

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

AÑO XXXIX

JULIO-DICIEMBRE 1985

Nº 164

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON

COORDINADOR
MARIO SILVA SOLÍS

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES
(Publicado en 1987)

Año XXXIX

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1985

Nº 164

S U M A R I O

GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT AL CUMPLIR 60 AÑOS

ERNESTO GONZÁLEZ GREENHILL. Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt	3
"El Ossietzky Oratorium", de Gustavo Becerra-Schmidt	12
RODRIGO TORRES A. Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y <i>Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt</i>	16

**PREMIO "GABRIELA MISTRAL"
INTERAMERICANO PARA LA CULTURA, 1985,
CONCEDIDO AL DR. ROBERT STEVENSON**

ROBERT STEVENSON. Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio "Gabriela Mistral" Interamericano para la Cultura, 1985	52
ROBERT STEVENSON. Carta al Dr. Juan Carlos Torchia Estrada ..	54
LUIS MERINO. Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo	55
<i>Bibliografía del Dr. Robert Stevenson (hasta 1984)</i>	58
 CARLOS RIESCO. Historia de una Sinfonía	 80
 NOTAS Y DOCUMENTOS	
JUAN AMENÁBAR RUIZ. Curso Taller del Sonido (junio 1985). Impartido en el Gabinete de Música Electroacústica (GME) del Conservatorio de Cuenca, España	104
ALENKA BARBER-KERSOVAN. Un nuevo Hogar para la Ciencia de la Música	109
Bach nuestro contemporáneo. Agrupación Musical Anacrusa	112
Homenaje al Compositor Alfonso Letelier, en Washington D.C. ..	117
El "Ensemble Bartók" y su importante difusión musical durante 1985	118
 RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
José Peñin. <i>José María Osorio. Autor de la Primera Ópera Venezolana</i> por Inés Grandela	121
Priscilla Filós Gooch. <i>El piano en las obras de Roque Cordero</i> por Inés Grandela	122
<i>Revista Colombiana de Investigación Musical</i> , Vol. I, N° 1, enero-junio, 1985 por Inés Grandela	122

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 66.515
Impresa en los talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454
Santiago de Chile

Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt

(Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)

por
Ernesto González Greenhill

P. ¿Cómo resume Gustavo Becerra su historia personal y los comienzos de su actividad creadora?

R. En realidad comencé a escribir desde niño, con la insolencia característica y la libertad que tienen los niños. Junto con aprender a tocar el piano improvisaba y memorizaba lo que creaba, pero, me resistía a escribirlo porque tomaba mucho tiempo, aunque cuando empezaron a olvidárseme algunas, comencé a escribirlas. Esto ocurría entre los siete y los diez años. Al cumplir los diez, la familia se trasladó a Santiago y allí ingresé al Conservatorio Nacional e inicié mis estudios con Pedro Humberto Allende. En esos cursos —para niños— aprendí armonía y contrapunto al mismo tiempo que la composición de formas. Todas las formas cerradas, como canciones, rondas, las hice con P. H. Allende, y las formas abiertas, como fuga, sonata, variaciones y otras, con Domingo Santa Cruz, con quien terminé mis estudios. En ese tiempo hice clases como ayudante de análisis. En realidad estos comienzos no fueron tan simples. Realicé clases de composición desde que fueron examinados Agustín Cullel, Nino Colli y Carlos Botto para ingresar a composición. Recuerdo que lo que ahí pasó fue muy interesante: no se les encontró talento. Yo fui invitado como ayudante a este examen y se me preguntó cuál era mi opinión. Les respondí que consideraba una catástrofe que en tan poco tiempo se pudiera dictaminar o llegar a una conclusión sobre el talento de personas que evidentemente no sabían escribir música y que era muy arriesgado emitir este tipo de juicio. El resultado fue que me dijeron: “Bueno, hazte cargo tú de ellos”; les contesté: “No puedo, porque no soy profesor de esta materia”. Entonces tuvieron la simpática idea de nombrarme y así inicié las clases. Al cabo de un semestre —no más que eso— quedaba absolutamente en claro que todos ellos podían componer. Ahí ya se reveló la fuerte personalidad de compositor de Carlos Botto: la obra que escribió en este tiempo fue su primera creación y se estrenó en los Festivales de Música Chilena, en los que tuvo una excelente acogida. Agustín Cullel compuso también obras muy interesantes; Nino Colli, aparentemente menos interesante, y esto es muy curioso, porque era el que tenía las mejores posibilidades de ser aceptado porque, de los tres, se estimaba que era el que tenía más talento como compositor.

Esto comprueba que un ser humano, una persona, un hombre, no puede ser evaluado en un examen. Dentro de un proceso más largo pienso que es más

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 3-11

fácil juzgar para cometer, probablemente, menos errores. Fue así como llegué a hacer clases de composición: poco a poco y dentro de una situación bastante polémica. Luego continué haciendo clases de análisis y de composición hasta que abandoné la formación analítica y terminé haciendo solamente clases de composición. Me ocurrió lo contrario que a Bartók, él huía de las clases porque pensaba —y tal vez para él tenía que ser así— que no le ayudaban a su creación. En mi caso puedo afirmar que cultivar personalidades autónomas, ayudar a que otros crezcan con sus propias ideas, sus propios problemas, me ha ayudado mucho a descubrir los míos mejor que antes. Después, mi criterio sobre el análisis de la música también se vio profundamente modificado a través de esta relación. Puedo afirmar que mi actividad pedagógica no ha tenido sino que buenas consecuencias, tanto en el campo analítico como composicional, aunque en esta última hay más profundidad y con consecuencias que no solamente pueden medirse desde un punto de vista técnico o artístico, sino que además desde el ángulo filosófico e incluso científico.

P. En 1971 ocurren dos hechos importantes en la vida del compositor Becerra: se le otorga el Premio Nacional de Arte en Música y se le designa como Agregado Cultural de la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania. ¿Cómo definiría Ud., la etapa anterior a su salida de Chile desde el punto de vista estilístico, ese proceso de asumir determinados recursos técnicos que en un momento significaron una supuesta confrontación entre nacionalistas, dodecafonistas, aleatoristas...?

R. Esta es una idea que nunca tuve. Jamás sentí la obligación de estar unido en matrimonio indisoluble con una escuela sintáctica de la composición. A mí me parece absurdo que alguien se declare aleatorista, dodecafonista o *ista* de cualquier tipo. Juan Orrego-Salas lo dijo en una sola frase: "Gustavo es un libertario..." en el sentido —considero— de que es libre aquel que conoce lo que existe y sabe elegir lo que le conviene. Para mí la música está en todos sus estilos históricos. He escrito por ejemplo música para el teatro, para un auto-sacramental de Josef de Valdivieso, la primera música incidental que compuse está escrita con técnicas medioevales: intervalos pitagóricos, cadencias de Landino, de Machaut, etc. Me parece que la musicología no tiene por qué morir en la biblioteca, sino que puede activar la creatividad composicional. Después he escrito música para obras de Shakespeare, de Lope de Vega, son docenas las obras que he producido para el teatro y el cine. Tampoco veo una gran diferencia entre los distintos aspectos culturales. Nosotros vivimos ahora —gracias a nuestros medios de comunicación y de conservación de la información, en un mundo en el que se cruzan las coordenadas del tiempo con las coordenadas de la geografía. Nosotros encendemos nuestro receptor de radio y tenemos todas las culturas musicales del planeta en el velador, por así decirlo; tenemos la historia, las colecciones de discos a nuestro alcance, por ende considero absurdo no moverse dentro de esta realidad. Yo no me siento viviendo en un punto en este siglo XX, sino que me siento viviendo en el espacio cultural creado,

también, por la técnica del siglo XX. Así como un ejemplo entre muchos otros, mi sexto cuarteto de cuerdas comienza con un "patet" sacado de un gamelán de Java; el segundo movimiento es una canción de cuna judía española; el último movimiento es una cueca, pero esta cueca reúne todos los elementos chilenos y javaneses más el elemento judío, que aparece "cuequeado", si pudiese decirse. Nosotros estamos en la costa del Pacífico, al otro lado están estas culturas y las conocemos; son pentafónicas y nuestra cultura andina también lo es, de manera que ¿por qué no integrarlas? Mucho más lejos está el dodecafonismo, que nace en el centro de Europa, especialmente en Alemania. En fin, yo creo en la libertad en este sentido. Yo me siento libre. Libre de compromisos estilísticos, libre de compromisos históricos, pero no me siento libre de compromisos políticos ni de compromisos estéticos. Yo escribo lo que me parece correcto para los fines que estimo convenientes y mientras lo pueda hacer, estoy feliz, si no lo puedo hacer, me siento naturalmente inhibido, interferido.

P. ¿Cómo evalúa su actividad creadora a partir de 1971? ¿Se producen cambios fundamentales o continúa en la misma línea de trabajo?

R. Por un lado hago música de vanguardia, música experimental; por otro, escribo obras con determinadas funciones, incluso obras que pueden tener un estilo que alguien me pide. Por ejemplo, un regisseur de cine puede pedir —como lo hizo Joris Ivens o el dramaturgo Luis Bocaz— una obra de tales o cuales características; naturalmente que yo tengo la libertad de componer una obra hasta el final y que los ejecutantes interpreten rigurosamente lo que he escrito o bien entregarles un plan general en el que cada cual encuentre lugar para sus propias ideas, para sus propias reacciones espontáneas. Un ejemplo es la exposición concertante que hice con mi esposa Flor Auth. Había once computadores unidos a sintetizadores que funcionaban sólo cuando llegaba el público, lo que era percibido por sensores conectados a los computadores; el público mismo modificaba los programas, sin darse cuenta al principio y luego poco a poco aprendiendo a producir conscientemente tal o cual efecto. Esta es una prueba de que constantemente estoy experimentando con técnicas nuevas. Aquí en mi Estudio hay un computador con el cual sigo haciendo música. Pero hacer música con un computador no significa que el computador hace la música, aunque también puede uno entregarle un programa para que la máquina "componga"; en este caso la composición no es detallada sino que son reglas generales. En suma, yo trato de vivir en el mundo cultural, técnico, político en el que estoy; soy una de esas personas que deshace las maletas y se muda a cualquier lugar. Aquí he escrito un oratorio dedicado a Carl von Ossietzky, aquel pacifista que muriera a consecuencia de los malos tratos recibidos en un campo de concentración durante la época nazi. Este oratorio es una síntesis estilística, abarca desde la música absolutamente tradicional, diatónica si se quiere, hasta la música aleatoria, escrito con gran sencillez porque estaba destinado a que lo aprendieran aficionados: especialmente los coros y una orquesta compuesta por personas que leen música con alguna dificultad. Esto es muy interesante, porque existía la alternativa de hacerlo con la Orques-

ta de la Ópera del Estado de Oldenburg, pero la comisión de estudios del ramo de música de la universidad, consideró atinado —y a mí me pareció excelente la idea— que tratáramos de hacerlos —como ellos sugirieron— con nuestras propias fuerzas. Este trabajo de tres semestres fue para mí una experiencia verdaderamente extraordinaria, hubo un año y medio de ensayos, de organización, de reescribir lo que resultaba muy difícil de simplificar, cortar, cambiar. En este sentido creo que la persona que soy está haciendo cosas distintas, pero lo esencial permanece. Esta libertad en lo estilístico, inmanente a la música, este compromiso en *para quién se escribe*, para quién lo hace y para quién lo oye y *para qué sirve*, eso no ha cambiado. Yo diría que es una constante que se ha ido desarrollando.

P. ¿Cómo se conjuga en la obra del compositor Becerra el fenómeno de la música popular, la música folklórica, la música docta, esta diversidad de etiquetas que figuran casi como un mal necesario para clasificar, delimitar, poder establecer parámetros de estudio?

R. Es muy fácil. Un hombre no es lo que muchos pretenden ser. Un hombre en realidad es un crisol al que llegan muchas informaciones. Una persona que oye música con interés, escucha obras populares y de música docta, folklóricas, tradicionales, históricas, obras de su propia cultura y de culturas ajenas. Considero antinatural estar todo el tiempo diciendo: ¡esto no, esto no, esto no...! Al revés, digamos *que sí*, y para qué, o sea hagamos una selección positiva, así se conjuga más naturalmente. Aquí no se obliga, no hay preocupación por el qué dirán. Preocupación sí por lo que se dice, porque mucho de lo que se dice —positivo o negativo— ayuda. Pero repito, preocupación no. Se concibe una idea y una vez que ésta está clara, se realiza. Nadie puede sustituir la historia que se hace. Es una relación dialéctica entre lo que se ha hecho y la manera cómo se produce y se recibe; en esa dialéctica uno va cambiando y así finalmente se conjuga todo. Hay también folklore en el oratorio a Ossietzky, hay polifonía imitativa moderna, atonalidad, politonalidad, hay partes aleatorias como ya dije, y todo se da de la manera más natural. Considero que hay gente que vive para un esquema, al revés, yo hago esquemas para vivir, lo que es muy distinto (ríe).

P. ¿De qué se nutre fundamentalmente el compositor?

R. De la situación histórica en todos sus aspectos. Ahora, esto se produce por lo menos en tres planos: en el plano estético-composicional, en el plano técnico y el plano científico. Yo me muevo en mis tres planos desde toda la vida, podría decir, al principio en embrión y ahora, naturalmente, en función.

P. Desde el punto de vista pedagógico, ¿Cuál es actualmente la actividad de Gustavo Becerra?

R. Algo sigo haciendo para la pedagogía. Por ejemplo, me encuentro entre un buen grupo de profesores de guitarra. En relación con la escuela de guitarra el profesor Kreidler he escrito una serie de variaciones sobre un tema de cueca

para tres guitarras solistas, o en forma coral. Esta es una obra que puede interpretarse como obra por separado, aunque también puede usarse progresivamente, dado que las variaciones son cada vez más difíciles. Además he escrito varias obras para orquesta de guitarras, que aquí tiene importancia desde el punto de vista pedagógico. Como profesor de composición, en la Universidad he estado trabajando este último tiempo en la composición para los colegios, para la actividad de ejecutantes y además para estimular la composición: cómo llevar a los niños a inventar, cómo recoger lo que ellos hacen, cómo oír lo que cantan y tocan, cómo reproducirlo, cómo ayudar y mostrar alternativas, porque está claro que un profesor de composición no corrige sino que muestra alternativas, y ahí hay una sola persona que puede elegir, el autor. Es evidente que surgen problemas, como es el de la improvisación colectiva. Es más fácil componer solo que inventar en grupo; hay maneras de alternar un pequeño coro o refrán que alguien compuso mediante improvisaciones solísticas interpoladas. Lógicamente algunas de estas improvisaciones gustan más o menos, son mejores o peores, y así se van fijando primero a través de cinta magnética y finalmente también a través de la notación. Esas son, "grosso modo", mis relaciones actuales con la didáctica. La enseñanza de la composición en la medida e intensidad con que la hice en Chile, no he vuelto hacerla. Me falta mucho. Me falta el contacto riquísimo que tuve con un grupo extraordinario, el Taller 44 en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago, entre los cuales estaban desde el principio Sergio Ortega, Luis Advis, Luis Merino y Edmundo Vásquez; después se agregaron, luego del sensible fallecimiento de Julio Perceval, Miguel Letelier, Melikof Karaian, además de Fernando García, creador importante, y Cirilo Vila, desde luego. El contacto con todas estas personas es el más rico que he tenido. No hay ningún otro, ni en los libros, revistas o análisis, que haya sido más rico que éste. Si de algo tengo nostalgia es del contacto personal con cada una de estas personas.

P. ¿Cómo recoge, retrospectivamente, las ideas y conceptos vertidos en esa serie de artículos sobre la Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente?* ¿Qué vigencia le atribuye a esos planteamientos, hasta qué punto han sido modificados a la luz de la experiencia de todos estos años?

R. No sé si es debido a la edad o a la validez de estos artículos, pero me parece que tienen más vigencia. Pienso que la historia ha confirmado mucho de lo que allí se dijo. Hay que tomar en cuenta que esas son impresiones e ideas del año 1958-1959 y lo que ha ocurrido después en la historia de la música puede buscarse y encontrarse en esos artículos. La crítica que allí le hago al dodecafonismo a "ultrance" es tan válida ahora como entonces, prueba de ello es que casi

**Revista Musical Chilena*. XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 9-18; XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 48-75; XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 100-124; XII/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 57-81; XII/62 (noviembre, diciembre, 1958), pp. 44-58; XIII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 54-66; XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 71-80; XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 87-100.

ha desaparecido, que los campeones del dodecafonismo han cambiado, que Stockhausen escribe obras tonales o de otro tipo, es decir, pasó la moda. Lo que ocurre es que en aquel tiempo parece que la gente no se atrevía a criticar o bien querían dejarse engañar por algunos enfoques de la música serial que jamás llegaron a tener vigencia real, ni siquiera aquí en Alemania, donde contaron con el aporte multimillonario de la radio y se apoyó su difusión. Por cierto que yo no le resto valor a los verdaderos clásicos de nuestra época, aunque sean clásicos para minorías.

P. Desde una perspectiva más general, ¿Cómo ve Ud., el trabajo creador europeo en relación a la creación en Norte y Latinoamérica? ¿Qué interrelaciones existen, cuál es el ir y venir o el intercambio de elementos?

R. Cuando se vive aquí, lo primero que uno percibe es que Europa está comenzando a tener cada vez menos que decir. Con todo el cariño que uno le tenga a esta fuente importantísima para nuestra tradición chilena, la verdad es que los impulsos más importantes vienen de América: de Julián Carrillo, de John Cage, de más al sur, de Villa-Lobos; también del Japón, de Makoto Moroi, de Mayutsumi. En Europa, lo más importante que en este último tiempo ha existido yo diría que viene de la escuela polaca: Kotonski, Twardowski, Penderecki, Lutoslawski y otros, se puede agregar, también el aporte de algunos escandinavos. Indudablemente que todos son flores muy hermosas pero no están cambiando el mundo. En Italia se han producido también personas extraordinarias, allí hay gente que ha sido permanentemente funcional, como Luigi Nono. Ellos tuvieron una posición menos "militante" de aceptación de la moda que existió aquí. Recuerdo que una vez estuve con Ghedini, había escrito música dodecafónica, y después de haber leído su concierto llamado "del bel prato", le pregunté por qué había dejado la dodecafonía y me respondió con una frase: "¿Y quién puede dejar la dodecafonía por mí...?". Luego usó otro giro y agregó: "¿Y a mí quién me obliga...?". Considero que esa es tener una posición. Lo que él dijo en esas frases de una u otra manera puede verse concretada en Maderna, en Castellon, en el mismo Nono; son personas que hacen simplemente lo que estiman conveniente. Son soberanos, no son epígonos de nadie. En cambio, este país se llenó de epígonos, hay toneladas aquí de música epigonal.

