en cooperación con el Consejo Internacional de la Música, en la 21 Conferencia General realizada en Belgrado en 1980, se decidió encargar al CIM la planificación de los primeros tres años de este trabajo.

Para "Music as a language of Man" se adoptó la metodología de crear un número de grupos regionales correspondientes a las áreas culturales de UNESCO, cada una de ellas dirigida por un coordinador regional, y nombrar para el período 1981-1983 una Comisión Central de Planificación que constará de: un coordinador general y un representante de las siguientes organizaciones: Consejo Internacional de la Música, Socie-

dad Internacional de Musicología, Consejo Internacional de Música Folklórica, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Centros de Documentación y Archivos, Instituto Internacional de Música Comparada y de Estudios y Documentación. Se nombrarán coordinadores de las siguientes regiones: Africa, Mundo Árabe, Asia-Oceania, Europa y Norteamérica y Latinoamérica y el Caribe.

El Secretario Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, Jack Bornoff, a nombre del profesor Barry Brook, quien actúa como coordinador internacional de la Nueva Historia de la Música Mundial, nombró al profesor y director de la "Revista Musical Chilena", Samuel Claro Valdés, Coordinador para Latinoamérica y el Caribe.

La primera reunión del Comité Central de Planificación se realizará en Bayreuth en septiembre de este año. Su meta principal será hacer un inventario de la documentación existente sobre esta Historia. Este inventario permitirá: a) clasificar la documentación existente (títulos, autores, etc.); b) posibilidades de utilizar esta documentación; y c) identificación de lagunas en la documentación existente. Con esta finalidad se están pidiendo una serie de trabajos a los musicólogos de las diversas regiones, material que será incluido en la Historia Mundial de la Música.

Durante el trienio 1981-1983 se realizarán reuniones de los grupos regionales a fin de complementar las decisiones que se tomen en la reunión de Bayreuth, y se realizará una segunda reunión del Comité Central de Planificación, en un Simposio que tendrá lugar a fines de 1983, para analizar la labor de los primeros tres años.

Frida Ansaldi continuará estudiando en la Universidad de Indiana

La talentosa violinista chilena de 20 años Frida Ansaldi, graduada del Instituto de Música de la Universidad Católica, discípula de su padre el violinista Fernando Ansaldi, actualmente estudia con el maestro italiano Franco Gulli en la Universidad de Indiana, plantel en el que obtendrá dentro de dos años su grado de bachiller para después continuar sus estudios hasta obtener un Master. La artista, que se encuentra de vacaciones en Chile, actuó junto a la Orquesta de Cámara de la Católica, en el Museo de Bellas Artes, ejecutando el Concierto para violín y orquesta N° 3 en Sol Mayor de Mozart.

Biografías del compositor argentino Alberto Ginastera

La distinguida musicóloga argentina Dra. Pola Suárez Urtubey, investigadora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y profesora titular de musicología de esa misma Universidad, y colaboradora de nuestra revista, por carta de

fecha 26 de diciembre de 1980, nos ha informado que, a diferencia de lo aseverado en *Revista Musical Chilena*, Vol. XXXIV, Nº 149-150, de 1980, p. 3 y en el Nº 151, de 1980, p. 3, ella ha publicado los siguientes trabajos biográficos autorizados sobre el compositor Alberto Ginastera: *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967) y *Alberto Ginastera en cinco movimientos* (Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1972).

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1980

Nº 149-150 Enero - Junio 1980

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| BRUNO NETTL. Trasplantaciones de Músicas, Confrontaciones de Sistemas y Mecanismos de Rechazo | 5 |
| SAMUEL CLARO. Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, Hacia Fines del Siglo XVIII | 18 |
| WILLIAM J. SUMMERS. Orígenes Hispanos de la Música Misional de California | 36 |
| ENRIQUE CAINGLET. Tradiciones Hispanas en las Filipinas | 49 |
| MALENA KUSS. Lenguajes Nacionales de Argentina, Brasil, México en las Operas del Siglo XIX: Hacia una Cronología Comparativa de Cambios Estilísticos | 61 |
| LUIS MERINO. Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y Trascendencia | 80 |
| ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS | 106 |
| INDICE 1979 | 114 |

Nº 151 Julio - Septiembre 1980

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| JOSE VICENTE ASUAR. Un Sistema para hacer música con un Microcomputador | 5 |
| MALENA KUSS. Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica | 29 |
| JOHN M. SCHECHTER. El Cantar Histórico Incaico | 38 |
| ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS | 61 |
| INFORME DE LA FACULTAD DE ARTES (Fac. Ciencias y Artes Musicales y de la Representación) | 71 |

Nº 152 Octubre - Diciembre 1980

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| LUIS MERINO. Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música 1980 | 5 |
| JUAN LEMANN. "Leyenda del Mar" | 23 |
| Catálogo de la obra musical de Juan Lémann. Preparado por el Dr. Luis Merino | 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 |
| 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 ARTES | 102 |

Indices de artículos por orden alfabético de autores 1980

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ASUAR, JOSE VICENTE. Un sistema para hacer música con un Microcomputador. Nº 151 | 5 |
| CAINGLET, ENRIQUE. Tradiciones Hispanas en las Filipinas. Nº 149-150 | 49 |
| CLARO, SAMUEL. Contribución Musical del Obispo Compañón en Trujillo, Perú, Hacia Fines del Siglo XVIII. Nº 149-150 | 18 |
| DAVIES, PETER G. | |
| En: Reseñas de Discos: | |
| GRABACIONES DE MUSICA LATINOAMERICANA. (<i>Inter-American Musical Editions</i>). Ediciones de discos realizadas por la Organización de los Estados Americanos. Nº 152 | 91 |
| GREBE, MARIA ESTER. | |
| En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos: | |
| Marilia T. Bardoza da Silva y Lygia Santos. <i>Paulo da Portela: Traca de uniao entre duas culturas</i> . Río de Janeiro: FUNARTE. 1979, 160 pp. Nº 152 | 85 |
| Marilia T. Bardoza da Silva y Arthur L. de Oliveira Filho. <i>Filho de Ogum Bexiguento</i> . Río de Janeiro: FUNARTE. 1979, 209 pp. Nº 152 | 85 |
| HORCASITAS, FERNANDO y ALFRED E. LEMMON. Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un Estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial Nº 152 | 37 |
| KUSS, MALENA. Lenguajes Nacionales de Argentina, Brasil y México en las Operas del Siglo XIX: Hacia una Cronología Comparativa de Cambios Estilísticos. Nº 149-150 | 61 |
| -----, Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica. Nº 151 | 29 |
| LEMANN, JUAN. Leyenda del Mar. Nº 152 | 23 |
| LEMMON, ALFRED E. y FERNANDO HORCASITAS. Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial. Nº 152 | 37 |
| MERINO, LUIS. Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y transcendencia. Nº 151 | 80 |
| -----, Victor Tevah. Premio Nacional de Arte en Música 1980. Nº 152 | 5 |
| -----, Catálogo de la obra musical de Juan Lemann. Nº 152 | 28 |

En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Gerard Béhague. <i>Music in Latin America: An Introduction</i> . New Jersey: Prentice Hall, 1979, XI, 369 pp. Prentice Hall History of Music Series, H. Wiley Hitchcock, edition. N° 151 | 61 |
| Eliana Duque. <i>Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"</i> . Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980, 124 pp. N° 151 | 63 |
| Dale A. Olsen. <i>Doce Conferencias en Etnomusicología para iniciar el estudio de un Atlas Musical del Perú</i> . Lima: Instituto Nacional de Cultura, Escuela Nacional de Música, 1979, 41 pp. N° 151 | 67 |
| NETTL, BRUNO. <i>Trasplantaciones de Músicas, Confrontaciones de Sistemas y Mecanismos de Rechazo</i> . N° 149-150 | 5 |

OLSON, GRETA.

En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| José Climent y Joaquín Piedra. <i>Juan Bautista Comes y su tiempo</i> . Estudio Biográfico. Madrid: Comisaría Nacional de la Música. 1977. 239 pp. 14 fotografías. N° 149-150 | 109 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

QUIROGA, DANIEL.