P. ¿...y en Latinoamérica, particularmente en Chile...?

R. Realmente ahí en primer lugar yo tengo que reconocer bandera. Estimo, aun que no he estudiado el problema a fondo, que América en general—y muy especialmente Latinoamérica, ese territorio que está al sur del Río Grande—no tiene de qué avergonzarse en absoluto, es decir, allí se crean obras de óptima calidad. La música nueva que nos está llegando de México, del Brasil, de Chile, concretamente las últimas grabaciones que me han llegado, son excelentes... técnicamente no, pero las obras son verdaderamente extraordinarias, producidas por personas que revelan también una gran capacidad y flexibilidad, como es el caso de Alejandro Guarello, que puede escribir una cantata sobre los

Derechos del Hombre y al mismo tiempos sus "tritonadas" y otras obras. Ahí están también Orellana, Alcalde, Cáceres, Cori, Matthey, los compositores que trabajan con Cirilo Vila y para decirlo de manera más sociológica, a ese grupo lo encuentro extraordinario. Ahí hay compositores de generaciones intermedias, como Hernán Ramírez, quien compone obras que encuentro muy "saludables" y que no tienen por qué cederle en nada a obras escritas en otras latitudes. La calidad existe, el nivel está. En Bolivia, tanto tiempo ignorada, está el excelente compositor Villalpando. En Perú existen desde hace generaciones. Justamente ahora estoy trabajando sobre una gran cantidad de partituras. Cuando las reviso y me encuentro con Silvestre Revueltas, me da un orgullo muy grande... y también cuando me encuentro con los compositores latinoamericanos de Estados Unidos, porque hay millones de personas de cultura latinoamericana en Nueva México y en Texas. Es un proceso de población creciente y se cree que desde el punto de vista demográfico van a llegar a ser mayoría, protagonistas de una síntesis estilística nueva, que abarca no sólo el campo de la música, sino todos los ámbitos de la cultura. Su folklore es absolutamente saludable, existe, funciona; no así en Europa, donde casi ha desaparecido en el norte, o sea, no hay tradición propiamente tal.

P. ¿Cuál es la posición de Gustavo Becerra con respecto a cómo debe ser, cómo tendría que producirse en Latinoamérica, en Chile, la inserción real del compositor en el contexto del subdesarrollo?

R. Es fundamental saber donde se vive. Un compositor no puede pensar que no hay indígenas, que no hay pobreza, que no hay dominación, que no existe injusticia social, revelada sobre todo en las condiciones económicas, en la "catastrófal" diferencia que existe entre los recursos de los pobres y los ricos. El compositor tiene que vivir donde está realmente. Compositores y torre de marfil... eso yo creo que es un invento. Cuando pienso en los verdaderos artistas, en un Dante, por ejemplo, veo que escribió incluso sobre los problemas políticos que había en la Florencia de esa época, sobre la lucha entre los partidos de los guelfos y los gibelinos; cuando pienso en Beethoven, recuerdo que le retiró la dedicatoria de la "Eroica" a Napoleón, cuando se dejó coronar. Eso es asumir una posición moral, la política es sólo una de sus formas. Por otro lado existen los que podríamos llamar sinceramente reaccionarios, pero... allá ellos. Pienso que no se puede pretender que nada tenga un signo y que toda la creación artística sea sólo purezas volátiles... rosas y mariposas en una torre de marfil. Me parece que la única forma de vivir es en la realidad concreta, es decir, vivir en el país donde uno reside. Desgraciadamente hay mucha gente que se da el lujo de no sentirse viviendo en el país en que residen.

P. ¿Se puede ser compositor chileno fuera de Chile?

R. Sí, claro que sí, de la misma manera que Cortázar fue escritor argentino en París, que Neruda fue poeta chileno en Indonesia, así también Carlos Chávez fue compositor mexicano mientras estuvo en Estados Unidos, y pensemos en Bartók en Estados Unidos, y en Händel compositor alemán en Inglate-

rra. Es así como son compositores chilenos: Sergio Ortega y Edmundo Vásquez en París; Fernando García en Cuba y Gabriel Brncic en Barcelona... Pienso en la última obra de Brncic, "Chile Fértil Provincia..."

P. ¿Cuál es a su juicio el hilo conductor en esta actitud, qué hace que estos creadores no pierdan su identidad a pesar de estar enraizados en otra cultura?

R. ¡Ah! la identidad cultural es la patria portátil. Cuando veo en esta pieza en que estamos mis discos, mis libros, partituras... son raíces, aunque las personas son raíces más fuertes, eso sí. Creo que en el mundo la gente se va a movilizar cada día con más rapidez dado el progreso de las vías de comunicación, además de la intercomunicación, a través del éter, es sumamente eficaz. De todos modos pienso que la identidad cultural no la dan los ingredientes no existentes en otros lados —o sea por la exclusividad de los elementos— sino que está dada por el *uso*...

P. ¿...es decir, no por la cita de un determinado material folklórico o popular...?

R. ...o de un material extranjero, que es lo mismo. El "Canto a la Pampa", por ejemplo, no es de origen chileno y sin embargo pasó a ser una tradición chilena; por otro lado, "Se va, se va la lancha" dicen que salió de la pluma de Bizet, pero... qué importa. El uso es lo que legitima la identidad cultural. Nunca me olvidaré que una vez a mí me retaron en el "Ramisclar"¹, tarde una noche, porque estábamos cantando canciones francesas. Se nos acercó un parroquiano y nos dijo que por qué no le cantábamos algo chileno. "Cante usted, pues", le dije yo... cantó un tango. Eso revela algo importante. En nuestra tradición, ¡mucho cuidado con decirle a un chileno que el tango no es chileno...! El tango argentino ¡es chileno, pues compadre!, de la misma manera que la —así llamada— cueca chilena es argentina en Mendoza, en la Provincia de Cuyo y en Salta. El bombo legüero se usa como propio en ambos países.

La cultura inca de los Andes en Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, es una sola. Por último, ¿quién inventó estos países, con malos mapas en Valladolid...? Nosotros no somos culturalmente nuestros mapas políticos, la cultura común estaba ahí donde ahora están las fronteras, y por lo mismo tenemos que juntos entendernos un poco mejor. Nuestros países son uno, no estamos separados por la cordillera sino que unidos por ella.

P. El compositor chileno residente en Europa, ¿forma parte de un grupo cerrado o se integra definitivamente a la comunidad europea?

R. Hasta aquí, todos los casos que conozco son de perfecta integración a algo más que la comunidad europea: Sergio Ortega es director de un conservatorio en Francia; Edmundo Vásquez es profesor en una universidad y un conservatorio; Brncic dirige un instituto de grabaciones y de música electrónica en

¹Café (decimonónico) que frecuentaban los artistas hasta mediados del siglo XX.

Barcelona; Fernando García es secretario del Ballet Nacional Cubano y compone ahí con gran empeño y laboriosidad; tengo entendido que Maturana hace lo mismo en Panamá. Otros que no son compositores, también he visto que se integran muy bien. En ninguno de ellos he visto que haya desaparecido la identidad nacional; al revés, se ha definido más, se ha depurado y establecido mejor su relación con la tradición chilena.

P. ¿Cuáles son sus proyectos a futuro?

R. Mi trabajo personal está orientado hacia continuar en lo que estoy haciendo, aún después de que jubile. Hay que tomar en cuenta que tengo 60 años, en 5 años más dejo de trabajar... es decir, dejo de ser empleado público en este país. Para tales fines me estoy equipando con medios electrónicos para seguir componiendo y estoy reuniendo material para continuar con mis trabajos de investigación musical. Naturalmente que voy a estar trabajando cerca de buenas bibliotecas, por lo que es probable que me pase largas temporadas en Berlín, donde está, en sonido, mediateca y biblioteca lo mejor de Alemania. En cuanto a la composición, pienso escribir una ópera sobre una mujer que murió al cometer el error de enamorarse de un polaco durante la época facista y fue enviada por ello a un campo de concentración; es un monodrama para contralto y computador, escrito para la contralto Ilse Zahn-Wienands, sobre un texto de Hiltgunt Zassenhaus. Entre otras obras proyectadas, pienso en un Dúo para clarinetes y percusión, para el "Dúo Contemporain" de Rotterdam; el Trío para violín, cello y piano para el "Trío Uribe-Olguín" que reside en París, una obra para voz, recitante y conjunto de cámara sobre textos de Erich Fried, escrita para el grupo "Ad Libitum" de Bremen, y una canción sobre "Die Ursachen des Krieses" (Las causas de la guerra) de Abdul Bahá, para guitarra y tenor. En fin, esos son los proyectos inmediatos, como se puede ver, yo no me hago de rogar para escribir.

P. Deseos y posibilidades de regresar a Latinoamérica, a Chile...

R. A hacer algo concreto, sí. No quiero llegar a hacer allá la vida más difícil de lo que es. Aquí nos llega a través de la TV, la radio y los diarios, la información sobre la crisis que se está viviendo, de manera que si una persona va a Chile sin tener algo concreto que hacer, en realidad crea más problemas. Tengo muchas ganas de ir a realizar, como ya dije, algo concreto. Quiero tener la seguridad de que mi aporte va a servir de algo.

EL OSSIETZKY ORATORIUM

de Gustavo Becerra-Schmidt

(Datos y estructura de la obra, según el autor)

Gustavo Becerra-Schmidt ha escrito una serie de obras dramático-musicales como la "Cantata del Amor Americano" (1964), Oratorio "La Araucana" (1965), Oratorio "Macchu Picchu" (1966), Oratorio "Lord Cochrane de Chile" (1967), "Oratorio Menor a Silvestre Revueltas de México" (1980) y "Ossietsyky Oratorium" (1983-84).

"Ossietsyky-Oratorium", de Gustavo Becerra-Schmidt, fue compuesto entre los años 1983 y 1985, por encargo de la Universidad de Oldenburgo, de esa ciudad, en el estado de Baja Sajonia de la República Federal de Alemania. La idea surgió durante las conversaciones posteriores al estreno de su obra "Transvisions Fugitives", en el marco de las celebraciones de los ciento cincuenta años de la Staatsorchester de Oldenburgo. El canciller de la Universidad, Sr. Jürgen Lütje, propuso la realización de una obra similar, para celebrar los primeros diez años de la fundación de la Universidad.

Desde 1975 el autor reunía materiales para una obra sinfónico-coral sobre el mártir del fascismo y premio Nobel de la Paz, Carl von Ossietzky, quien murió a consecuencia de los malos tratos que sufrió en el campo de concentración de Esterwegen, que se encuentra relativamente cerca de la ciudad de Oldenburgo. En aquel año escribió la canción "Ossietsyky-Lied", basada en el poema de Bertolt Brecht, dedicado a la memoria de Ossietzky, titulado "Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden". Desde que la Comisión de Estudios del ramo de Música propusiera que la obra fuera escrita para los conjuntos de la Universidad, sólo faltaba encontrar los textos de Ossietzky y sobre Ossietzky que mejor pudieran reflejar su personalidad y su época. Esta sola tarea tomó un semestre completo. La versión definitiva surgió gracias a la valiosa ayuda de la historiadora Elke Suhr y el germanista y profesor de música Heinz Pietruschka¹. La obra requirió un año de ensayos antes de su estreno el 15 de febrero de 1985. En ella participaron: el Coro de la Universidad, el Coro "Bunschuh" de Oldenburgo, la Orquesta, parte del "Big Band" y el prestigioso

¹Este collage de textos surgió de escritos de Hermann Vinke, Bertolt Brecht, Carl von Ossietzky, Maud von Ossietzky, Rosalinde von Ossietzky - Palm, Bruno Frei, Carl - Jakob Burckhardt, Klaus Mann, Werner Boldt, entre otros y de informaciones de las revistas *Monistenblatt*, *Die Weltbühne* (Que dirigiera Ossietzky) y, para opiniones más actuales sobre Ossietzky, del diario local de Oldenburgo, *Nordwest Zeitung*. Con el objeto de facilitar la comprensión del contexto de las citas mencionadas, el autor del Oratorio redactó textos de transición, de introducción y de cierre del conjunto de aquellos. Las citas sobre textos de Maud von Ossietzky han sido levemente adaptadas a la sintaxis alemana, teniendo en cuenta que ella, que fue formada en la tradición británica, en alguna medida la desconocía.

"Percussion Ensemble" de la Universidad, aparte del equipo electroacústico del ramo de música. Los solistas fueron los siguientes:

— Maud von Ossietzky	Deidre Boysen (soprano)
— Joven mujer, Ossietzky-niño	
— Estudiante 1, solista coral	Gabi Gierlich (soprano)
— Estudiante 2	Ilse Zahn-Wienands (contralto)
— Estudiante 3, solista coral	Heidi Schattenberg (contralto)
— Profesor de matemáticas, Mehring, Funcionario 1, Burckhard (entre otros)	Heinz Pietruschka (tenor)
— Estudiante 1	Claus Boysen (barítono)
— Ossietzky	Wolfgang Nitsch (barítono)
— Estudiante 3	Bernhard Lyon (bajo)
— Estudiante 2, von Gerlach Loritz, Funcionario 2, solista coral	Holger Lyon (bajo)
— Piano	Michael Barfub, Fred Ritzel
— Música electrónica	Niels Knolle

El director del estreno fue Herbert Wiedemann. Las tres últimas versiones estuvieron a cargo de Bertram Klob. La obra ha sido ejecutada en Oldenburgo y en Bremen.

La Obra es un Oratorio con fuertes elementos dramáticos que hacen importante su representación. Su marco externo está dado por un Preludio y un Postludio que es una versión sinfónico-coral del primero. La acción está enmarcada por la intervención de una mujer joven que pasa por la Universidad cuando la policía retira el nombre de "Carl von Ossietzky" de la vieja torre de la antigua biblioteca. Todos los gremios de esa casa de estudios habían acordado darle su nombre a la Universidad, pero no hubo una ley que lo permitiera oficialmente. La aludida joven ignora quién es Ossietzky y pregunta a un estudiante el motivo del tumulto. La explicación que éste da y lo que relata sobre Ossietzky y su época es el argumento de la obra, en la que se muestran los aspectos humanos de este pacifista, desde su infancia hasta su muerte, sin evitar aspectos negativos de su historia. La obra se cierra con un balance del porqué algunos aman y otros temen a Ossietzky, exaltando sus cualidades de héroe del pacifismo.

Formalmente se organiza esta obra en arias, recitativos y coros, en todas las combinaciones acumulativas, hasta con ocho solistas. Sin embargo, el núcleo dramático, que abarca desde el agravamiento de la persecución fascista hasta poco antes de su muerte en un hospital de Berlín, es una sinfonía² en tres

²Esta sinfonía también existe en otra versión, en la Tercera Partita para Cello Solo, dedicada a Eduardo Valenzuela, quien la estrenó en París, el 22 de marzo de 1984.

movimientos. En ésta, el movimiento central es una unidad cerrada y trata de la visita del representante de la Cruz Roja Internacional, Burckhard, a Ossietzky en Esterwegen. Preludio y Postludio son excepcionales, desde el punto de vista formal, puesto que se trata de variaciones. Con respecto a la textura la obra es en su mayor parte tonal, con partes atonales (también seriales) y aleatorias en determinados momentos dramáticos.

Resumen de los números de la obra:

1. Preludio.
2. Recitado (estudiante) Coro (Ossietzky-Lied).
3. Recitado (estudiante) y
4. Aria (voz de niño). es un poema de Ossietzky sobre su infancia y adolescencia, e informaciones complementarias recitadas.
5. Recitado (estudiante) y Coro sobre problemas y el talento de Ossietzky en la escuela, su fracaso en el examen de madurez, su primer trabajo como escribiente en un juzgado y sus primeros intentos literarios en el estilo de la época.
6. Aria amorosa (estudiante) sobre un poema de Ossietzky.
7. Aria amorosa (estudiante) sobre otro poema del protagonista.
8. Arioso en el que Maud von Ossietzky cuenta cómo conoció a Carl von Ossietzky, además de informaciones complementarias dadas por uno de los relatores (estudiante), hasta el matrimonio de ambos en Inglaterra.
9. Recitativo (estudiante). Ossietzky funda un círculo literario para sobrevivir de sus penurias económicas durante la primera parte de la primera Guerra Mundial.
10. Recitativo (estudiante). Comienzo de la carrera periodística de Ossietzky, como crítico literario y teatral, y como articulista político, definiéndose como pacifista.
11. Arioso (una estudiante). Ossietzky es condenado por primera vez, por oponerse a una justicia que sólo respalda al poder vigente y al rearme secreto de Alemania después del Tratado de Versalles. Se libra de la cárcel al pagar su mujer, sin informarle, la multa correspondiente.
12. Recitativo (estudiante) y Coro. Ossietzky es reclutado, pese a su precaria salud e ingresa al frente como zapador. Allí se fortifica su convicción de pacifista.
13. Recitativo (estudiante). Ossietzky se enferma en el frente. Aria de Maud von Ossietzky, en la que relata un sueño que tuviera el protagonista y que le salvara la vida al "reconocer" un campo de batalla que en realidad pisaba por primera vez.
14. Recitados, Coros y Coro de Solistas. Aquí se canta el ideario de Ossietzky sobre el pacifismo y sus metas para el hombre y la sociedad.
15. Recitativos, Coro-Solista. Desarrollo de la crisis de Alemania en torno a los años 1921 y 1923, en los que se producen intentos fallidos para derrocar la República de Weimar (Kapp y Hitler).

16. Coro con Coro - Solista y Solistas. Ossietsky plantea la humanización de la ciencia.
17. Recitativo. Ossietsky critica duramente a los partidos políticos y les niega, por igual, un patriotismo auténtico.
18. Recitativo (estudiante) y Aria (Rosalinde). Lamento de la hija de Ossietsky por el abandono que siente al tomar su padre la dirección de la revista "Die Weltbühne". Nostalgia por los momentos felices anteriores.
19. Recitativo (estudiante) y Coro. Carl von Ossietsky hace responsable al Ministro del Interior, Zörgiebel, de la masacre del primero de mayo de 1929, llamada "Blutmai".
20. Coros, Relatores (estudiantes) y Recitativos (Ossietsky). Amarga expresión de la injusticia reinante "Satanás reina en la tierra, Dios sólo reina en el cielo" escribe en un poema que sirve de base a este número. Ossietsky es encarcelado. La causa, un texto escrito por un periodista de la revista que él dirige, pero del cual responde por ser el director responsable. Concluye esta parte con la demostración de afecto de sus amigos y partidarios al ingresar a la cárcel.
21. Coros, Recitativos (primer tiempo de la sinfonía). Relato de la corta libertad de Ossietsky luego de la "Amnistía de Pascua" y surgimiento del fascismo, pasando por el incendio del "Reichstag", y la reclusión de Ossietsky en un campo de concentración, hasta comienzos de 1934, luego de la campaña para lograr que se le otorgue el Premio Nobel y salvarle la vida con ello tal vez. Recitativos y Aria de Burkhardt, durante la visita de éste al campo de concentración (segundo tiempo de la sinfonía).
22. Recitativo (estudiante) y Coro. Relato de la cúspide de la campaña pro Premio Nobel para Ossietsky (tercer movimiento de la sinfonía). Traslado de éste a un hospital en Berlín. Hitler ordena la deportación de Ossietsky en caso de aceptar éste el Premio Nobel.
23. Recitativos (estudiante y Ossietsky). El premio le es otorgado el 23 de noviembre de 1936 (año de la Olimpiada). Ossietsky lo acepta pese a las amenazas de la policía política.
24. Recitativos. Estudiantes dan a conocer los informes médicos sobre el empeoramiento de Ossietsky.
25. Recitativo. Relato sobre su debilitamiento y el traslado de su mujer al hospital.
26. Recitativos. Relatores y Ossietsky, sobre la visita que recibiera de una pareja de recién casados noruegos, que querían conocer al reciente Premio Nobel. Muerte de Ossietsky el 4 de mayo de 1938 en el Nordend-Krankenhaus.
27. Recitativos y Coro. La historia de Carl von Ossietsky continúa después de su muerte. Cita de opiniones vertidas por diversos personajes de la vida pública de la República Federal de Alemania, en su contra. Ossietsky-Lied con Recitativos sobre los que lo temen o lo aman dando a conocer sus motivos.
28. Arioso (estudiante) y Coro final, basado especialmente en un discurso de Klaus Mann.

Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt

por Rodrigo Torres A.

NOTAS PRELIMINARES

1. En la confección del presente catálogo actualizado de las obras de Gustavo Becerra se revisó, crítica y exhaustivamente, los siguientes catálogos anteriores:
 - Catálogo cronológico clasificado publicado en la serie *Compositores de América*, VIII (Washington D.C.: Unión Panamericana, División de Música, 1962), pp. 16-24.
 - Catálogo cronológico clasificado elaborado y publicado por el compositor (Santiago, 1969).
 - Catálogo cronológico clasificado publicado en RMCH, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 82-91.
 - Listado cronológico de obras (1971-1985) confeccionado por el compositor.

2. Se ha entregado el máximo de información disponible para estrenos de las obras. En aquellos casos en que se dispone de fechas que correspondan a la ejecución pública documentada más temprana de una obra, pero que no constituyan estreno, se indica entre paréntesis la abreviatura e.d.t. Para los casos de obras estrenadas en fecha desconocida se emplea la abreviatura s.f.c. La ausencia de indicación en la sección correspondiente a "Fecha y lugar de Estreno" significa que la obra con certeza no ha sido estrenada.

3. Abreviaturas.
 - A : Alto.
 - B : Bajo.
 - Bar. : Barítono.
 - c. : circa.
 - e.d.t. : ejecución pública documentada más temprana pero que no constituye estreno.
 - FMCH : Festivales Bienales de Música Chilena.
 - IEM : Instituto de Extensión Musical.
 - IEM hel. : Edición heliográfica preservada en el Archivo Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
 - MS. : Manuscrito.
 - MzS : Mezzo soprano.

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 16-51

OSCH : Orquesta Sinfónica de Chile.
S : Soprano.
s.f.c. : estreno sin fecha conocida.
T : Tenor.
u. : Unidad de tiempo.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1938	<i>El Peregrino</i> , música incidental para teatro.	5'		MS.	s.f.c.	
1947	<i>Coro en Santiago</i> , música incidental para teatro.	3'		MS.	s.f.c.	
1948	<i>Morir por Catalina</i> , música incidental para teatro.	12'		MS.	s.f.c.	
1948	<i>Sonata N° 1</i> para violín y piano, 1. <i>Andante con moto</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro subito</i> .	24'		IEM hel.	Santiago, 1948, Salón de Honor de la Universidad de Chile.	
1949	<i>La vida del hombre</i> , música incidental para teatro.		Andreev.	MS.		
1950	<i>Sonata</i> para piano, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Scherzo</i> . 3. <i>Lento</i> . 4. <i>Allegro rítmico</i> .	24'		IEM hel.	Santiago, mayo 25, 1950, Salón Sur Hotel Carrera, Edith Fischer (piano).	Dedicada a María Inés Becerra.
1950	<i>Concierto</i> para violín y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en sib, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, cuerdas, 1. <i>Allegro moderato</i> . 2. <i>Calmó</i> . 3. <i>Allegro giusto e marcato</i> .	24'		IEM hel. Grabado por RCA Victor en disco "Sello Rojo", 1959.	Santiago, noviembre 21, 1952, III FMCH, Teatro Municipal, Enrique Iniesta (violín), OSCH, Víctor Tevah (director).	Segundo Premio en el III FMCH.
1950	<i>Cuarteto de cuerdas N° 1</i> , 1. <i>Allegro giusto</i> .	16'		IEM hel.		

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	2. <i>Interludio dodecafónico.</i> <i>Calmo.</i> 3. <i>Presto.</i>					
1950	<i>Primera Sonata</i> para violoncello y piano, 1. <i>Mosso-Allegro con fuoco.</i> 2. <i>Variaciones.</i> 3. <i>Final. Rubato y veloz.</i>	19'		IEM hel.	Santiago, noviembre 20, 1950, II FMCH, Teatro Municipal, Arnaldo Fuentes (violoncello), Lola Odiaga (piano).	
c. 1950	<i>Baile</i> para mezzosoprano y piano.		Juan Guzmán Cruchaga.	IEM hel.		
1950	<i>Sonata</i> para viola y piano, 1. <i>Allegro giusto.</i> 2. <i>Andante.</i> 3. <i>Allegro con brio.</i>	27'		IEM hel.	Santiago, julio 9, 1951, Sala Auditorium, Zoltan Fischer (viola), Edith Fischer (piano).	
1950	<i>Canciones corales a 3 voces</i> (SABar), 1. <i>Paisaje.</i> 2. <i>Secreto.</i> 3. <i>Baile.</i> 4. <i>Quodlibet</i> (sobre canciones yugoeslavas de navidad).	8'	1, 2, 3: Poemas homónimos de Juan Guzmán Cruchaga. 4: Poemas populares yugoeslavos.	IEM hel.	Santiago, diciembre 7, 1950, II FMCH, Sala Auditorium, Coro Universitario de Madrigalistas, Mario Baeza (director).	Segundo Premio en el II FMCH.
1951	<i>Elegía</i> para piano, 1. <i>Andante triste y lejano.</i> 2. <i>Canción de cuna.</i> 3. <i>Andante.</i> 4. <i>Aria.</i> 5. <i>Amigas.</i>			IEM hel.		Música para ballet con coreografías de Patricio Bunster.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	6. <i>Aria</i> . 7. <i>Final</i> .					
1951	<i>Tres romances castellanos</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Rosa fresca</i> . 2. <i>El enamorado y la muerte</i> . 3. <i>Fonte frida</i> .	15'		IEM hel.	N° 1: Santiago, abril 27, 1959 (e.d.t.), Teatro Astor, Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusi (director).	
1951	<i>Lejana</i> para coro mixto (SATB).	4'	Poema homónimo de Max Jara.	IEM hel.	s.f.c.	
1952	<i>Dúo</i> para violines, 1. <i>Allegro non troppo</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro deciso</i> .	10'40		IEM hel.	Santiago, noviembre 21, 1952, III FMCH, Teatro Municipal, Alberto Dourthe y César Araya (violines).	Segundo Premio en el III FMCH.
1952	<i>Trío Sonatina</i> para flauta, violín y viola, 1. <i>Andante</i> . 2. <i>Interludio. Lento</i> . 3. <i>Final. Allegro deciso</i> .	7'30		IEM hel.	Santiago, diciembre 16, 1952, Radio Cooperativa Vitalicia, Grupo Tonus, Esteban Eitler (flauta), Jaime de la Jara (violín) Agustín Cullell (viola).	
1953 I/17	<i>Sonatina</i> para flauta sola, 1. <i>Allegro gracioso</i> . 2. <i>Andante misterioso. Interludio</i> . 3. <i>Allegro deciso</i> .	8'		IEM hel.	Santiago, julio 2, 1953, Instituto Chileno Británico de Cultura, Esteban Eitler (flauta).	Dedicada "To the pioneer flautist Mr. Paul Hagemann". Al parecer, ésta y la "Sonata" para flauta sola es la misma obra.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1953	<i>Sonata para flauta y piano,</i> 1. <i>Mosso.</i> 2. <i>Andante.</i> 3. <i>Presto.</i>	18'		IEM hel.	Santiago, 1954 (e.d.t.), Esteban Eitler (flauta), Free Focke (piano).	Dedicada a Esteban Eitler.
1954	<i>Cuarteto de Cuerdas N° 2,</i> 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Scherzo.</i> 3. <i>Finale.</i>	14'		MS.	s.f.c.	
1954	<i>Segunda Sonata para violoncello y piano,</i> 1. <i>Allegro giusto.</i> 2. <i>Lento.</i> 3. <i>Allegro.</i>	9'30		MS.	Santiago, noviembre 4, 1963, Teatro Antonio Varas, Adolfo Flores (contrabajo), Carla Hübner (piano).	Se puede también tocar en contrabajo. Se le otorgó en 1957 el Premio por Obra del IEM.
1954	<i>Sonata para guitarra,</i> 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Andante con variaciones.</i> 3. <i>Allegro.</i>	9'		MS.		
1954	<i>Trío para flauta, violín y piano.</i> 1. <i>Allegro moderato.</i> 2. <i>Adagio.</i> 3. <i>Allegro giusto.</i>	9'30		IEM hel. Pan American Union (Washington D.C., 1959). Distribuida por Peer International.	Santiago, noviembre 29, 1954, IV FMCH, Teatro Municipal, Juan Bravo (flauta), Enrique Iniesta (violín), Giocasta Corma (piano).	Segundo Premio en el IV FMCH. La versión original de esta obra es para flauta, violín y clavicén.
1955	<i>Alotria</i> , ballet cómico en 8 escenas con música de Johann Strauss orquestada por Gustavo Becerra.			MS.	Santiago, mayo 25, 1955, Teatro Municipal, Ballet Nacional Chileno, Ernst Uthoff (Coreógrafo), José Gutiérrez (vestuario y escenografía), OSCH, Víctor Tevah (director).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1955 París	<i>Cuarteto de Cuerdas N° 3</i> (Del Viejo Mundo), 1. <i>Agitato</i> . 2. <i>Andante con moto</i> . 3. <i>Presto</i> . 4. <i>Allegro enérgico</i> .	9'		IEM hel.	Santiago, julio 4, 1966 (e.d.t.), Teatro Antonio Varas, Cuarteto de Cuerdas, Alberto Dourthe (violín 1°), Jaime de la Jara (violín 2°), Abelardo Avendaño (viola), Arnaldo Fuentes (violoncello).	Dedicado "Al Cuarteto del Conservatorio; a Miguel Aguilar; a Roberto Falabella".
1955	<i>Divertimento</i> para orquesta, 2 flautas, piccolo, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, piano, celesta, vibráfono, xilófono, glockenspiel, platillo suspendido, gran cassa, triángulo, tam-tam, 3 timbales y cuerdas.	6'30		IEM hel.	Santiago, noviembre 28, 1956, V FMCH, Teatro Municipal, OSCH, Víctor Tevah (director).	
1955	<i>Sinfonía N° 1</i> , piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, piano, celesta, xilofón, tambor militar, bombo, timbales y cuerdas, 1. <i>Allegro tenso y misterioso</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro Scherzoso</i> . 4. <i>Passacaglia. Andante</i> .	11'		IEM hel.	Zurich, junio 4, 1956, Festival Internacional de Música Contemporánea, Aeschbacher (director). Santiago, junio 28, 1957, Teatro Astor, OSCH, Antal Dorati (director).	El círculo de Críticos de Arte de Santiago le otorgó al compositor el premio de Música 1957 por esta obra.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1956	<i>Sonata N° 1</i> para contrabajo y piano, 1. <i>Allegro giusto</i> . 2. <i>Andante</i> . 3. <i>Allegro tranquilo</i> .	14'		IEM hel.	Santiago, julio 1958, Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Luis Bignon (contrabajo), Pepita Contreras (piano).	Se puede también tocar en violoncello. Dedicada a Ramón Bignon.
1956	<i>Entrada a la madera</i> , cantata para soprano y piano, 1. <i>Recitativo</i> . 2. <i>Aria</i> . 3. <i>Arioso</i> . 4. <i>Recitativo</i> . 5. <i>Aria</i> .	11'	Pablo Neruda, poema homónimo del ciclo "Tres cantos materiales" del libro <i>Residencia en la Tierra</i> .	IEM hel.	Santiago, 1960, Sylvia Soublette (soprano), Free Focke (piano).	Dedicada a Liliana Pérez-Corey.
1956	<i>Sonata N° 2</i> para guitarra, 1. <i>Allegro con troppo</i> . 2. <i>Andante</i> . 3. <i>Allegro</i> .	18'		<i>Antología de Música Chilena para guitarra</i> , vol. I. Jorge Rojas-Zegers (Dir.), Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago, 1978, pp. 49-61.	Santiago, noviembre 8, 1956, Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, Liliana Pérez-Corey (guitarra).	
1956	<i>Variaciones 1956</i> para flauta, violoncello y piano.			IEM hel.		
1957	<i>Días de Organillo</i> , música incidental para cine.	18'		MS.	s.f.c.	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1957	<i>Las Tres Pascualas</i> , música incidental para teatro.	24'	Isidora Aguirre	MS.	s.f.c.	
1957	<i>Concierto</i> para flauta y orquesta de cuerdas, 1. <i>Andante</i> . 2. <i>Allegro con fuoco</i> . 3. <i>Andante</i> . 4. <i>Pasacalle en ronda. Andante</i> .	16'15		IEM hel.	Santiago, diciembre 4, 1958, VI FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Guillermo Bravo (flauta), Orquesta de Cámara Pro Música, Enrique Iniesta (director).	
1957	<i>Variaciones eclécticas</i> para guitarra.	7'		IEM hel.	Santiago, agosto 17, 1964, Teatro Antonio Varas, Luis López (guitarra).	Fragmento de la música de "Las Tres Pascualas".
1957	<i>Partita</i> para violoncello solo, 1. <i>Allegro moderato</i> . 2. <i>Andante</i> . 3. <i>Presto furioso</i> .	8'30		IEM hel.	Santiago, diciembre 5, 1962, VIII FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Jorge Román (violoncello).	Primer Premio en VIII FMCH. Premio por Obra del IEM, 1957.
1957	<i>Segunda Partita</i> para violoncello solo, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Andante</i> . 3. <i>Vivace</i> .	9'15		IEM hel.	Washington, octubre 21, 1963, (e.d.t.), Pan American Union, Edgar Fischer (violoncello). Santiago, enero 3, 1967, (e.d.t.) X FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Arnaldo Fuentes (violoncello).	Dedicada a Jorge Román. Obtuvo el más alto puntaje en la categoría de cámara en el X FMCH. Premio por Obra del IEM, 1957.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1957 XII/8	<i>Sinfonía N° 2 (De Profundis)</i> , piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, platillo suspendido, 2 wood-blocks, tambor, látigo, bombo, triángulo, 2 temple-blocks, celesta, vibráfono, piano, 3 timbales, oscilador de audifrecuencia, cuerdas, 1. <i>Allegro</i> . "α Ω". 2. <i>Andante</i> . "Tu solus altissimus". 3. <i>Allegro agitado</i> . "De Profundis".	16'30		IEM hel.	Santiago, noviembre 28, 1958, Teatro Astor, VI FMCH, OSCH, Héctor Carvajal (director). Colombia, 1961, Orquesta Sinfónica de Colombia, Olav Roots (director).	Dedicada "a mis Padres". Mención honrosa en el VI FMCH. Segundo Premio en el Concurso de Música Orquestal auspiciado por CRAV (Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar) en 1963.
1957	<i>Tercera Sonata para violoncello y piano</i> , 1. <i>Moderato</i> . 2. <i>Allegro enérgico</i> . 3. <i>Lento</i> . 4. <i>Final. Allegro molto</i> .	17'		IEM hel.	s.f.c.	"Sobre temas y a la memoria de René Amengual".
1957	<i>Cuarteto de cuerdas N° 4</i> , 1. <i>Allegro deciso</i> . 2. <i>Andante</i> . 3. <i>Allegro</i> .	15'		IEM hel.	Santiago, junio 3, 1958, Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Cuarteto Santiago, Stefan Tertz (violín 1°), Ubaldo Graziolli (violín 2°), Raúl Martínez (viola), Hans Loewe (violoncello).	Dedicado "a Miñi". Premio por Obra del IEM, 1957.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1957 VIII/18	<i>Cuarteto para saxofones</i> (SATBar), 1. <i>Allegro enérgico.</i> 2. <i>Allegro scherzoso ma non agitato.</i> 3. <i>Lento.</i> 4. <i>Allegro di molto.</i>	15'		IEM hel.	Santiago, diciembre 7, 1966, X FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Oscar Acevedo (saxo soprano), Oscar Moya (saxo alto), Gonzalo Moya (saxo tenor), Luis Retamal (saxo barítono).	Premio por Obra del IEM, 1957.
1958 X/21	<i>Sonata para órgano,</i> 1. <i>u = 120.</i> 2. <i>u = 72.</i> 3. <i>u = 60.</i>	26'		IEM hel.	Estreno parcial (1° movimiento): Santiago, noviembre 11, 1958, Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, Julio Perceval (órgano Hammond).	Dedicada a Julio Perceval.
1958	<i>Suite para dos pianos</i> ("Cuento de Brujas"), 1. <i>Prólogo.</i> 2. <i>Despertar.</i> 3. <i>Danza ritual de las brujas.</i> 4. <i>Entrada del joven campesino.</i> 5. <i>Danza del campesino.</i> 6. <i>Danza del acosamiento.</i> 7. <i>Danza del diablo.</i> 8. <i>Salida del campesino.</i> 9. <i>Amanecer.</i>	14'		IEM hel.	Santiago, septiembre 14, 1961, Teatro Antonio Varas, Carla Hübner y Mariana Grisar (pianos). Estreno versión Ballet: Santiago, 1962, Teatro Victoria, Ballet Nacional Chileno, Hernán Baldrich (coreógrafo). Estreno nueva versión: Santiago, julio 18, 1963, Teatro Victoria, Ballet Nacional Chileno, Hernán Baldrich (coreógrafo), Nemesio Antúnez (vestuario y escenografía).	Ballet basado en un episodio de las aventuras de Pedro Urdeemales.
1958	<i>Variaciones 1958 para piano</i> (para niños).	8'		IEM hel.	Santiago, 1958, Sala Valentín Letelier.	"Para Ariadna Colli".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1958	<i>Misa Brevis</i> para coro (SSA), 1. <i>Kyrie</i> . 2. <i>Sanctus</i> . 3. <i>Benedictus</i> . 4. <i>Agnus Dei</i> . 5. <i>Ite missa est</i> .	4'		MS.	Santiago, octubre 28, 1963 (e.d.t.), Salón Auditorium del Ministerio de Obras Públicas, Coro del Conservatorio Nacional de Música, Hernán Barría (director).	Dedicada "al Coro del Conservatorio como recuerdo de los inolvidables años 1957-58".
1958	<i>La muerte de Don Rodrigo</i> , ópera, solistas (S, MzS, T, Bar, B) coro mixto (SATB) y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, piano, celesta, vibráfono, timbales, percusiones, cuerdas.	90'		MS.		
1958	<i>Energía Gris</i> , música incidental para cine.	21'		MS.	s.f.c.	
1958	<i>Concierto</i> para piano y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, wood-block, platillo suspendido, triángulo, bombo, glockenspiel, xilófono, vibráfono, 3 timbales, cuerdas, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Moderato</i> . 3. <i>Presto furioso</i> .	19'35		IEM hel.	Santiago, julio 29, 1962, Teatro Gran Palace, Mario Miranda (piano), OSCH, Enrique Jordá (director).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1958	<i>Segunda Sonata</i> para violín y piano, 1. <i>Allegro semplice.</i> 2. <i>Scherzo.</i> 3. <i>Aria. Andante cantabile.</i> 4. <i>Finale. Allegro veloce.</i>	25'		IEM hel.	Santiago, septiembre 9, 1960, Salón Filarmónico del Teatro Municipal, Pedro D'Andurain (violín), Eliana Valle (piano).	Dedicada a Enrique Iniesta y Giocasta Corma.
1958-59	<i>Sonata</i> para arpa sola, 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Andante.</i> 3. <i>Allegro con brio.</i>	12'		IEM hel.	Santiago, enero 3, 1967, X FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Clara Pasini (arpa).	
1958-59	<i>Cuarteto de cuerdas N° 5</i> , 1. <i>Allegro molto.</i> 2. <i>Andante.</i> 3. <i>Furioso.</i>	19'40		IEM hel.	Santiago, diciembre 4, 1962, VIII FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Cuarteto Santiago, Stefan Tertz (violín 1°), Ubaldo Graziolli (Violín 2°), Raúl Martínez (viola), Hans Loewe (violoncello).	Dedicada "al Cuarteto Santiago". Primer Premio y Premio de Honor en el VIII FMCH.
1958-59.	<i>Cinco Canciones</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Corranda de la gacela.</i> 2. <i>El burro con camiseta.</i> 3. <i>Poema con gallardete.</i> 4. <i>Cantata para campanil y tambor.</i> 5. <i>Bucabel de Mariscataña.</i>	9'	Andrés Sabella	IEM hel.	N° 2: Santiago, enero 29, 1959 (e.d.t.), Sala Auditorium del Ministerio de Obras Públicas, Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta, Mario Baeza Marambio (director). N° 2-3-4: marzo, 1964 (e.d.t.), Coro de Cámara de Valparaíso, Marco Dusi (director). Gira extensión coral al sur de Chile.	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1959	<i>Trío de cuerdas</i> , 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro</i> .	20'		MS.		
1959	<i>Primera Partita</i> para violín, 1. <i>u = 120</i> . 2. <i>Passacaglia. Andante</i> . 3. <i>Presto</i> .	12'		IEM hel.	s.f.c.	Dedicada a "Enrique Iniesta".
1959	<i>Segunda Partita</i> para violín solo, 1. <i>Allegro molto</i> . 2. <i>Lento</i> . 3. <i>Allegro molto</i> .	15'		IEM hel.	s.f.c.	
1959	<i>Los intereses creados</i> , música incidental para el teatro.	8'	Jacinto Benavente	MS.	s.f.c.	
1959	<i>Láminas de Almahue</i> para flauta y arpa.	24'		IEM hel.	s.f.c.	
1960 X1/22	<i>Siciliana para Margot</i> para piano.			IEM hel.	s.f.c.	
1960	<i>La respuesta</i> , música incidental para cine.	54'		MS.	s.f.c.	
1960	<i>Cuarteto de cuerdas N° 6</i> , 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Tema con variaciones (tema sefardita)</i> . 3. <i>Allegro</i> .	28'		IEM hel. Oxford University Press, 1972.	Estados Unidos, abril 1961, Cuarteto "Claremont". Santiago, diciembre 4, 1964 (e.d.t.), Primer Premio del IX FMCH. IX FMCH Salón de Honor de la Universidad de	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
					Chile, Cuarteto Santiago, Stefan Tertz (violín 1º), Ubaldo Grazioli (violín 2º), Raúl Martínez (viola), Hans Loewe (violoncello).	
1960	<i>Sueño de una noche de verano</i> , música incidental para el teatro.	16'		MS.	s.f.c.	
c. 1961	<i>Trozo para tuba sola.</i>			IEM hel.		
1961	<i>Cuarteto de cuerdas N° 7</i> , 1. u = 90. 2. u = 60. 3. u = 135 (<i>móvil para cuarteto</i>).	21'		MS.		
1961	<i>Partita</i> para oboe solo (<i>Allegro</i> u = 120).	5'		IEM hel.	Santiago, 1962.	
1961	<i>Trozo</i> para violoncello solo, (u = 90).	3'		IEM hel.	Santiago, octubre 5, 1985 (e.d.t.), Goethe Institut, Celso López (violoncello).	
1961	<i>Partita</i> para viola sola, (u = 120).	6'		IEM hel.	Santiago, diciembre 6, 1966, X FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Zoltán Fischer (viola).	
1961	<i>Trozo</i> para contrabajo solo. (u = 120).	2'		IEM hel.	s.f.c.	
1961	<i>Trozo</i> para trombón tenor, (u = 72).	6'		IEM hel.		

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Dura- ción	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1961	<i>La cueca larga</i> para coro mixto, piano y percusión, 3 bongoes, platillo suspendido, tambor, wood-block, pandero con sonajas, espuelas, bombo, 1. <i>Introducción (tiempo de tonada)</i> . 2. <i>Allegro (tiempo de cueca)</i> . 3. <i>Zapateadito</i> . 4. <i>Zapateado y escobillado</i> .	9'40	Poema homónimo de Nicanor Parra.	IEM hel.	Valparaíso, septiembre, 1961, Universidad Santa María, Patricio Garrido (piano), Coro de la Universidad Santa María, Silvio Olate (director).	
1961	<i>Don Juan</i> , música incidental para teatro.	12'	Molière	MS.	s.f.c.	
1961	<i>Parkinsonismo y cirugía</i> , música incidental para cine.	20'		MS.	s.f.c.	
1962	<i>Quinteto</i> para cuarteto de cuerdas y piano, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Allegro con variaciones</i> . (sobre un tema de Patricio Bunster). 3. <i>Finale Presto</i> .	27'		IEM hel.	Santiago, diciembre 4, 1964, IX FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Elvira Savi (piano), Cuarteto Santiago, Stefan Tertz (violín 1º), Ubaldo Graziolli (violín 2º), Raúl Martínez (viola), Hans Loewe (violoncello).	Comisionada por la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge, para el Festival Panamericano de 1963. Mención honrosa en IX FMCH.
1962	<i>Partita</i> para contrabajo solo, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Scherzo</i> . 3. <i>Lento</i> . 4. <i>Vivace</i> .	11'		MS.	Estreno parcial: Santiago, noviembre 4, 1963, Teatro Antonio Varas, Adolfo Flores (contrabajo).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1962	<i>Canciones de Alta Copa</i> para tenor y conjunto instrumental, piccolo, flauta, oboe, corno inglés, trombón tenor, vibráfono, xilófono, guitarra, quinteto de cuerdas, 1. <i>San Vicente</i> . 2. <i>La mona de ño Noé</i> . 3. <i>Anatema (contra el barco en la botella)</i> . 4. <i>Romance del que hace el 4</i> . 5. <i>Esquinazo de ruego a San Lunes</i> . 6. <i>Payaduras de vino blanco y vino tinto</i> . 7. <i>Compadre no tome tanto</i> .	12'	Andrés Sabella	IEM hel. Grabada en disco por Editorial Universitaria.	Estreno parcial: N° 3-4-5: Santiago, diciembre, 1962, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Concierto Homenaje a Roberto Falabella, Conjunto instrumental, Hanns Stein (tenor), Agustín Cullel (director).	
1962	<i>La Bandera</i> para coro mixto (SATB).	7'		MS.		
1962	<i>La excepción a la regla</i> , música incidental para teatro.	9'	Bertolt Brecht	MS.	s.f.c.	
1962	<i>Los invasores</i> , música incidental para teatro.		Egon Wolf	MS.	s.f.c.	
1962	<i>Imágenes Antárticas</i> , música incidental para cine.	23'		MS.	s.f.c.	
1962	<i>Amerinda</i> , música incidental para cine.	53'		MS.	s.f.c.	
1963	<i>Los Papeleros</i> , música incidental para teatro.	12'	Isidora Aguirre	MS.	s.f.c.	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1963	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i> , música incidental para teatro.	20'	William Shakespeare	MS.	s.f.c.	
1963	<i>Aquí vivieron</i> , música incidental para cine.	53'		MS.	s.f.c.	
c. 1963	<i>Sonata N° 2</i> para contrabajo y piano, 1. <i>Allegro moderato.</i> 2. <i>Improvisación.</i> 3. <i>Vivace.</i>			MS.	Santiago, agosto 3, 1964, (e.d.t.), Teatro Antonio Varas, Adolfo Flores (contrabajo), Carla Hübner (piano).	Escrita para los intérpretes Adolfo Flores y Carla Hübner.
1963	<i>Guarello</i> , música incidental para cine.	19'		MS.	s.f.c.	
1963	<i>A Valparaíso</i> , música incidental para cine.	30'	Chris Marker	MS.	París, c. 1964.	Se trata de un documental sobre el Puerto de Valparaíso realizado por el cineasta holandés Joris Ivéns.
1963	<i>Las banderas del pueblo</i> , música incidental para cine.	60'		MS.	s.f.c.	
1963	<i>El circo más pequeño del mundo</i> , música incidental para cine.	5'		MS.	s.f.c.	
1963	<i>Pelleas y Melisanda</i> , para soprano, bajo y piano, 1. <i>Melisanda.</i> 2. <i>El encantamiento.</i> 3. <i>El coloquio maravillado.</i> 4. <i>La caballera.</i> 5. <i>La muerte de Melisanda.</i>	20'	Pablo Neruda, N° 1-6, poema homónimo del libro <i>Crepusculario</i> . El N° 7, "Final", es el último	IEM hel.	N° 6, "Canción de los Amantes Muertos": Londres, enero, 1964, Victoria Canale (soprano), Frederick Fuller (barítono).	Dedicada: "A Victoria Canale y Frederick Fuller".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	6. <i>Canción de los amantes muertos.</i> 7. <i>Final.</i>		poema del mismo libro.			
1963-64	<i>Concierto N° 1</i> para guitarra y orquesta, flauta, oboe, clarinete sib, fagot, trompeta, celesta, 3 bongoes, 3 timbalinas y cuerdas, 1. <i>u = 200.</i> 2. <i>u = 60-80.</i> 3. <i>Rápido.</i>	18'15		IEM hel.	Santiago, noviembre 20, 1964, IX FMCH, Teatro Astor, Luis López (guitarra), OSCH, Agustín Cullel (director).	Dedicada "A Luis López". Primer premio en el IX FMCH.
1964	<i>El camarada</i> , música incidental para cine.	20'		MS.	s.f.c.	
1964	<i>Niños a la deriva</i> , música incidental para cine.	50'		MS.	s.f.c.	
1964	<i>Folklore religioso del Norte de Chile</i> , música incidental para cine.	50'		MS.	s.f.c.	
1965	<i>Cantata del Amor Americano</i> para recitante, voces solistas (SATB), coro mixto (SATB) y orquesta, flauta, oboe, clarinete sib, fagot, corno, 3 trompetas, 3 trombones, platillos, triángulo, 2 cencerros, bombo, caja clara, 3 wood blocks, 3 temple-blocks, 2 maracas, 2		Andrés Sabella	IEM hel.	Es probable que se haya estrenado una versión para coro a capella, c. 1965.	Obra didáctica para la juventud. Puede tocarse para cualesquiera de las combinaciones que incluyan al coro, los solistas, uno o varios grupos de la orquesta (maderas-bronces-percusión-cuerdas) o

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	rugidores, 3 bongoes, 3 timbalinas, piano (optativo) y cuerdas, 1. <i>Yo soy América</i> . 2. <i>Canto al estaño</i> . 3. <i>Abro las puertas de la canción</i> . 4. <i>Nuestro Padre</i> .					con acompañamiento de piano.
1965	Oratorio <i>La Araucana</i> para recitante, coro mixto (SATB), conjunto instrumentos mapuches y orquesta.	36'	Alonso de Ercilla y Zúñiga, ler. Canto de "La Araucana".	MS.		Escrita por encargo de Leonidas Ortiz, del Sello Orpal, exclusivamente para ser grabada.
1965 V/16	<i>No me lo pidan</i> para tenor y piano.	3'45	Pablo Neruda, poema homónimo del libro <i>Canción de Gesta</i> .	IEM hel.	Santiago, mayo 31, 1965, Teatro Antonio Varas, Hanns Stein (tenor), Galvarino Men-doza (piano).	Dedicada "A los que como Hanns, sostienen con su voz la lucha proletaria".
1965 XII/3	<i>Sinfonía N° 3</i> , piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, 3 timbales, tambor, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, tambor militar, platillo suspendido, bombo, 3 bongoes, 3 timbalinas, 2 pares cencerros, 3 wood-blocks, 3 temple-blocks, celesta, xilófono,	22'30		IEM hel.	Santiago, diciembre 8, 1966, X FMCH, Teatro Astor, OSCH, Antonio Tauriello (director), Pedro Caryevsky (director auxiliar).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	piano, órgano Hammond, cuerdas, 1. u = 60. <i>Misterioso</i> . 2. u = 90. 3. u = 135.					
1965 VII/3	<i>Llanto por el hermano solo</i> , Cantata a capella para coro mixto (SATB), 1. u = 66. 2. u = 20-120. 3. u = 120. 4. <i>Presto</i> . 5. <i>Suelto</i> . 6. u = 90. 7. u = 120. 8. u = 50. 9. u = 104. 10. u = 112.	21'	Fernando González Urzár	IEM hel.	Santiago, diciembre 6, 1966, X FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Guido Minoletti (director).	"Dedicada por sus autores al vigésimo aniversario del Coro de la Universidad de Chile como testimonio de su afecto y como reconocimiento de su contribución a la cultura nacional".
1966	<i>El Angelito</i> , música incidental para cine.	20'		MS.	s.f.c.	
1966	<i>Vino y uvas de Chile</i> , música incidental para cine.	10'		MS.	s.f.c.	
1966	<i>Juegos para piano</i> , 12 pelotas de Ping-Pong, cinta magnética y un ladrillo.			MS.	Santiago, 1966, Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, Fernando Torm (piano). Washington, junio 1968, IV Festival Interamericano de Música. Alcides Lanza (piano).	En el catálogo publicado en RMCH, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), p. 87, figura como <i>Scherzo</i> para piano.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Dura- ción	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1966	<i>Homogramas I</i> (Poema Teórico) para orquesta, piccolo, 3 flautas, 3 oboes, corno inglés, 3 clarinetes sib, clarinete bajo, 3 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, platillo suspendido, gong, bombo, tamburo, triángulo, 3 bongoes, 3 timbalinas, piano, arpa, celesta, vibráfono, xilófono, órgano Hammond y cuerdas.	17'		IEM hel.	Caracas, mayo 1966, III Festival Latinoamericano.	
1966	<i>Oratorio Macchu Picchu</i> para soprano solista, 2 recitantes (masculino y femenino), coro mixto (SATB), cinta magnética, oscilador de audiodfrecuencia y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 corno inglés, 2 clarinetes sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 2 trombones, tuba, 3 bongoes, 3 timbalinas, 3 wood blocks, 3 temple-bocks, cuica brasileña, tambor, triángulo, platillos suspendidos, 2 gongs, vibráfono, xilófono, campanas, gran cassa, 3 timbales, piano, celesta, órgano Hammond, cuerdas (12-12-8-8-8).	38'	Pablo Neruda, poema "Alturas de Macchu-Picchu", Canto II del libro <i>Canto General</i> .	IEM hel.		La dedicatoria dice "For the Koussevitzky Music Foundation in the Library of Congress, dedicated to the memory of Serge and Natalie Koussevitzky".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1967 XI/7	<i>Manos de obreros</i> para contralto y guitarra.	3'30	Gabriela Mistral	IEM hel.	Santiago, 1984, Sala Isidora Zegers, Rosario Cristi (mezzo soprano), Luis Orlandini (guitarra).	
c. 1967	<i>Sudor y látigo</i> para voz (SóT) y guitarra.		Nicolás Guillén	IEM hel.		
1967	<i>Responso para José Miguel Carrera</i> para voz, quinteto de vientos, piano y percusión, caja clara, pandero, platillo suspendido, bongoes, bombo, tam-tam, triángulo, campanas.	13'	Angel Cruchaga Santa María	IEM hel.	Santiago, noviembre 22, 1967 Casa de la Cultura de la Municipalidad de Ñuñoa, Concierto de Homenaje a Angel Cruchaga, Angélica Montes (soprano), Quinteto de Vientos "Arion", Ronaldo Reyes (piano), Víctor Alonso (percusión), Pedro Caryevski (director).	
1967	<i>El Deseo</i> para coro mixto a 4 voces (SATB), 1. <i>El Tigre</i> . 2. <i>El Cóndor</i> . 3. <i>El Insecto</i> .	12'	Pablo Neruda, poemas homónimos de "El Deseo", parte II del libro <i>Los Versos del Capitán</i> .	IEM hel.		

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1967	<i>Lord Cochrane de Chile</i> , Oratorio para recitante, voces solistas (SATB), coro mixto a 4 voces (dividido en 4 masas corales), cinta magnética, amplificador y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, tambor, tam-tam, gran cassa, 3 wood blocks, 3 temple-blocks, 3 tumbadoras, 3 timbales, triángulo, platillo volante, glockenspiel, 12 campanas, vibráfono, celesta, 2 pianos, arpa, cuerdas.	25'	Pablo Neruda, poema homónimo del libro <i>La Barcarola</i> .	IEM hel.		
1968	<i>Concierto N° 2</i> (Formas de Comando) para guitarra (con micrófono de contacto y eco) y orquesta de cámara, piccolo, flauta, oboe, corno inglés, saxo alto, clarinete sib, trompeta, caja clara, bombo, 3 bongoes, 3 tumbadoras, 2 platillos suspendidos, 2 gongs, vibráfono, 6 violines, 2 contrabajos (con micrófono de contacto). 1. <i>Acción, reacción y reposo. Animato.</i> 2. <i>Conmutaciones. Andante.</i> 3. <i>Permutaciones. Presto.</i>	14'	Noticias de la Prensa (febrero 26, 1968).	IEM hel.		Dedicado a Jesús Ortega. En el tercer movimiento se usa el control prosódico del texto. Este sólo se pronuncia para ensayar, en último caso podrá recitarse en concierto.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1968	Concierto para guitarra y orquesta de Jazz.	15'		MS.		
1968	Arrullo patagón para voz y piano.			MS.		
1968	Tres piezas para clavecín y cinta magnética, 1. <i>Morula</i> . 2. <i>Gastrula</i> . 3. <i>Blastula</i> .	10'		MS.	Santiago, noviembre 14, 1968, Teatro IEM, Ruby Ried (clavecín).	También titulada <i>Tres móviles</i> .
1969	<i>Spij, Spij</i> para voz y guitarra.	5'	Tradicional polaco.	MS.		
1969	<i>Elegía a la muerte de Lenin</i> para solistas, coro mixto y orquesta.	30'	Vicente Huidobro	MS.		
1969	<i>Prontuario</i> , música incidental para cine.	75'		MS.	s.f.c.	
1969	<i>Valparaíso mi amor</i> , música incidental para cine.	80'	José Román.	MS.	Santiago, c. 1970.	Película de Aldo Francia (director) y José Román (guionista).
1969	<i>El rey se muere</i> , música incidental para teatro	15'	E. Ionesco	MS.	s.f.c.	
1969	<i>Oda al alambre de púa</i> para soprano, recitante (contralto), cinta magnética, piano preparado y orquesta.	24'	Pablo Neruda, poema homónimo del libro <i>Nuevas Odas Elementales</i> .	MS.	Río de Janeiro, mayo 1970, II Festival de Música de Guanabara, María Fernanda (recitante), Mabel Valeris (soprano), Armando Krieger (director).	Esta obra es una de las ocho obras comisionadas por el II Festival de Música de Guanabara.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Dura- ción	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1970	<i>Concierto</i> para guitarra y 12 voces mixtas.	12'		MS.		
1970	<i>Concierto</i> para oboe, clarinete, fagot y orquesta de cuerdas.	14'20		MS.	Santiago, noviembre 9, de 1970, Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, Enrique Peña (oboe), Jaime Escobedo (clarinete), Emilio Donatucci (fagot), Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Fernando Rosas (director).	
1970	<i>Cuatro Canciones</i> , 1. <i>Canción Caribe</i> para tenor y percusión, bongoes, claves, cascabeles. 2. <i>Veracruz</i> (saeta española) para tenor y timbales. 3. <i>La Colonia cubre nuestra tierra</i> (Pavana) para tenor y guitarra. 4. <i>Los Llamo</i> para tenor y percusión, caja clara, pandereita, cencerros, platillos suspendidos, gongs.	14'30	Pablo Neruda, N° 1: fragmento del poema "Los Hom- bres" del Can- to I, "La Lám- para en la Tierra". N° 2: frag- mentos del poema "Lle- gan al mar de México", del canto III, "Los Conquistadores". N° 3: frag- mento del poe- ma "La Colo-	MS. Grabadas por Philips en disco 6 4 5 8 - 0 1 7 - 8, <i>Canto General</i> , Aparcoa-Pablo Neruda.	Santiago, diciembre 3, 1970, Teatro Municipal, Mario Lor- ca (narrador), Conjunto "Aparcoa".	Estas Canciones fueron compuestas especial- mente para la obra poé- tico-musical <i>Canto Gene- ral</i> del Conjunto "Apar- coa", realizada en colaboración con Pablo Neruda.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
			nia cubre nuestras tierras", del canto IV, "Los Libertadores". N° 4: poema homónimo del canto V, "La arena traicionada". Todos pertenecen al libro <i>Canto General</i> .			
1971	<i>Agua dormida</i> para soprano y piano.	4'	Pablo Neruda, poema homónimo del libro <i>Crepusculario</i> .	MS.	Bonn, 1971, Carmen Barros (soprano), Gustavo Becerra (piano).	
1971	<i>Variaciones sobre un Stadchen de Carl María von Weber</i> para coro mixto (SATB) y piano.	8'		MS.		
1971	<i>Scanning Variations</i> para conjunto instrumental.			MS.	Worms, enero 1973, Festhaus, Grupo "Música Nova" de Stuttgart, Gustavo Becerra (director).	Dedicada al Grupo "Música Nova" de Stuttgart.
c. 1972	<i>Parsifal</i> , Ópera breve para una actriz, un actor y un mimo con acompañamiento de cinta magnética.		Tobías Barros Alfonso	MS.		