En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Pablo Garrido. <i>Historial de la Cueca</i> . Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1979, 245 pp. N° 151 | 69 |
| SCHECHTER, JOHN M. <i>El Cantar Histórico Incaico</i> . N° 151 | 38 |

SHEEHY, DANIEL.

En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Claes Gejerstam af. <i>Popular Music in Mexico</i> . Albuquerque, Nueva México: University of New Mexico Press, 1976, 187 pp. fotografías, ejemplos musicales, apéndice, bibliografía e índice. N° 149-150 | 106 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| SUMMERS, WILLIAM J. <i>Orígenes Hispanos de la Música Misional de California</i> . N° 149-150 | 34 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

VICUÑA, MAGDALENA.

En: Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Gerard Béhague, dir. <i>Latin American Music Review</i> , Vol. I, N° 1 primavera-verano, 1980, University of Texas Press, N° 152 | 89 |
| Estela Cabezas. <i>Música en Colores</i> . Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980. 163 pp. N° 152 | 86 |
| Robert Stevenson, dir. <i>Inter American Music Review</i> , Vol. II, N° 2 primavera-verano, 1980. N° 152 | 88 |
| José Vicente Torres, dir. <i>Revista Musical de Venezuela</i> , Instituto Latinoamericano y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo". Año I, mayo-agosto, 1980. N° 152 | 90 |

Indice sistemático de artículos (1980)

INFORMES

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FACULTAD DE ARTES (ex Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). | |
| Temporada Artística de Extensión-Docente. Nº 151 | 71 |
| Opera de Cámara "La Serva Padrona". Nº 152 | 105 |
| DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION. | |
| Temporada de Extensión Teatral 1980 | |
| "Panorama desde el Puente". Miller-Stuardo. Nº 151 | 75 |
| "Jacobo o el Sometimiento". Ionesco-Morthieur. Nº 151 | 75 |
| "Todos son mis hijos". Miller-Ross. Nº 151 | 75 |
| DEPARTAMENTO DE MUSICA | |
| Extensión Docente Nº 151 | 76 |
| Prof. María Ester Grebe obtiene su Ph. D. en Antropología en la Queen's University de Belfast, Irlanda Nº 151 | 78 |

IN MEMORIAM

| | |
|------------------------------------------------------------------|----|
| CLARO, SAMUEL. Eduardo Lira Espejo (1912-1980). Nº 152 | 99 |
|------------------------------------------------------------------|----|

MUSICA EXPERIMENTAL

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| ASUAR, JOSE VICENTE. Un sistema para hacer música con un Micro-computador. Nº 151 | 5 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---|

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CLARO, SAMUEL. Contribución Musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII. Nº 149/150 | 18 |
| HORCASITAS, FERNANDO y ALFRED E. LEMMON. Un manuscrito teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio en un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial. Nº 152 | 37 |
| KUSS, MALENA Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XIX; Hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos. Nº 149-150 | 61 |
| LEMMON ALFRED y FERNANDO HORCASITAS. Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial. Nº 152 | 37 |
| SCHECHTER, JOHN M. El Cantar Histórico Incaico. Nº 151 | 38 |

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| LEMANN, JUAN. "Leyenda del Mar". N° 152 | 23 |
| MERINO, LUIS. Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y Trascendencia. N° 149-150 | 80 |
| Catálogo de la obra musical de Juan Lémann. N° 152 | 28 |
| Victor Tevah. Premio Nacional de Arte en Música 1980. N° 152 | 5 |

MUSICA Y MUSICOS DE OTRAS REGIONES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CAINGLET, ENRIQUE. Tradiciones Hispanas en las Filipinas. N° 149-150 | 49 |
| KUSS, MALENA. Leitmotive de Charles Seeger sobre Latinoamérica. N° 151 | 29 |
| NETTL, BRUNO. Trasplantaciones de Músicas, Confrontaciones de Sistemas y Mecanismos de Rechazo. N° 149-150 | 5 |
| SUMMERS, WILLIAM J. Orígenes Hispanos de la Música Misional de California. N° 149-150 | 34 |