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1972	<i>Suavidades</i> para soprano y guitarra.	5'	Gabriela Mistral	MS.		"Para mi hija Sol Becerra Auth".
1972	<i>Ocho perritos</i> para soprano y guitarra.	6'	Gabriela Mistral	MS.		Dedicada "A los hijos de María Gracia y Esteban Tomic".
1972	<i>Historia de una provocación</i> , mini-ópera radiofónica para barítono, piccolo, 2 flautas, oboe, clarinete, fagot, piano y cuerdas y (electrónico), 1. <i>Preludio</i> . 2. <i>Cuadro primero</i> . 3. <i>Interludio</i> . 4. <i>Cuadro segundo</i> . 5. <i>Interludio</i> . 6. <i>Cuadro tercero</i> . 7. <i>Postludio</i> .	20'	Luis Bocaz	MS.	París, 1972, Sala de la UNESCO, Fernando Lara (barítono), Gustavo Becerra (director).	
1972	<i>Tercera Sonata</i> para violín solo.			MS.	s.f.c.	Escrita para el violinista Alberto Lysy.
1972	<i>Tercera Sonata</i> para violín y piano, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Lentissimo suspensivo</i> . 3. <i>Scherzo flautato staccato</i> . 4. <i>Finale catastrófico</i> .	21'		MS.	Bonn, 1972, Petru Rosenberg (violín), Yoma Appenheimer (piano).	
1973	<i>Los Sátrapas</i> para soprano, sintetizador, proyecciones y conjunto de cámara, 2 flautas,	8'	Pablo Neruda, poema homónimo del canto	MS.		Parte desglosable de la cantata <i>Chile 1973</i> .

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	2 oboes, 2 trompetas, percusión, guitarra y piano.		V, "La Arena Traicionada", del libro <i>Canto General</i> .			
1973	<i>Tercera partita</i> para violín solo, 1. <i>Allegro</i> . 2. <i>Scherzo allegro</i> . 3. <i>Adagio molto</i> . 4. <i>Finale presto</i> .	10'		MS.		
1973	<i>Vociferaciones</i> para violín y piano.	5'		MS.	Bonn, 1973, Alberto Lysy (violín), Edith Fischer (piano).	
1974	<i>Ossietsky-lied</i> para voces solistas (SATBar) y grupo rock.	5'	Bertolt Brecht	MS.	Oldenburgo, 1975, Grupo Rock "Ossietszky".	
1974	<i>Chile 1973</i> , cantata para voces solistas (SATBar), coro mixto (SATB), percusión, timbales, guitarra, piano, sintetizador, amplificador y cuerdas.	45'	Rigo Ros, Pablo Neruda, Peter Weiss, transcripción de reportajes.	MS.		
1974	<i>Corvalán</i> para soprano, medios electroacústicos y multimedia.	45'		MS.	Estreno parcial en la Bienal de Venecia 1975, Orquesta del Teatro Benedetto Marcello.	
1974	<i>Estructura cuatridimensional</i> para cualesquiera fuentes sonoras.	19'20		MS.	Paderborn, 1977.	Existe una filmación de la proyección de la partitura analógica "para cualesquiera fuentes sonoras".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1975	<p><i>Diez trozos para ocho solistas, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, percusión y medios electroacústicos (amplificador),</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegro.</i> 2. <i>Allegro.</i> 3. <i>Moderato.</i> 4. <i>Moderato.</i> 5. <i>Allegro.</i> 6. <i>Lento.</i> 7. <i>Presto.</i> 8. <i>Moderato.</i> 9. <i>Lento.</i> 10. <i>Finale.</i> 	12'		MS. Disco de Metzler, serie "Neue Wege der Musik, II" (con voz del compositor).	Estreno parcial: Maracaibo, 1977.	
1976	<p><i>Progresiones para multimedia (incluye proyecciones de cine y diapositivas con música electroacústica).</i></p>	23'		MS.	Venezuela, Maracaibo, 1977.	Existen dos películas de la <i>Exposición Concertante</i> de estructuras textiles móviles de Flor Auth y música electroacústica del compositor.
1978	<p><i>Concierto para 2 guitarras y orquesta,</i> 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en sib, 2 fagotes, 2 trompetas, percusión, cuerdas,</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Tempo di Milonga.</i> 2. <i>Recitativo.</i> 3. <i>Lento.</i> 4. <i>Finale presto.</i> 	24'		Peer International.	Buenos Aires, 1980, Miguel Angel Cherubito y Eulogio Dávalos (guitarras).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1978	<i>Américas</i> , cantata popular para voces solistas (TTBB) y conjunto instrumental popular, 2 quenas, charango, 2 guitarras, tiple y percusiones.	10'	Pablo Neruda, poema homónimo del libro <i>Canción de Gesta</i> .	MS. Grabada por DICAP/Pathe Marconi, disco C266-14812, <i>Umbral</i> , Quilapayún, 1979. Reeditado en Chile por sello Alerce, cassette ALC-106, 1982.	París, 1980, Conjunto "Quilapayún".	
1978	<i>Trio</i> para violín, corno y piano, 1. <i>Lento</i> . 2. <i>Lentissimo</i> . 3. <i>Caos</i> . 4. <i>Finale pretissimo</i> .	21'		MS.	Paderborn, 1978, Grupo "Neue Welt" E. Hoffmann (violín), John McDonald (corno), Yoma Appenheimer (piano).	
1978	<i>Emilio Gómez</i> canción para voz y piano.			MS.		
1979	<i>Tercera sonata</i> para guitarra sola.			MS.	Berlín, 1981.	Comisionada por el guitarrista norteamericano Grant Gustafson.
1979	<i>Charivari</i> para flautas (1 ejecutante), timbales, vibráfono, marimba, percusiones y piano, 1. <i>Purificación</i> . 2. <i>Exorcismo</i> . 3. <i>Cortejo</i> . 4. <i>Exorcismo final</i> . 5. <i>Ronda y sacrificio</i> .	34'		Peer International.	Paderborn, 1979, Carin Levine (flautas), Martin Schulse (percusión), Yoma Appenheimer (piano). Se han realizado otras versiones en Oldenburgo y Berlín.	Compuesta para el grupo "Neue Welt". Obra basada en la tradición europea de justicia popular conocida con el mismo nombre. Trajes y utilería de Flor Auth.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1980	<i>Allende</i> , Cantata popular para voz solista, voces masculinas (TTBB) y conjunto popular, 1. <i>Introducción</i> . 2. <i>Batalla-Charivari</i> . 3. 4. <i>u = 80</i> . 5. 6. <i>Recitativo</i> . 7. 8. 9. <i>Seco en vivo</i> . 10. <i>A lo divino</i> . 11. 12. <i>Charivari-himno</i> .	50'	Eduardo Carrasco	MS.		Escrita para el conjunto "Quilapayún".
1980	<i>Memento</i> , canción para voces masculinas (TTBB) y conjunto popular.	6'	Federico García Lorca	MS. Grabada en disco por Pathe Marconi.	París, 1980, Conjunto "Quilapayún"	Escrita para el conjunto "Quilapayún".
1980	<i>Revolución</i> , fuga ricercata a 4 (TTBB) o a 3 (TBB) voces masculinas.	6'		MS.	Estreno de la versión a 3 voces: Berlín, 1982, Conjunto "Quilapayún".	Escrita por encargo del conjunto "Quilapayún". Fuga ricercata con temas basados en los himnos La Marsellesa, Venceremos, El pueblo unido, La Internacional y la Canción Nacional de Chile.
1980	<i>Exposición concertante</i> , música electroacústica interactiva con 11 sintetizadores con sensores (además de estructuras acústicas de Flor Auth).	Variable, según la visita del público.		MS.	Berlín, 1981, sintetizadores EMS cedidos por Ludwig Rehbeg Junior.	En colaboración y siguiendo una idea de Flor Auth, quien realiza las estructuras textiles móviles que el compositor sensibiliza y premu-

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Dura- ción	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1980	<p><i>Oratorio menor para Silvestre Revueltas</i> para baritono, 3 instrumentistas de viento, 1 percussionista, violoncello, guitarra, y amplificación,</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Recitativo.</i> 2. <i>Aria.</i> 3. <i>Recitativo.</i> 4. <i>Arioso.</i> 5. <i>Recitativo.</i> 6. <i>Aria y Trío.</i> 7. <i>Recitativo.</i> 8. <i>Arioso.</i> 9. <i>Recitativo y Aria.</i> 10. <i>Recitativo final.</i> 	50'	<p>Pablo Neruda, poema "A Silvestre Revueltas, México, en su muerte (oratorio menor)", del Canto XII, "Los ríos del canto", del libro <i>Canto General</i>.</p>	Peer International.	Hamburgo, 1983.	<p>ne de "respuestas musicales", que el público asistente provoca con su presencia y desplazamiento, además de los estímulos acústicos que produce al moverse o hablar. Existen dos filmaciones de esta <i>Exposición Concertante</i> (S8; N8+BM).</p> <p>Encargo de Peer International para al grupo "Hinz und Kunst", que posteriormente se disolvió.</p>
1981	<p><i>Preludio y Balistocata</i> para piano solo y computador, alternativamente.</p>	9'		MS.	<p>Estreno de la versión para computador: Colonia, enero 5, 1982, Radio Colonia (Deutsche Welle).</p>	<p>Estreno de la versión para piano: París, 1983.</p>

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1981	<i>Triptychon</i> para barítono o tenor y piano, 1. <i>Herr Doktor</i> . 2. <i>Berich ueber den Tod cines genossen</i> . 3. <i>Viele Sprachen von krieg</i> .	11'		MS.	Estreno parcial: Oldenburgo, 1982, Klaus Boysen (voz), Rainer Abraham (piano). Estreno parcial en Chile: Santiago, octubre, 1984, Goethe Institut, Hanns Stein (tenor), Cirilo Vila (piano).	
1981	<i>Que despierte el leñador</i> para flautas (1 instrumentista), percusiones, xilorimba, vibráfono, latam, gongs, tam-tam, campanas y otros.	23'	Pablo Neruda, poema homónimo del canto IX del libro <i>Canto General</i> .	MS.	Hamburgo, enero 27, 1983, Astrid Schmeling (flautas y percusiones), Mathias Kaul (percusionista).	Obra encargada por Astrid Schmeling y Mathias Kaul. El texto se usó como base rítmica y articulativa, aceptándose opcionalmente su recitación sincrónica.
1981	<i>Que despierte el leñador</i> para coro mixto a 4 voces (SATB).		Pablo Neruda	MS.	s.f.c.	Escrita para un coro Bremen-Lilienthal.
1982	<i>Tranvisions Fugitives</i> para piano y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, percusiones, timbales, vibráfono, xilorimba, 3 saxofones, banjo, cuerdas.	32'		MS.	Oldenburgo, octubre 30, 1982, Teatro del Estado, H. Chr. Wille (piano), Orquesta del Estado de Oldenburgo, W. Schmid (director).	Obra encargada por la Orquesta del Teatro del Estado de Oldenburgo para el Concierto de Gala de celebración de los 150 años de la Orquesta. La sección final es con amplificación de rock.
1983	<i>Tercera Partita</i> para violoncello.			MS.	París, marzo 22, 1984, Eduardo Valenzuela (violoncello).	Escrita para el violoncellista chileno Eduardo Valenzuela.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1983	<i>Cueca Variationen</i> para tres guitarras.			Editorial Schott	s.f.c.	
1983	<i>Carl von Ossietzky Oratorium</i> para voces solistas (2S, 2A, T, 2 Bar, B), coro mixto, equipo electroacústico, conjunto de percusión y orquesta.		Texto-collage de Gustavo Becerra basado en escritos de Hermann Vinke, Bertolt Brecht, Carl von Ossietzky, Maud von Ossietzky, Rosalinde von Ossietzky-Palm, Bruno Frei, Carl Jakob Burckhardt, Klaus Mann, Werner Boldt, entre otros y en informaciones de las revistas "Monistenblatt" y "Die Weltbühne" y del diario "Nordwest Zeitung" de Oldenburgo.	MS.	Oldenburgo, febrero 15, 1985, Deidre Boysen, Gabi Gierlich (sopranos) Ilse Zahn-Wienands, Heidi Schattenberg (contraltos), Heinz Pieruschka (tenor), Claus Boysen, Wolfgang Nitsch (baritonos), Bernhardt Lyon, Holger Lyon (bajos), Michael Barfub, Fred Ritzel (pianos), Niels Knolle (música electrónica), Coro "Bunschuh" de Oldenburgo, Coro, "Conjunto de Percusión y Orquesta de la Universidad de Oldenburgo, Herbert Wiedemann (director).	Escrita por encargo de la Universidad de Oldenburgo.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT

Año	Título	Duración	Texto	Editor y/o sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1984	<i>Concierto para percusión y orquesta, piccolo, 3 flautas, 3 oboes, corno inglés, 3 clarinetes sib, clarinete bajo, 3 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, arpa, cuerdas,</i> 1. <i>u = 144.</i> 2. <i>Calmo.</i> 3. <i>u = 120. Wer überwindet, der will alles erben...</i>			Hamburgo: Peer Musikverlag, 1984.	Hamburgo, diciembre 20, 1984, Matthias Kaul (percusionista), Orquesta del Estado (Staatsarchester) de Hamburgo, Stephan Tetzlaff (director).	
1984	<i>Concierto para violoncello y orquesta.</i>			MS.		Escrita para el violoncellista Eduardo Valenzuela.
1984	<i>Trio para flauta, viola y guitarra.</i>		Thiago de Melo. El segundo movimiento se basa en su poema "Decretos".	MS.	s.f.c.	Escrita para el "Bremer Trio".
1984	<i>Decretos, canción para barítono y piano.</i>		Thiago de Melo, poema homónimo.	MS.		
1984	<i>El nacimiento del día (Die Geburt des Tages), Suite para orquesta de guitarras.</i>			MS.	Herford, junio 2, 1985.	
1985	<i>Rapsodia para viola sola.</i>			MS.		
1985	<i>Nicaragua aeterna.</i>		Albrecht Bondartschuk	MS.	Montepulciano, julio 27, 1985, Festival de Música de Montepulciano.	

*Discurso del Dr. Robert Stevenson
agradeciendo el Premio "Gabriela Mistral"
Interamericano para la Cultura, 1985*

El honor extremo que significa para cualquiera ser agraciado con el Premio Gabriela Mistral tiene un significado mayor aún para el historiador musical, no sólo porque su poesía ha inspirado obras musicales nobles, de compositores tan lejanos unos de otros como Alfonso Letelier Llona (*Sonetos de la muerte*, op. 18), y Carlisle Floyd (*The Mystery*), sino que también porque su *Decálogo del Artista*, manifiesta con exactitud los cánones artísticos que han inspirado a los más importantes creadores musicales de Latinoamérica durante cinco siglos.

Inició el "Decálogo del Artista" con el precepto: "Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo". Continúa con mandatos tales como los siguientes: "No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como el natural alimento del alma"; "Subirá de tu corazón a tu canto y te habrá purificado a ti el primero"; "Tu belleza se llamará también misericordia, y consolará el corazón de los hombres".

Estos son precisamente los mandatos que han encendido la inspiración de los compositores latinoamericanos desde Hernando Franco (1532-1585), en Guatemala y México; Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620), quien sucesivamente trabajó en Bogotá, Quito, Cuzco, y lo que en la actualidad es Sucre, en Bolivia; Pedro Bermúdez (ca. 1550-1603) en el Cuzco y en Puebla, en México; Francisco López Capillas (1604-1674), quien nació y murió en Ciudad de México; Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), que trabajó en Lima, donde compuso en 1701 la primera ópera existente que se escribió en el Nuevo Mundo, *La púrpura de la rosa* (con libreto de Pedro Calderón de la Barca); Juan de Araujo (1646-1714), director de actividades musicales en Lima, Ciudad de Panamá y lo que hoy es Sucre; Antonio Durán de la Mota, el más importante compositor de Potosí, sucesor de Juan de Araujo, en la capital de la Audiencia de Charcas, en 1712; José de Orejón y Aparicio (1705-1765), el más importante compositor de su siglo nacido en Perú; Esteban Salas y Castro (1725-1803), quien dio alas a la música en Cuba, hasta José Mauricio Nunes García (1767-1830), quien llevó el desarrollo musical del Brasil a su culminación en una época en la que Río de Janeiro albergaba a una corte real.

Los nombres de compositores latinoamericanos que en gloriosa sucesión continuaron en la misma dirección durante los siglos diecinueve y veinte, forman una lista de honor demasiado larga como para leerla aquí. No obstante, existe otro hito musical del siglo diecinueve, digno de elogio y que por lo menos debe mencionarse. Como contraste con figuras prominentes de los Estados Unidos de la época, destacados educadores e intelectuales como Sarmiento, Martí y Bello tuvieron un interés personal y activo por la música al punto que escribieron críticas musicales. En 1875, José Martí escuchó por primera vez una

obra importante de Juan Sebastián Bach, en Ciudad de México. Su reseña de la Chaconne, de Bach —que tocó el virtuoso cubano de color José White (1836-1918) que se encontraba en gira— sigue siendo fundamental en el campo de la literatura sobre Bach, escrita en el siglo diecinueve, por un latinoamericano. Los escritos musicales de Andrés Bello, hijo de un músico profesional, han sido magníficamente reunidos y analizados por el ilustre director de *Revista Musical Chilena*, Dr. Luis Merino Montero. El interés por la música de Domingo Sarmiento también atrajo la atención de la distinguida Doctora Pola Suárez Urtubey, en Argentina.

Volviendo nuestros ojos una vez más hacia la tierra en que nació Gabriela Mistral: ¿cuál gesto en favor del arte realizó algún presidente como aquel de Pedro Montt (1848-1910), cuando con la cooperación del Congreso de Chile hizo posible el financiamiento de la primera década crucial de Claudio Arrau en Alemania? A pesar de todo lo que pueda decirse de Porfirio Díaz, él también estuvo en profunda armonía con la mejor modalidad presidencial latinoamericana de mecenazgo, al preocuparse de que Julián Carrillo tuviese el subsidio necesario para estudiar en Leipzig y Bruselas.

Solamente ahora las cabezas de los ejecutivos y cuerpos legislativos, al norte del Río Grande, comienzan a preocuparse seriamente del tipo de mecenazgo gubernamental que hizo posible que Arrau, de Chile, Lecuna y Calcaño, de Venezuela, Mariz, del Brasil, y otros que podrían engrosar la lista, gozaran de rango diplomático honorario o activo.

Hace aproximadamente diez años, los editores de *Who's Who in America* y *Who's Who in the World* me pidieron que resumiera mis inclinaciones musicológicas. Escribí un párrafo con el cual ahora termino mi saludo a las autoridades de la Organización de los Estados Americanos y a sus representantes y cooperadores que deciden quiénes deben obtener el Premio Gabriela Mistral. Este es el párrafo que también pone termino a mi bibliografía en todas las ediciones recientes de *Who's Who in America* y *Who's Who in the World*.

“Los logros americanos son igual que nada a menos que se escriba sobre ellos y se recuerden. Mi misión ha sido rescatar el pasado musical de las Américas. Los compositores actuales están demasiado ocupados escribiendo su propia música como para preocuparse de la de sus predecesores. El resultado es que cada nueva generación de compositores cree que ellos son los primeros en descubrir la Montaña del Olimpo. No es así. El pasado es una sucesión de glorias musicales y artísticas”.

En el año en el que el mundo honra dichoso a Juan Sebastián Bach, George Frederick Handel, Domenico Scarlatti y a Heinrich Schütz, recordemos también a Hernando Franco, de Guatemala y México, quien murió en Ciudad de México hace cuatrocientos años, en 1585. Recordemos y apreciemos a todos los demás pilares musicales de las Américas. Al honrar sus obras, las Américas revelan al mundo monumentos musicales igualmente impresionantes que las murallas de Sacsahuamán, las pirámides de Teotihuacán, los templos de Chichén-Itzá, las construcciones de las catedrales del Cuzco, Puebla y Ciudad de México, y los palacios de los presidentes actuales.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

UCLA

PENSLEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO



SANTA BARBARA • SANTA CRUZ

LOS ANGELES, CALIFORNIA 90024

Music Department

20 de septiembre de 1985

Estimado Dr. Torchia Estrada:

En primer término quiero expresarle el profundo reconocimiento por sus múltiples atenciones como así también el gran honor con que he recibido el Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" que me ha dispensado la Organización de los Estados Americanos.

Como le anticipara en mi carta anterior, es mi deseo donar el importe del Premio recibido, es decir la suma de quince mil dólares, al Inter-American Music Friends y al Consejo Interamericano de Música, CIDEM, con destino al establecimiento del Premio "Robert Stevenson" en Historia de la Música y Musicología Latinoamericana. El premio podrá ser adjudicado cada dos años por un Jurado designado por el Jefe de la División de Artes y Asuntos de la Juventud del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA y Secretario General del Consejo Interamericano de Música, CIDEM. El monto del Premio se financiará con el interés que produzca la suma donada.

Considero que el campo de la etnomusicología ya está bien cubierto. Por ello es mi deseo que este premio bienal esté destinado a las publicaciones efectuadas en los dos años calendarios anteriores, en las áreas de historia de la música y musicología latinoamericanas, preferentemente referidas a la música anterior al año 1900. Dichas publicaciones deberán incluir:

- Si es un artículo: bibliografía y amplias notas de pie de página.
- Si es un libro: bibliografía, notas de pie de página y el índice analítico de nombres, lugares y temas.

Hago propicia la oportunidad para saludar a usted muy cordial y atentamente

Robert Stevenson

RS:gw

Dr. Juan Carlos Torchia Estrada
Director, Departamento de Asuntos Culturales
Organización de los Estados Americanos
Washington D.C.

c.c. Inter-American Music Friends
Consejo Interamericano de Música, CIDEM

Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo

por *Luis Merino M.*

Para un análisis y evaluación de las contribuciones creativas y de investigación del Profesor Robert Stevenson, mencionando específicamente su originalidad y significado para la cultura musical de Latinoamérica, en primer lugar deben considerarse las características más conspicuas de las tradiciones musicales del Nuevo Mundo.

La música de Latinoamérica es la resultante de un proceso de aculturación de gran complejidad, formado por "componentes aculturales esenciales", según el Profesor Charles Seeger. Uno de estos componentes es la tradición musical europea artística y folklórica, con especial énfasis en las tradiciones ibéricas, *v. gr.* española y portuguesa, introducidas en el siglo XVI, seguida durante los primeros veinticinco años del siglo XIX por las tradiciones artísticas y folklóricas traídas por los alemanes, ingleses y otros grupos europeos que se radicaron en Latinoamérica después de la Independencia. El otro componente lo aportan las tradiciones musicales africanas que llegaron a través de Europa o bien directamente desde África al Nuevo Mundo. Junto a estas llegaron las tradiciones musicales del Asia y del mundo islámico, transplantadas durante los siglos XIX y XX. El tercer componente de este proceso de aculturación es la música Amerindia Pre-Colombina, de enorme importancia, si se considera el alto nivel de sofisticación del quehacer musical de las civilizaciones Azteca e Inca.

Es evidente, por lo tanto, que el historiador musical no puede enfocar la música latinoamericana de la misma manera que los musicólogos historiadores discuten la música europea. Dada la interacción tan compleja entre las diversas tradiciones musicales, los musicólogos deben forzosamente tener un enfoque amplio de la actividad musical latinoamericana si realmente desean asir su sentido profundo y verdadero significado.

Esto es lo que el Profesor Robert Stevenson ha estado haciendo con magistral jerarquía durante casi cuarenta años de actividad como estudioso, tanto en sus libros, monografías, separatas, artículos como en sus reseñas y notas a discos y programas. El Profesor Stevenson ha desenterrado una cantidad impresionante de nuevas informaciones sobre música sagrada y profana española junto a la teoría musical de los siglos XV y XVI, la que ha complementado con trabajos igualmente fundamentales sobre la música sagrada de las Américas, en lugares claves como México, Guatemala, Puerto Rico, Venezuela, Ecuador, Colombia y Perú. De similar importancia son sus descubrimientos en el campo de la música secular e instrumental durante el período Colonial en las Améri-

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 55-57

cas. Sus trabajos sobre la ópera española y la música para el teatro durante el siglo XVII se equiparan de manera sustantiva con sus estudios sobre los comienzos de la ópera en el Nuevo Mundo. De manera similar, las publicaciones de sus investigaciones sobre la música sagrada y secular y la teoría musical en Portugal se complementan con los resultados impresionantes de sus investigaciones y publicaciones sobre la música del Brasil. Otros vínculos entre el Nuevo Mundo y Europa quedan fundamentados en sus trabajos sobre la influencia de Joseph Haydn, Fryderyk Chopin y Richard Wagner en Latinoamérica.

Junto a la música de ancestro europeo, el Dr. Robert Stevenson ha aportado hitos musicológicos sobresalientes sobre la música Amerindia Pre-Colombina, con trabajos en profundidad sobre la historia de la música e instrumentos antiguos de los territorios Azteca e Inca. Las tradiciones africanas en las Américas han sido más que ampliamente abarcadas en su monografía sobre el legado Afro-Americano hasta 1800.

Además de las tradiciones principales que plasmaron la música latinoamericana, su inteligencia inquisitiva lo ha impulsado hacia la historia de la música en los siglos XIX y XX de Latinoamérica, enfocada desde el punto de vista no sólo de la música artística sino que de la folklórica, las expresiones populares urbanas y otros géneros que habitualmente no se consideran dentro del marco musicológico habitual, como es el caso, por ejemplo, de los himnos nacionales. Este amplio enfoque también es evidente en su análisis de la contribución de maestros negros e indígenas a la música aculturada de las Américas.

Dentro de una perspectiva más amplia, la investigación del Profesor Robert Stevenson ha delimitado la contribución de Latinoamérica a la música europea. Un ejemplo es su descubrimiento de la descendencia americana de una danza tan característica del período barroco como fue la Sarabande. En este sentido, son igualmente importantes, sus trabajos sobre el intercambio entre Latinoamérica y los Estados Unidos, su enfoque del tratamiento de la música de Latinoamérica, España y Portugal en enciclopedias internacionales de música y la ubicación de importantes fuentes europeas en Latinoamérica, como por ejemplo el manuscrito de Johannes de Garlandia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

El enfoque del Dr. Robert Stevenson de la Musicología Histórica y las técnicas de investigación de las que hace uso son tan originales como significativas. Abarca todo el continuo de la actividad musical desde el punto de vista diacrónico, relacionándolo con el contexto cultural, económico y social. Para poder realizarlo se familiariza en profundidad con todas las fuentes posibles. Impresas o en manuscrito, musicológicas o no, que puedan ser pertinentes directa o indirectamente al tema que investiga. A pesar que la documentación de sus libros, monografías y artículos es realmente abrumadora, su brillante manejo de la lengua inglesa siempre produce un placer incomparable de la lectura. Su cuidadosa búsqueda en las colecciones o en los antecedentes sobre música y músicos que se preservan en los archivos y bibliotecas de América del Norte, Central y Sur, además de las del Caribe, ha revelado al mundo musicoló-

gico muchas de las riquezas que yacían en el Nuevo Mundo olvidadas durante siglos. Su análisis de las obras musicales abarca no sólo la música misma sino que también su significado musical en su relación con su uso y función, además de la literatura, la religión y con otros aspectos.

Junto a trabajos musicológicos, el Profesor Stevenson ha editado mucha música secular y religiosa de las Américas y de la Península Ibérica para el uso de investigadores y ejecutantes. Las grabaciones de música de Latinoamérica impulsadas por el Profesor Stevenson, han permitido al auditor medio gozarla tanto en las Américas como en Europa.

Las cumbres musicológicas alcanzadas por el Profesor Robert Stevenson no pueden ser comparadas con las de ningún otro porque son absolutamente únicas. Tanto en los Estados Unidos como en el extranjero *él es la máxima autoridad en el campo de la música ibérica y de Latinoamérica*. Gracias a él la música latinoamericana e ibérica ha llegado a las más prestigiadas revistas y enciclopedias del mundo musicológico, estableciendo de esta manera mejores canales de comunicación entre Latinoamérica y el resto del mundo y entre los países latinoamericanos mismos. Gracias a él la música de Latinoamérica ha afianzado su lugar dentro del gran contexto de las músicas del mundo. Su integridad como investigador junto a sus profundos conocimientos de las más importantes disciplinas humanísticas y su suprema capacidad para correlacionar estas disciplinas con la Musicología Histórica, sólo es comparable con la de sabios del nivel de los grandes humanistas de Latinoamérica del siglo XIX, como Don Andrés Bello.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

BIBLIOGRAFÍA DEL DR. ROBERT STEVENSON

(Hasta 1984)

LIBROS, MONOGRAFÍAS Y SEPARATAS

- Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952), XV y 300 páginas.
- Patterns of Protestant Church Music* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1953), VIII y 219 páginas.
- Cristóbal de Morales, a fourth centenary biography*. [Nueva York], Separata del *Journal of the American Musicological Society*, VI (1953) 3-42.
- La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio* (Los Angeles: Raúl Espinosa, 1954), 70 páginas.
- Music Before de Classic Era* (Londres: Macmillan, 1955), 181 páginas; 2ª ed. (Londres: Macmillan, 1958), VIII y 215 páginas [apéndice musical, pp. 173-206].
- Shakespeare's Religious Frontier* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1958), 97 páginas.
- Oportunidades para estudiar música en los Estados Unidos* (Lima: Pacific Press, 1958), 6 páginas.
- Cantilenas vulgares puestas en música por varios españoles* [textos del MS. Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-I-28] (Lima: Pacific Press, 1969), 16 páginas.
- Cathedral Music in Colonial Peru* (Lima: Pacific Press, 1959), 39 páginas.
- Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra* (Lima: Pacific Press, 1959), 34 páginas.
- Los oratorios de Haendel* (Lima: Pacific Press, 1959), 12 páginas.
- Juan Bermudo* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960), VII y 97 páginas.
- Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960, 1964), XIV y 335 páginas.
- The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1960), XII y 331 páginas [suplemento de música, pp. 225-320].
- Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1961), IX y 523 páginas.
- La música colonial en Colombia* (Cali: Instituto Popular de Cultura, Departamento de Investigaciones Folclóricas [Publicaciones, N° 1], 1964, 62 páginas, música.
- Protestant Church Music in America: A short survey of men and movements from 1564 to the present* (Nueva York: W.W. Norton: 1966; 2/1971), XIII y 168 páginas + 15 láminas entre 78-79.
- Portuguese music and musicians abroad, to 1650. A paper read on September 2, 1966, at the Sixth International Colloquium of Luso-Brazilian Studies* (Lima: Pacific Press, 1966), 27 páginas.

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 58-79

- Portugaliae Musica: A Bibliographical Essay* (Lima: Pacific Press, 1967), 44 páginas.
- Music in El Paso* (El Paso: University of Texas at El Paso Press, 1970), 40 páginas.
- Philosophies of American Music History* (Washington: Library of Congress [Louis Charles Elson Memorial Fund], 1970), 18 páginas. Traducciones al coreano, castellano y el portugués han sido distribuidas en Corea del Sur y Latinoamérica por Agregados Culturales de los Estados Unidos.
- Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1970), 346 páginas de texto y 73 páginas con ejemplos musicales.
- Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1968), XI y 378 páginas.
- Tribute to José Bernardo Alcedo, 1788-1878* (Washington: Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1971), 23 páginas.
- Music in Mexico, A Historical Survey* (Nueva York: Apollo Editions, 1971 [reedición en rústica de la edición empastada de 1952], XV y 300 páginas.
- Peru in International Music Encyclopedias* (Lima: Pacific Press, 1973), 16 páginas.
- Foundations of New World Opera with a Transcription of the Earliest Extant American Opera, 1701* (Lima: Ediciones CVLTVRA, 1973), IX y 300 páginas.
- Music Before the Classic Era* (Westport, Conn: Greenwood, 1973), VIII y 215 páginas.
- Christmas Music from Baroque Mexico* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1974), X y 194 páginas, 4 hojas con láminas.
- Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive transcribed with optional added parts for ministriles* (Lima: Ediciones CVLTVRA, 1974), 123 páginas.
- Shakespeare's Religious Frontier* (Folcroft, Pennsylvania: Folcroft Library Editions, 1974), 97 páginas.
- A Guide to Caribbean Music History Bibliographic Supplement to a paper read at the 1975 Annual Meeting of the Music Library Association in San Juan, Puerto Rico* (Lima: Ediciones CVLTVRA, 1975), 101 páginas, suplemento musical.
- Latin American Colonial Music Anthology* (Washington: Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1976), 376 páginas.
- Torrejón y Velasco, Tomás de, La púrpura de la rosa*, estudio preliminar y transcripción de la música (por) Robert Stevenson (Lima: Instituto Nacional de Cultura, Biblioteca Nacional, 1976), 132 + 19 + 145 páginas.
- Josquin in the Music of Spain and Portugal* (Londres: Oxford University Press, 1977), Separata de *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference*, 217-246.
- America's First Black Music Historian*. Separata del *Journal of the American Musicological Society*, XXVI/3(1973), [383]-404.
- The Bogota Music Archive. Separata del *Journal of the American Musicological Society*, XV/3 (1962), [292]-315.

- Colonial Music in Colombia (Washington, D.C.: Academy of American Franciscan History, 1962). Separata de *The Americas*, XIX/2 (octubre, 1962), 121-136.
- Directory of UCLA Ethnomusicological Graduates* (Los Angeles: Program in Ethnomusicology. Department of Music, University of California, 1977), 89 páginas.
- Vilancicos Portugueses*, Transcrição e estudo de Robert Stevenson (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976), XCIV + 161 páginas, suplemento musical.
- Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1976), 523 páginas.
- Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1977), XI + 378 páginas, láminas, ejemplos musicales.
- English Hymnology in the Eighteenth Century* (Trabajos presentados a un seminario auspiciado por la Clark Library, 5 de marzo, 1977). Los Angeles: University of California William Andrews Clark Memorial Library [1980], 64 páginas.
- Caribbean Music History A Selective Annotated Bibliography with Musical Supplement* (Los Angeles: Gemini Graphics, 1981), 112 páginas.
- Antología de Polifonía Portuguesa, 1490-1680* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982).
- The Music of Colonial Spanish America. A Note of the Music of Colonial Brazil* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984). Reedición de *The Cambridge History of Latin America* (1984), 771-798, 799-803, 893-894.

ARTÍCULOS

- "The Musical Wesleys", *Religion in Life*, otoño, 1947, pp. 589-593.
- "Watts in America", *Harvard Theological Review*, julio, 1948, pp. 205-213.
- "Carols and Caroling", *Etude Music Magazine*, diciembre, 1948, pp. 739-774.
- "Reformed Church Music", *Crozer Quarterly*, enero, 1949, pp. 41-47.
- "Mexico: Land of Musical Charm", *Etude Music Magazine*, febrero, 1949, pp. 67-68.
- "Mexican Musical Panorama, 1949", *Southwestern Musician*, abril, 1949, pp. 9, 40-44, 47.
- "John Merbecke and the First English Prayerbook", *Anglican Theological Review*, julio, 1949, pp. 142-151.
- "Chopin: The Last Years", *Southwestern Musician*, octubre, 1949, pp. 4, 12-13, 29.
- "Dr. Watts's 'Flights of Fancy' ", *Harvard Theological Review*, octubre, 1949, pp. 205-213.
- "John Wesley's First Hymnbook", *The Review of Religion* (Columbia University), enero, 1950, pp. 140-160.
- "The Rivals' — Hawkins, Burney, and Boswell", *Musical Quarterly*, enero, 1950, pp. 67-82.