RESEÑAS

A. Discos

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Inter-American Musical Editions</i> (Grabaciones de Música Latinoamericana. Reseña de Peter G. Davies. N° 152) | 91 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

B. Libros y Revistas

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Béhague, Gerard. <i>Music in Latin America: An Introduction</i> . New Jersey: Prentice Hall History of Music Series H, Wiley Hitchcock, edition. Reseña de Luis Merino. N° 151 | 61 |
| Béhague, Gerard (ed.). <i>Latin American Music Review</i> . Vol. I N° 1 primavera-verano, 1980. University of Texas Press. Reseña de Magdalena Vicuña. N° 152 | 86 |
| Cabezas, Estela. <i>Música en Colores</i> . Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, 163 pp. Reseña de Magdalena Vicuña. N° 152 | 86 |
| Climent José y Joaquín Piedra. <i>Juan Bautista Comes y su tiempo</i> . Estudio Biográfico. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977. 239 pp. 14 fotocopias. Reseña de Greta Olson. N° 149-150 | 109 |
| Duque, Eliana, Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular". Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980, 124 pp. Reseña de Luis Merino. N° 151 | 63 |
| Garrido, Pablo. <i>Historial de la Cueca</i> . Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1979, 245 pp. Reseña de Daniel Quiroga. N° 151 | 69 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Geijerstam, Claes af. <i>Popular Music in Mexico</i> . Albuquerque Nueva México: University of New Mexico Press, 1976, 187 pp., fotografías, ejemplos musicales, apéndice, bibliografía e índice. Reseña de Daniel Sheehy. N° 149-150 . . . | 106 |
| Herz, Susan de. <i>Viajes y mutaciones de una danza del Renacimiento</i> . Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia 1976, 132 pp. Reseña de Luis Merino. N° 151 | 63 |
| Olsen, Dale A. <i>Doce Conferencias en Etnomusicología para iniciar el estudio de un Atlas Musical del Perú</i> . Lima: Instituto Nacional de Cultura, Escuela Nacional de Música, 1979, 41 pp. Reseña de Luis Merino. N° 151 | 67 |
| Piedra, Joaquín y José Climent. <i>Juan Bautista Comes y su tiempo</i> . Estudio Biográfico. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977, 239 pp. 14 fotocopias Reseña de Greta Olson. N° 149-150 | 109 |
| Stevenson, Robert (ed.). <i>Inter-American Music Review</i> . Vol. II N° 2, primavera-verano, 1980. Reseña de Magdalena Vicuña. N° 152 | 88 |
| Torres, José Vicente (ed.). <i>Revista Musical de Venezuela</i> . Instituto Latinoamericano y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo". Año I, mayo-agosto, 1980. Reseña de Magdalena Vicuña. N°152 | 90 |

Indice de nombres

| |
|-----------------------------------------------|
| ADASME, MARIBEL. N° 151: 71, 72 |
| AGUILAR, ARMANDO. N° 151: 72 |
| ALBERTI, CRISTIAN. N° 151: 74 |
| ALSINA, ELISA. N° 152: 108 |
| ALIAGA, RAUL. N° 151: 74; N° 152: 107 |
| AMENABAR, JUAN. N° 152: 102 |
| ARAMAYO, ILIA. N° 152: 103 |
| ARAYA, CARMEN. N° 151: 71; N° 152: 103 |
| ARAYA, PATRICIA. N° 152: 106, 108 |
| BAÑADOS, ANIBAL. N° 151: 72 |
| BARCELO, VICTORIA. N° 152: 103 |
| BARRIA, PATRICIO. N° 152: 103 |
| BEIER, PAUL. N° 151: 73 |
| BORGHOFF, GUIDA. N° 152: 110. |
| BROCKMAN, PATRICIA. N° 151: 72 |
| CARDENAS, CLARA LUZ. N° 152: 102, 111 |
| CARRASCO, CRISTIAN. N° 151: 74 |
| CARRASCO, MARIA ANTONIETA. N° 151: 71 |
| CASTELBLANCO, MARIA A. N° 151: 72 |
| CORREA, ELENA. N° 152: 109 |
| CLARO VALDES, SAMUEL. N° 152: 102 |
| CODERCH, JUAN. N° 151: 74 |
| CORTEZ, MAURICIO. N° 152: 103 |
| CORVALAN, ELENA. N° 151: 74; N° 152: 106, 107 |
| DEBESA, FERNANDO. N° 152: 105 |