- "Shakespeare's Cardinals and Bishops", *Crozer Quarterly*, abril, 1950, pp. 116-138.
- "Bach's Religious Environment", *The Journal of Religion* (University of Chicago), octubre, 1950, pp. 246-254.
- "Ira D. Sankey and the Growth of Gospel Hymnody", *Religion in Life*, invierno, 1950, pp. 67-82.
- "Christmas Music in Mexico", *Étude Music Magazine*, diciembre, 1950, pp. 18-19.
- "John Marbek's 'Noted Booke' of 1550", *Musical Quarterly*, abril, 1951, pp. 220-233.
- "J.S. Bach's 'Appeals to Caesar'", *Crozer Quarterly*, abril, 1951, pp. 127-137.
- "Luther's Musical Achievement", *Lutheran Quarterly*, agosto, 1951, pp. 255-263.
- "The Significance of Schoenberg", *Southwestern Musician*, septiembre, 1951, pp. 13, 29.
- "Bach's Quarrel with Rector of St. Thomas School", *Anglican Theological Review*, octubre, 1951, pp. 219-230.
- "Music from an Unstrung Violin" [Juventino Rosa's violin], *Étude Music Magazine*, marzo, 1952, pp. 17, 64.
- "The First Dated Mention of the Sarabande", *Journal of the American Musicological Society*, primavera, 1952, pp. 29-31.
- "Shakespeare's Interest in Harsnet's Declaration", *PMLA* [*Publications of the Modern Language Association*], septiembre, 1952, pp. 898-902.
- "Aldana, José M.", "Castro, Ricardo", "Elizaga, José Mariano", "Franco, Hernando", "Morales, Cristóbal de", "Morales, Melesio", "Navarro, Juan", "Padilla, Juan de", "Paniagua, Cenobio", "Peralta, Angela", "Rosas, Juventino", "Zumaya, Manuel", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5ª edición (Londres: Macmillan & Co., Ltd., 1954). I, 99, II, 118, II, 929, III, 480, V, 877-885, V, 885, VI, 3, 6, VI, 484-485, VI, 536, VI, 622, VII, 230, IX, 428.
- "Sixteenth and Seventeenth-century resources in Mexico (Parte I)", *Fontes artis musicae*, 1954/2, 69-78.
- "Sixteenth and Seventeenth-century resources in Mexico (Parte II)", *Fontes artis musicae*, 1955/1, 10-15.
- "Opera Beginnings in the New World", *Musical Quarterly*, XLV/1 (enero, 1959), 8-25.
- "Music Instruction in Inca Land", *Journal of Research in Music Education*, VIII/2 (otoño, 1960), 110-123.
- "Early Peruvian Folk Music", *Journal of American Folklore*, LXXIII/288 (abril-junio, 1960), 112-132.
- "Ancient Peruvian Instruments", *Galpin Society Journal*, XII (junio, 1959), 17-43.
- "Early Peruvian Music", *Inter-American Music Bulletin*, XX (noviembre, 1960), 6.
- "Music Research in South American Libraries", *Inter-American Music Bulletin*, 18 (julio, 1960), 1-4.

- "Musikforschung in Südamerika", *Musica: Monatschrift für alle Gebiete des Musiklebens*, 14. Jahrgang/Heft 11 (noviembre, 1960), 752-754.
- "A propos de la sarabande", *Revue de musicologie*, XLVII/123 (1961), 113-115.
- "Cathedral Organs in the capitals of Argentina, Brazil and Chile", *The Organ*, XLI/161 (1961), 48-52.
- "Morales, Cristóbal de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IX (1961), 553-563.
- "Navarro, Juan (I)" and "Navarro, Juan (II)", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IV (1961), 1297-1299.
- "Blick in eine wenig bekannte Welt: Musik in Bogotá", *Musica: Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens*, marzo-abril, 1962 (Heft 2), 92-93.
- "Cathedral Organs in the Andes", *The Organ*, XLII/165 (1962), 42-47.
- "Colonial Music in Bogotá", *Inter-American Music Bulletin*, 27 (enero, 1962), 5-6.
- "Colonial Music in Colombia", *The Americas*, XIX/2 (octubre, 1962), 121-136.
- "Comienzos de la Ópera en el Nuevo Mundo", *Boletín Interamericano de Música*, 40 (julio, 1962), 3-19.
- "La Música colonial en Colombia", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), 153-171.
- "Latin American Archives", *Fontes artis musicae*, 1962/1 (enero-junio), 19-21.
- "Música en Quito", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), 172-194.
- The Composer and conductor, Bulletin of the National Association for American Composers and Conductors, Los Angeles Chapter*, Vol. 5: 3 números (septiembre/febrero/junio, 1961-62), 14 páginas, columnas dobles. Contenido completo de los tres números.
- "Nos visita un musicólogo", *Buenos Aires Musical*, 17/282 (1962), 3.
- "Padilla, Juan de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X (1962), 564.
- "Padilla, Juan Gutiérrez de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, 565 y lámina 44 (después de la columna 608), 1962.
- "The Sarabande: A Dance of American Descent", *Inter-American Music Bulletin*, 30 (julio, 1962), 1-13.
- "Vicente Lusitano: New Light on His Career", *Journal of the American Musicological Society*, XV/1 (primavera, 1962), 72-77.
- "The Bogota Music Archive", *Journal of the American Musicological Society*, XV/3 (otoño, 1962), 292-315.
- "America centrale", *Enciclopedia della Musica Ricordi* (Milán: G. Ricordi, 1963), I, 55-59.
- "Communication", *Journal of the American Musicological Society*, XVI/1 (primavera, 1963), 110-112.
- "From Archive to Print: Problems and Premises", *Inter-American Music Bulletin*, 36 (julio, 1963), 1-4.
- "America del Sud", *Enciclopedia della Musica Ricordi*, I (1963), 60-63.
- "Music in Quito: Four Centuries", *Hispanic American Historical Review*, XLIII/2 (mayo, 1963), 247-266.
- "Sarabande", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XI (1963), 1389-1397.

- "The English Service", *American Choral Review*, VI/1 y 2 (octubre, 1963 y enero, 1964), 1, 5-8; 5-7.
- "The Mexican Origins of the Sarabande", *Inter-American Music Bulletin*, 33 (enero, 1963), 7.
- "European Music in 16th-century Guatemala", *The Musical Quarterly*, L/3 (julio, 1964), 341-352.
- "John Wesley's First Hymn-Book", en *John Wesley's First Hymn-Book, A Facsimile with Additional Material*, editado por Frank Baker y George W. Williams (Charleston, S.C.: Dalcho Historical Society, 1964), V-XXIII.
- "Bogotá puede enorgullecerse de una cultura musical colonial", *El Tiempo*, Suplemento Semanal, 24 de enero, 1965.
- "La Primera ópera del Nuevo Mundo", *Américas*, XVI/2 (febrero, 1964), 33-35.
- "Mexico City Cathedral Music, 1600-1750", *The Americas*, XXI/2 (octubre, 1964), 111-135.
- "Secular Music in Colonial Mexico", *Inter-American Music Bulletin*, 39 (enero, 1964), 1-3.
- "Serna, Estacio de la", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XII (1964), 566-657.
- "Service", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XII (1964), 582-588.
- "The First New World Opera", *Americas*, edición en inglés, XVI/2 (enero, 1964), 33-34.
- "A newly discovered Mexican sixteenth-century musical imprint", *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, II (1966), 91-94.
- "Estudio biográfico y estilístico de T.L. de Victoria", *Revista Musical Chilena*, XX/95 (enero-marzo, 1966), 9-25.
- "Tomás Luis de Victoria, unique Spanish genius", *American Choral Review*, VIII/3 y VIII/4 (1966), 1-3, 7; 1-3, 6, 18.
- "Torrejón y Velasco, Tomás, de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1966), 570.
- "Araujo, Juan de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), I, 739.
- "Bermudo, Juan", *New Catholic Encyclopedia* (1967), II, 332.
- "Cardoso, Manuel", *New Catholic Encyclopedia* (1967), III, 107.
- "Falla, Manuel de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), V, 817-818.
- "Fuenllana, Miguel de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VI, 215.
- "Franco, Hernando", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VI, 74.
- "Gomes, Antonio Carlos", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VI, 604-605.
- "Guerrero, Francisco", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VIII, 833.
- "Gutiérrez de Padilla, Juan", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VIII, 868.
- "Latin America, Music in", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VIII, 479-483.
- "Lobo, Duarte", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VIII, 948.
- "López Capillas, Francisco", *New Catholic Encyclopedia* (1967), VIII, 986.
- "Morales, Cristóbal de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), IX, 1128.
- "Navarro, Juan", *New Catholic Encyclopedia* (1967), X, 284.
- "Ortiz, Diego", *New Catholic Encyclopedia* (1967), X, 802.
- "Peñalosa, Francisco de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XI, 71.

- "Ponce, Manuel María", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XI, 547.
- "Portugal" (Current Chronicle), *Musical Quarterly*, LIII/4 (octubre, 1967), 572-576.
- "Spirituals", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XIII, 609-610.
- "Tomás de Santa María", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XIV, 195.
- "Torrejón y Velasco, Tomás de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XIV, 205-206.
- "Victoria, Tomás Luis de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1967), 1586-1597.
- "Victoria, Tomás Luis de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XIV, 649-650.
- "Vivanco, Sebastián de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1967), 1871-1872.
- "Williams, Alberto", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XIV, 942-943.
- "Zumaya, Manuel de", *New Catholic Encyclopedia* (1967), 1138.
- "Alcedo, José Bernardo", *New Catholic Encyclopedia* (1967), I, 362.
- "A Neglected Johannes de Garlandia Manuscript (1486) in South America", *Notes of the Music Library Association*, XXIV/1 (septiembre, 1967), 9-17.
- "Arqueología Musical: Música Zapoteca del Siglo XVI", *Excelsior Magazine Dominical* (Ciudad de México), 10 de diciembre de 1967, pp. 2-3.
- "Pujol, Juan", *New Catholic Encyclopedia* (1967), XI, 1021.
- "The Earliest Polyphonic Imprint in South America", *Notes of the Music Library Association*, XXIII/3 (1967), 453-454.
- "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), 1-18.
- "Francisco Correa de Arauxo: New Light on His Career", *Revista Musical Chilena*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), 7-42.
- "La música chilena en la época de Santa Cruz", *Boletín Interamericano de Música*, 67 (septiembre, 1968), 3-16.
- "La Música en Quito", en *Arnahis Órgano del Archivo Nacional de Historia* (Casa de la Cultura Ecuatoriana [Quito]), 17 (1968), 7-28.
- "Les musiques incas et aztèques, et leurs survivances", *Encyclopédie des musiques sacrées* (París: Éditions Labergerie, 1968), I, 105-111.
- "Portuguese Music and Musicians Abroad, to 1650", en *Portugal and Brazil in Transition*, editada por Raymond Sayers (Madison: University of Wisconsin Press, 1968), 310-318.
- "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, IV (1968), 1-44.
- "Zumaya, Manuel de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIV (1968), 1423-1424.
- "Zúñiga, Julián", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIV (1968), 1452-1453.
- "The Afro-American Musical Legacy to 1800", *The Musical Quarterly*, LIII/4 (octubre, 1968), 475-503.
- "Gottschalk en Buenos Aires", *Boletín Interamericano de Música*, 74 (noviembre, 1969), 3-12.

- "Gottschalk en el Oeste Sudamericano", *Boletín Interamericano de Música*, 74 (noviembre, 1969), 13-28.
- "Gottschalk in Buenos Aires", *Inter-American Music Bulletin*, 79 (noviembre, 1969), 1-7.
- "Gottschalk in Western South America", *Inter-American Music Bulletin*, 79 (noviembre, 1969), 7-16.
- "Primeros Compositores del Nuevo Mundo", *Heterofonía*, II/9, 11-12.
- "The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives", *Abstracts of Papers Read at the Thirty-fifth Annual Meeting of the American Musicological Society, St. Louis, Missouri, December 27-29, 1969*, 34-35.
- "América Latina, La música en", en: La Casa de la Biblia Católica, *Enciclopedia de Referencia Católica* (Charlotte, N.C.: C.D. Stampely Enterprises, Inc. 1970), 174-182.
- "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, II/11 (marzo-abril, 1970), 4-11.
- "Higinio Anglés (1888-1969)", *Journal of the American Musicological Society*, XXIII/3 (otoño, 1970), 541-542.
- "Lázaro del Álamo, primer compositor europeo en México", *Heterofonía*, II/12 (mayo-junio, 1970), 7-11.
- "L'Église protestante aux XVIII^e et XIX^e siècles", en *Encyclopédie des musiques sacrées*, III (Paris: Éditions Labergerie, 1970), 328-335.
- "Primeros Compositores del Nuevo Mundo, datos recientes de archivos peninsulares", *Heterofonía*, III/15 (noviembre-diciembre, 1970), 4-12.
- "Portuguese Music: A Historical Résumé", *The Journal of the American Portuguese Cultural Society*, IV/3-4 (verano-otoño, 1970), 1-13, 49-58.
- "Santiago, fray Francisco de (born ca. 1578 at Lisbon, died October 5, 1644, at Seville)", *Anuario Musical*, XXV-1970 (Barcelona, 1971), 36-47.
- "The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives", *Journal of the American Musicological Society*, XXIII/1 (primavera, 1970), 95-106.
- "Tomás Luis de Victoria", *Heterofonía*, III/13 (julio-agosto, 1970), 10-14.
- "Tributo a Higinio Anglés", *Revista Musical Chilena*, XXIV/112 (julio-septiembre, 1970), 6-13.
- "Filosofías de la Historia de la Música", *Heterofonía*, III/18 (mayo-junio, 1971), 12-16, III/19 (julio-agosto, 1971), 15-19.
- "Homenaje a José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Boletín Interamericano de Música*, 80 (marzo-junio, 1971), 3-24.
- "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, 80 (marzo-junio, 1971), 1-22.
- "Manuscritos de Música Colonial Mexicana en el extranjero", I y II, *Heterofonía*, V/25 y V/26 (julio-agosto y septiembre-octubre, 1972), 4-11 y 4-9.
- "Mexican Colonial Music Manuscripts Abroad", *Notes of the Music Library Association*, XXXIX/2 (diciembre, 1972), 203-214.

- "The American Indian Moment Musical", *Abstracts of Papers Read at the Thirty-Eighth Annual Meeting of the American Musicological Society, Dallas, Texas, Nov. 2-5, 1972*, 37-38.
- "America's First Black Music Historian", *Journal of the American Musicological Society*, XXXVI/3 (1973), 383-404.
- "Andrés Pardo Tovar (1911-1972): In Memoriam", *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, VIII (1972 [1973]), 133-137.
- "Alcedo, José Bernardo", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 112-113.
- "Aldana, José Manuel", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 116-117.
- "Allende Sarón, Pedro Humberto", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 156-157.
- "Amengual Astaburuaga, René", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 177-178.
- "Aranda, Matheo", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 260.
- "Araujo, Juan de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 261-262.
- "Básie, William (Count)", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 698-699.
- "Becerra Schmidt, Gustavo", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 587.
- "Bechet, Sidney", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 589.
- "Bernal Jiménez, Miguel", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 698-699.
- "Bogotá", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 893-898.
- "Brito, Estêvão de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1093.
- "Cardoso, Manuel", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1319-1321.
- "Chávez, Carlos", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1430-1433.
- "Cuzco", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1713-1714.
- "David, Han Theodor", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1713-1714.
- "Davison, Archibald Thompson", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1718-1719.
- "Dickinson, Clarence", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1783-1784.
- "Dickinson, George Sherman", *Die musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1784.

- "Dolzi de Velasco, Nicolau", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 15: Suplemento (1973), 1815-1816.
- "English Sources for Indian Music Until 1882", *Ethnomusicology*, XVII/3 (septiembre, 1973), 399-442.
- "Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, XXVII/121-122 (enero-junio [septiembre], 1973), 3-44.
- "Francisco López Capillas", *Heterofonía*, VI/4 (julio-agosto, 1973), 7-10.
- "Homenaje a José Bernardo Alcedo", *Boletín de la Biblioteca Nacional [del Perú]*, XXVI/61-62 (1972) [1973], 13-37.
- "Latin America", Capítulo 11 en *Music in the Modern Age*, editado por F.W. Sternfeld (Londres: Weindelfed and Nicolson, 1973), 407-432.
- "Spanish Music", Capítulo 12 en *Spain: A Companion to Spanish Studies*, editado por P.E. Russell (Londres: Methuen and Co., Ltd., 1973), 543-568.
- "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known Flemish Sources", *Fontes artis musicae*, 1973/3 (septiembre-diciembre), 87-107.
- "The Western Hemisphere: From the Beginnings to 1600", Capítulo 10 en *Music from de Middle Ages to the Renaissance*, editado por F.W. Sternfeld (Londres: Weindenfeld and Nicolson, 1973), 425-430.
- "The South American Lyric Stage (to 1800)", *Inter-American Music Bulletin*, 87 (julio-octubre, 1973), 1-27.
- "Written Sources for Indian Music until 1882", *Ethnomusicology*, XVII/1 (enero, 1973), 1-40.
- "English Sources for Indian Music until 1882", *Ethnomusicology*, XVII/3 (septiembre, 1973), 399-442.
- "Carta a la Redacción", *Heterofonía*, VII/2 (marzo-abril, 1974), 4-5 VII/4 (julio-agosto, 1974), 2.
- "Compositores de la Época Colonial, José de Loaysa y Agurto", *Heterofonía*, VII/2 (marzo-abril, 1974), 11-13.
- "Compositores de la Época Colonial, Antonio de Salazar", *Heterofonía*, VII/4 (julio-agosto, 1974), 4-6.
- "El 'Carmen' Reivindicado", *Heterofonía*, VII/3 (mayo-junio, 1974), 17-20.
- "Elkus, Albert Israel", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149, Lieferung/Suplemento (1974), 64.
- "Ellington, Duke (Edward Kennedy)", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 68-70.
- "Fairchild, Blair", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 174.
- "Faith, Percy", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1973), 175-176.
- "Fernández Hidalgo, Gutierre". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 208-209.
- "Ferrata, Giuseppe", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 216-217.

- "Finck, Henry Theophilus", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 281.
- "Fischer, Carl", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 292-293.
- "Franco, Hernando", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 348-349.
- "Franco, Johan", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 148/149. Lieferung/Suplemento (1974), 349-350.
- "Protestant Music in America", en: *Protestant Church Music: A History*, ed. por Friedrich Blume (Nueva York: W.W. Norton, 1974), 637-690.
- "Fuleihan, Anis", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 391-392.
- "Galindo Dimas, Blas", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 402-403.
- "García Morrillo, Roberto", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 415-416.
- "Garrido-Lecca, Celso", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 419-420.
- "Goodman, Benjamin", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 509-510.
- "Grofé, Ferdinand", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 539-540.
- "Guatemala Stadt", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 551-555.
- "Espectáculos musicales en la España del Siglo XVII", *Heterofonía*, VIII: 40-44 (1975), 5-10, 4-12, 5-11, 5-9, 5-9; IX: 46-47 (1976), 3-9, 42-47.
- "Henderson Fletcher", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 651-652.
- "Holyoke, Samuel", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/51. Lieferung (1975), 727-728.
- "Horowitz, Vladimir", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 150/151. Lieferung (1975), 737-738.
- "Muzyka actekov", "La música de los Aztecas", en *Muzykal 'naja Kul' tura stran Lattnskoj Ameriki*, Pavel Picugin, Moscú: Muzyka, 1974. Ver: RILM Abstracts, IX/1-2 (enero-agosto, 1975), 143 (ítem 2251).
- "Un olvidado *Manual de Guitarra* de 1776", *Heterofonía*, VIII: 5 (septiembre-octubre, 1975), 14-16; VIII: 6 (noviembre-diciembre, 1975), 5-9.
- "Tendencias en la investigación de la música colonial", *Heterofonía*, IX: 4 (julio-agosto, 1976), 3-6.
- "Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, XXX/134 (abril-septiembre, 1976), 3-8.
- "Juilliard, Augustus", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung (1976), 889-890.
- "Kirchner, Leon", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung (1976), 995-996.