- ECHAUREN, MAX. Nº 151: 72
 ESCOBAR, GUILLERMO. Nº 152: 105
 ESCOBAR, JORGE. Nº 151: 71; Nº 152: 105
 FIGUEROA, DORA. Nº 151: 76
 FISCHER, VIRGINIA. Nº 151: 73
 FLORES, PEDRO. Nº 151: 72
 FONES, MARY ANN. Nº 152: 103, 104, 107
 GANA, LUCIA. Nº 152: 103
 GARRIDO, RAIMUNDO. Nº 151: 74
 GODOY, KENYA. Nº 152: 107
 GONZALEZ, RUBEN. Nº 151: 71
 GREBE, MARIA ESTER. Nº 151: 78
 GUZMAN, LORNA. Nº 152: 103, 104
 HERNANDEZ, VIVIANA. Nº 152: 103
 HERRERA, CARLOS. Nº 151: 72
 HERRERA, MARGARITA. Nº 151: 76; Nº 152: 102, 111
 HURTADO, RAMON. Nº 151: 74, 77
 JIMENEZ, MANUEL. Nº 151: 72
 JIMENEZ, MIGUEL ANGEL. Nº 151: 71; Nº 152: 103
 KING, EUGENIO. Nº 151: 72
 KIRSCH, ALFREDO. Nº 151: 72
 KLIMPEL, RODRIGO. Nº 151: 72
 LARA, FERNANDO. Nº 152: 105, 108
 LATORRE, LUIS ALBERTO. Nº 151: 72, Nº 152: 105
 LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 152: 107, 108
 LLANOS, PEDRO. Nº 152: 107
 LOYOLA, VICTOR. Nº 151: 72
 MATTHIES, NELSON. Nº 152: 103
 MENDOZA, GALVARINO. Nº 152: 106
 MERINO, LUIS. Nº 151: 73; Nº 152: 108
 MEZA, SANTIAGO. Nº 152: 107
 MIRANDA, ELMA. Nº 151: 73
 MOLIA, BERTRAND. Nº 151: 75
 ORREGO-SALAS, JUAN. Nº 151: 71
 OYUELA, CLARA. Nº 152: 105, 106
 PERL, ALFREDO. Nº 152: 108
 PLAZA, CECILIA. Nº 152: 109
 QUEZADA, ERNESTO. Nº 152: 109
 RACCAGNI, HERMINIA. Nº 151: 76
 RODRIGUEZ, MARIA ELENA. Nº 152: 107
 ROJAS, ELBA. Nº 151: 71; Nº 152: 105
 SATO, GUILLERMO. Nº 152: 105
 SAVI, ELVIRA. Nº 151: 75; Nº 152: 104, 107, 108
 SORO, VERONICA. Nº 151: 74; Nº 152: 105
 SOUBLETTE, VIOLAINE. Nº 152: 105, 106
 VENEGAS, RICARDO. Nº 152: 107
 VERA, SANTIAGO. Nº 151: 73
 VILA, CIRILO. Nº 151: 76; Nº 152: 103, 104, 107
 YAÑEZ, RICARDO. Nº 152: 105
 ZARATE, MIGUEL. Nº 151: 74; Nº 152: 107

ESTRENOS

A. COMPOSITORES CHILENOS

- BOTTO, CARLOS.** "Scherzo" (1979). Nº 151: 73; "Tres Piezas íntimas para piano", op. 13. Nº 152: 110
CORDERO, CECILIA. "Cráteres, tema y variaciones". Nº 152: 110
GONZALEZ, JAIME. "Quinteto para Bronces" (1980). Nº 151: 72
GUARELLO, ALEJANDRO. "Romance de la luna luna". Nº 152: 107; "Pseudovariaciones" para dos percusionistas. Nº 152: 107
HERMOSILLA, JORGE. "Movimiento de sonata". Nº 152: 110
LEMANN, JUAN. "Tensiones". Nº 152: 110
SANTA CRUZ, DOMINGO. "Imágenes Infantiles", op. 13 a y b. Nº 151: 73
VERA, SANTIAGO. "Rotación". Nº 152: 107
VILA, CIRILO. "Mares Articos" de la obra Navegaciones. Nº 152: 107; "Poema" Nº 152: 110
VIVADO, IDA. "Villancico Espacial". Nº 152: 107; "Tres Momentos", Nº 152: 111
ZEGERS, ISIDORA. "Canción". Nº 152: 104

B. COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

- ALCEDO, JOSE BERNARDO.** "La Araucana" (mazurka elegante). Nº 152: 104
ARAUJO, JUAN DE. "Recordar jilguerillos", villancico de Navidad. Nº 152: 103
BACH, J.S. "Preludio y Fuga en Do menor". Nº 151: 74.
CERUTTI, ROQUE. "A cantar un villancico", sainete de Navidad. Nº 152: 103
DEICHERT, WILHELM (Guillermo). "Fantasie de Concert sur des thèmes nationaux de Chile. Nº 152: 104
DELECLUSE, JACQUES. "Pieces Breves" para piano y percusión. Nº 151: 74
DIROMANI, LAURENCINI. "Preludio y Fantasia" (1603). Nº 151: 74
DUFAUT, FRANCOIS Y RENE MESANGEAU. "Piezas en Fa menor". Nº 151: 74
ECCLES, HENRY. "Sonata en Sol menor". Nº 151: 74
FERNANDEZ, GASPAR. "En un portalejo pobre" romance a 3. Nº 152: 103
FLORES. "A Granada, zagales corred", villancico a San Juan de Dios. Nº 152: 103
GALILEI MICHELAGNOLO. "Piezas en La menor" (1620); "Piezas en Fa menor". Nº 151: 74
GERSHWIN, GEORGE. "Tres Preludios". Nº 151: 74
GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU. "Le bananier (chanson negre) op. 5"; "Les yeux creoles (danse cubaine)". Nº 152: 104
GUERRERO FRANCISCO. "Missa de beata Virgine". Kyrie; "Missa pro defunctis". Nº 152: 109
GUZMAN, FEDERICO. "Zamacueca"; "Adieu"; "Mon espoir". Nº 152: 104
HERRERA, JUAN DE. "Un bachiller soy que vengo", villancico de Navidad. Nº 152: 103
HUSA, KAREL. "Divertimento". Nº 151: 72
KAPSBERGER, GIOVANNI GIROLAMO. "Piezas en Do menor" (1611). Nº 151: 74
MESANGEAU, RENE. "Piezas en Fa menor" (1638). Nº 151: 74
MOLINARO, SIMONE. "Pass e mezo in quattro modi" (1599); "Giliarda in tre modi". Nº 151: 74
MUDARRA, ALONSO. "Si me llaman a mí", "Gentil caballero". Nº 152: 109
OREJON, JOSE DE. "Ah del gozo". Nº 152: 103
SALINAS, FRANCISCO. "De Musica Libri Septem: Canciones Populares Españolas". Nº 152: 109
SATIE, ERIC. "Trois Gymnopedies" (1888); "Embryons Deseches" (1913); "Sonatine Bureaucratique" (1917); "Descriptions Automatiques" (1913); "Trois Morceaux en forme de Poire" (1913); "Trois Gnossiennes". Nº 152: 102
SCHUBERT, FRANZ. "Estudio en Sol bemol Mayor". Nº 151: 74.
TORREJON TOMAS DE. "Si el alba sonora", villancico de Navidad. Nº 152: 103
ZUMAYA, MANUEL DE. "Si duerme el amor", villancico de Navidad. Nº 152: 103

PRESENTACIONES EN CHILE

CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

CONJUNTO DE NIÑOS PERCUSIONISTAS. N° 152: 106

CONJUNTO DE PERCUSION "RYTHMUS". N° 151: 74, 77, N° 152: 107

QUINTETO DE BRONCES CHILE. N° 151: 72, 76

M. S.