- "Lima", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung (1976), 1138-39.
- "Kirchenmusik: Amerikanische Kirchenmusik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung (1976), 991-994.
- "Kirchenmusik: Anglikanische Kirchenmusik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 152/153. Lieferung (1976), 989-991.
- "Music", en: *Handbook of Latin American Studies*, N° 38 (Gainesville: University of Florida Press, 1976), 544-566.
- "Polifonistas españoles del Renacimiento en enciclopedias internacionales", *Heterofonía*, IX: 2 (marzo-abril, 1976), 3-7.
- "Josquin in the Music of Spain and Portugal", en *Josquin des Prez Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (Londres: Oxford University Press, 1976), 217-246.
- "López Capillas, Francisco", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1157-58.
- "Acentos folklóricos en la música mexicana temprana", *Heterofonía*, X:2 (marzo-abril, 1977), 5-7.
- "Mendoza, Vicente", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1266-67.
- "México Stadt", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1270-1274.
- "Morales, Melesio", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1290.
- "Orejón y Aparicio, José de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1442-3.
- "Piston, Walter", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1500.
- "Nuevos recursos para el estudio de la música latinoamericana", *Heterofonía*, X:1 (enero-febrero, 1977), 15-24.
- "Visión norteamericana de las otras Américas hacia 1900", *Revista Musical Chilena*, XXXI/137 (enero-marzo, 1977), 5-35.
- "Spanish Music" en: *Spain: A Companion to Spanish Studies*, editado por P.E. Russell (Londres: Methuen & Co., Ltd., 1977), 543-573.
- "Primeros compositores nativos de México", *Heterofonía*, X:3 (mayo-junio, 1977), 4-5.
- "Price, Leontyne", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1518.
- "Presser, Theodore", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 154/155. Lieferung (1977), 1516-17.
- "Ramón de la Plaza: Ensayos sobre el arte en Venezuela", *Heterofonía*, XI:2 (marzo-abril, 1978), 34-36.
- "El más memorable de los maestros indígenas", *Heterofonía*, XI:4 (julio-agosto, 1978), 3-9, 23-27.
- "Jaime Nunó después de 1854", *Heterofonía*, XI:1 (enero-febrero, 1978), 3-13, 23-26.

- "Jeremiah Clarke Hymn Tunes in Colonial America", *The Hymn*, 29/1 (enero, 1978), 15-18.
- "Notas de la Biblioteca Musical, marzo 1978", *Heterofonía*, XI:4 (julio-agosto, 1978), 33-35.
- "Samuel Martí, Etnomusicólogo", *Heterofonía*, XI:3 (mayo-junio, 1978), 3-5.
- "Bradbury in Europe", *The Hymn*, 29/3 (julio, 1978), 147-151.
- "El elemento negro en los albores de la música del Nuevo Mundo", *Heterofonía*, XI:2 (marzo-abril, 1978), 4-10.
- "American Musical Scholarship: Parker to Thayer", *19th Century Music*, I/3 (marzo, 1978), 191-210.
- "Mexican Music dissertations, 1975-1977", *Inter-American Music Review*, I/1 (otoño, 1978), 109-112.
- "Music" en: *Handbook of Latin American Studies*, N° 40 (Gainesville: University of Florida Press, 1978), 535-555.
- "Music in the San Juan, Puerto Rico Cathedral to 1900", *Inter-American Music Review*, I/1 (1978), 73-95.
- "Music in the San Juan, Puerto Rico Cathedral to 1900", *Revista / Review Interamericana*, VIII (1978), 546-569.
- "Schubert in America, first publications and performances", *Inter-American Music Review*, I/1 (1978), 5-28.
- "Sixteenth- through Eighteenth-Century Resources in Mexico: Part III", *Fon-tes artis musicae*, 25 (1978/2), 156-187.
- "Spanish Music doctoral dissertations", *Inter-American Music Review*, I/1 (1978), 101-119.
- "Liszt on the East Coast of Spain", *Journal of the American Listz Society*, 14 (diciembre, 1978), 11-17.
- "Salazar, Antonio de"; "Santiago, Francisco de"; "Schuller, Gunther"; "Silva, Francisco Manuel da"; "Steuermann, Eduard"; "Swan, Alfred Julius"; "Szeryng, Henryk"; "Tavares, Manuel de"; en: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 16, (1979), 1630-1631; 1649; 1684-1686; 1706-1707; 1753-1754; 1805-1806; 1811-1812; 1816-1817.
- "Liszt en la Costa Oriental de España", *Heterofonía*, XII/64 (enero-febrero, 1979), 13-17.
- "Manuel de Zumaya en Oaxaca", *Heterofonía*, XII/64 (enero-febrero, 1979), 3-9, 45.
- "Los sucesores de Juan Matías (1668-1740)", *Heterofonía*, XII/65 (marzo-abril, 1979), 7-13.
- "La música en la Catedral de Caracas hasta 1836", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145 (enero-marzo 1979), 48-64.
- "Recientes disertaciones sobre música española, para obtención de doctorados", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), 118-125.
- "Baroque Music in Oaxaca Cathedral: Mexico's most memorable Indian maestro", *Inter-American Music Review*, II/1 (1979), 179-204.
- "Black Music precursors: The Writings of Arthur Randolph LaBrew", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 229-234.

- "The Brazilian Benedictine Bishop who launched the first piano publication (1732)", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 211-215.
- "Festival Mexicano-Norteamericano de las Artes en Chicago", *Heterofonía*, XII/67 (septiembre-octubre-noviembre, 1979), 6-8.
- "Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-1845", *Musical Quarterly*, LXV/4 (octubre, 1979), 493-512.
- "Mexico City Cathedral: The Founding Century", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 131-178.
- "Muses and Lexicons", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 117-130.
- "A Neglected Mexican Guitar Manual (Newbery Library Case MS VMT 582 V29e)", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 205-210.
- "Peru in International Music Encyclopedias", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 222-228.
- "Spanish Renaissance Polyphonists in International Encyclopedias", *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 16-21.
- "Antonio Soler: a 250th-anniversary review article", *Inter-American Music Review*, II/1 (1979), 45-57.
- "The Eighteenth-Century Hymn Tune" (trabajo presentado en la William Andrews Clark Memorial Library), *Inter-American Music Review*, I/2 (1979), 1-33.
- "Jeremiah Clarke Hymn Tunes in Colonial America", *Inter-American Music Review*, II/1 (otoño, 1979), 35-37.
- "Roy Harris at UCLA: Neglected Documentation [includes quotations from his letters and interviews]", *Inter-American Music-Review*, II/1 (1979), 59-73.
- "William Batchelder Bradbury in Europe, 1847-1849", *Inter-American Music Review*, II/1 (1979), 41-44.
- "American Awareness of the Other Americas to 1900", en *Essays on Music for Charles Warren Fox* (Rochester: Eastman School of Music Press, 1979), 181-205.

LISTA ACUMULATIVA DE ARTÍCULOS PUBLICADOS
EN *DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART*,
VOLUMEN 9 (1961) HASTA EL 16 (1979)

71 artículos (Aquellas personas cuyos nombres van en cursiva corresponden a los nacidos en Europa; los escritos en versalita con alta son los de europeos que nunca residieron en el Nuevo Mundo):

CRISTÓBAL DE MORALES, JUAN NAVARRO (I) y *Juan Navarro* (II) (IX, 553-564, 1297-1299); JUAN DE PADILLA y *Juan Gutiérrez de Padilla* (X, 564, 564-565); Sarabande (XI, 1389-1397), *Estacio de la Serna*, Servicio (XII, 566-567, 581-588); *Tomás Torrejón y Velasco*, TOMÁS LUIS DE VICTORIA, SEBASTIÁN DE VIVANCO (XIII, 570, 1586-1597, 1871-1872); Manuel de Zumaya y Julián Zúñiga (XIV, 1423-1424, 1452-1453); José Bernardo Alcedo, José Manuel Aldana, Pedro

Humberto Allende Sarón, René Amengual Astaburuaga, MATHEO DE ARANDA, *Juan de Araujo*, William (Count) Basie, Gustavo Becerra Schmidt, Sidney Bechet, Miguel Bernal Jiménez, Bogotá (artículo sobre la ciudad) ESTÉVÃO DE BRITO, MANUEL CARDOSO, Carlos Chávez, Cuzco (artículo sobre la ciudad), *Hans Theodor David*, Archibald Thompson Davison, Clarence Dickinson, George Sherman Dickinson, Nicolas = NICOLAO DOIZI DE VELASCO (XV, 112-113, 116-117, 156-157, 177-178, 260, 261-262, 532, 587-588, 589, 698-699, 893-898, 1093, 1319-1321, 1430-1433, 1673-1678, 1713-1714, 1718-1719, 1783-1784, 1784, 1815-1816); Albert Elkus, Edward Kennedy (Duke) Ellington, Blair Fairchild, Percy Faith, *Gutierre Fernández Hidalgo*, *Giuseppe Ferrata*, Henry Theophilus Fink, *Carl Fischer*, *Hernando* = *Fernando Franco*, *Johan Franco*, *Anís Fuleihan*, Blas Galindo Dimas, Roberto García Morillo, Celso Garrido-Lecca, Benjamin David Goodman, Ferdinand = Ferde. Grofé, Guatemala Stadt (Ciudad de Guatemala), Fletcher Henderson, Samuel Holyoke, *Vladimír Horowitz*, Augustus D. Juilliard, Kirchenmusik y Kirchenmusik H und J (Música de Iglesia de Inglaterra y de los Estados Unidos), Lima (artículo sobre la ciudad), Francisco López Capillas, Vicente T(eodulo) Mendoza, Mexico Stadt (Ciudad de México), Melesio Morales, José de Orejón y Aparicio, [Walter Piston], Theodore Presser, Leontyne Price, Antonio de Salazar, FRANCISCO DE SANTIAGO, Gunther Schuller, Francisco Manuel da Silva, *Eduard Steuermann*, Alfred Julius Swan, *Henryk Szeryng*, MANUEL DE TAVARES (XVI, 64, 68-70, 174, 175-176, 208-209, 216-217, 281, 292-293, 348-349, 349-350, 391-392, 402-403, 415-416, 419-420, 509-510, 539-540, 551-555, 651-652, 727-728, 737-738, 889-890, 989-991 y 991-994, 1138-1139, 1157-1158, 1266-1267, 1270-1274, 1290, 1442-1443, [1500], 1516-1517, 1518, 1630-1631, 1649, 1684-1686, 1706-1707, 1753-1754, 1805-1806, 1811-1812, 1816-1817). Los artículos sobre Sarabanda y Servicio corresponden en la presente lista tanto al Viejo como al Nuevo Mundo.

El detalle de los artículos del mismo autor publicados en *The New Grove* es el que se ofrece a continuación. Se hace uso del mismo criterio señalado en el caso anterior con respecto a los nombres en cursiva y versalita con alta.

Afro-Americano, ver Latin America, III; AGUIAR-TODI, LUISA, ver TODI, LUISA; Alamo, Lázaro del, I, 193; ALBENIZ, MATEO PÉREZ DE, I, 204; Aldana, José Manuel, I, 231; ALISEDÁ, JERÓNIMO DE, I, 258-259; ALISEDÁ SANTOS DE, I, 259; ALMEIDA, FERNANDO DE, I, 285; ALMEIDA, FRANCISCO ANTONIO DE, I, 285-286; ALMEIDA, I.A. DE, I, 286; Alomía Robles, Daniel, I, 289; ALVARADO, DIEGO [DIOGO] DE, I, 298; AMBIELA, MIGUEL DE, I, 311; ANCHIETA, JUAN DE, I, 394-395; ANDRÉS, JUAN, I, 411; ANJOS, DIONISIO DOS, I, 439; ANJOS DE GOUVÊA, SIMÃO DOS, I, 438-439; ANNUNCIACÃO, GABRIEL DA, I, 440-441; ARANAZ Y VIDES, PEDRO, I, 541; ARANDA, MATHEO DE, I, 541-542; ARANÉS (ARANIES), JUAN, I, 542; ARCIPRESTE DE HITA, I, 557; ARDANAZ, PEDRO DE, I, 558; ARIZO, MIGUEL DE, I, 592-593; ARQUIMBAU, DOMINGO, I, 626-627; ARTEAGA, ESTEBAN,

I, 642-643; Atehortúa, Blas Emilio, I, 664; AVILEZ (AVILES), MANUEL LEITÃO, I, 748; AVONDANO, PEDRO ANTONIO, I, 752; AYALA PÉREZ, DANIEL, I, 754; AZTEC MUSIC, I, 760-761;

BABÁN, GRACIÁN, I, 764; BALDI, JOÃO JOSÉ, II, 63-64; BARBOSA MACHADO, DIOGO, II, 144; BASURTO, JUAN GARCÍA DE, ver GARCÍA DE BASURTO, JUAN; BELEM, ANTONIO DE, II, 421; BELLO DE TORICES, BENITO, II, 456-457; BENITO, COSME DAMIÁN JOSÉ DE, 493; BEREZOWSKY, NICOLAI, II, 523-524; BERMUDO, JUAN, II, 611-612; BERNAL, AFONSO PEREA, II, 614; BERNAL GONÇALEZ? JOSÉ, II, 614; Bernal Jiménez, Miguel, II, 614; Bogotá, II, 849; BOLUDA, GINES DE, III, 10; BRITO, ESTÊVÃO DE, III, 292-293; BRUDIEU, JOAN, III, 372; BRUGUERA I MORRERAS, JUAN BAUTISTA, III, 374;

CÁLVEZ, GABRIEL, ver GÁLVEZ, GABRIEL; Campa, Gustavo E(milio), III, 652; CARDOSO, MANUEL (1566-1650), III, 777; CARNICER, RAMÓN, III, 801-802; CARVALHO, JOÃO DE SOUSA, III, 841-842; CASELIAS, JAIME, III, 855-856; CASIMIRO JUNIOR, JOAQUIM, III, 857-858; CASSEDA, DIEGO, y JOSÉ, III, 860; CASTILLO, DIEGO DEL, III, 873; *Castillo, Fructos del*, III, 873; CASTRO, JUAN BLAS DE, III, 878; CASTRO MALAGARAY (MALLAGARAY), Juan de, III, 879; CEBALLOS, FRANCISCO DE, IV, 42; CEBALLOS, RODRIGO DE, IV, 42-43; CERQUEIRA, JUAN DE, ver SEQUEIRA (SERQUEIRA), JUAN DE; *Ceruti, Roque*, IV, 82; CHRISTO, LUIZ DE (CRISTO LUIS DE), IV, 374; Christy, Edwin Pearce, IV, 377; CLAVIJO DEL CASTILLO, BERNARDO, IV, 470; COMES, JUAN BAUTISTA, IV, 589; Commuck, Thomas, IV, 591; CONFORTO, NICOLA, IV, 657-658; Contreras, Salvador, IV, 705; CORREA (CORREIA), HENRIQUE CARLOS, IV, 799; CORREIA (CORREA) FERNÃO GOMES, IV, 800; CORSELLI (COUCELLE), FRANCESCO, IV, 805; COSTA, AFONSO VAZ DA, IV, 816-817; COTES, AMBROSIO, IV, 828; COUNTINHO, FRANCISCO JOSÉ, V, 6; CRUZ, FELIPE DA, V, 75;

Daniels, Mabel Wheeler, V, 226-227; DOIZI (DIAS) DE VELASCO, NICOLÁS (NICOLAO), V, 525; DURÓN, DIEGO, V, 750-751;

Elizaga, Mariano, VI, 132-133; Emmett, Daniel Decatur, VI, 156-157; Escobar, Luis Antonio, VI, 243; ESCOBAR, PEDRO DE, VI, 243-244; ESCOBEDO, BARTOLOMÉ DE, VI, 244; ESCRIBANO, JUAN, VI, 244; ESPERANÇA (DOM) PEDRO DA, VI, 249; ESQUIVEL, JUAN DE, VI, 251-252; ESTEVAN (ESTEBAN), FERNAN, VI, 261; ESTEVES, JOÃO RODRIGUEZ, VI, 261-262; EXIMENO (y PUJADES), ANTONIO, VI, 323;

FACCO, GIACOMO, VI, 356; FERNANDES, ANTÓNIO, VI, 472-473; *Fernandes, Gaspar*, VI, 473; FERNÁNDEZ, MARÍA ANTONIA (LA CARAMBA), VI, 473; FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA, PEDRO, VI, 474; FERNÁNDEZ HIDALGO, GUTIERRE, VI, 474-475; FERRER, GUILLERMO, VI, 496; FLECHA, MATEO (I), VI, 632; FLECHA,

MATEO (II), VI, 632-633; FRANCÉS DE IRIBARREN, JUAN, VI, 772-773; FRONDO-
NI, ANGELO, VI, 866-867; FROUVO (FROVO), JOÃO ÁLVARES, VI, 873;

GABRIEL DE TEXERANA, *ver* MENA, GABRIEL; GALÃO (GALLÃO), JOAQUIM COR-
DEIRO, VII, 94; Galindo Dimas, Blas, VII, 99; GÁLVEZ (CÁLVEZ), GABRIEL, VII,
138; GAMBOA, PERO DA, VII, 142; GARCÍA DE BASURTO, JUAN, VII, 155; GARCÍA
FAJER, FRANCISCO JAVIER, VII, 155-156; GARCÍA PACHECO, FABIÁN, VII, 157;
GARRO, FRANCISCO, VII, 170; GAYTÁN Y ARTEAGA, JUAN MANUEL, VII, 204-
205; Gilchrist, William Wallace, VII, 374; GINÉS PERÉZ, JUAN, *ver* PÉREZ, JUAN
GINÉS; GOMES CORREIA (CORREA), FERNÃO, *ver* CORREIA, FERNÃO GOMES; Gon-
zález-Zuleta, Fabio, VII, 528; Grobe, Charles, VII, 738; GUERRERO, FRANCISCO,
VII, 787-789; GUERRERO, PEDRO, VII, 789-790; Gutiérrez [y] Espinosa, Feli-
pe, VII, 857;

Havana, VIII, 317-318; Herrera Tomás, VIII, 519; Hill, Ureli Coreli, VIII,
560-561; Hill, Uri K., VIII, 561; HITA, ARCIPRESTE DE, *ver* ARCIPRESTE DE
HITA; *Holzmann, Rodolfo*, VIII, 671-672; Huizar, Candelario, VIII, 772;

Inca Music, IX, 56-57; INFANTAS, FERNANDO DE LAS, IX, 225; INZENGA (Y
CASTELLANOS), JOSÉ, IX, 289; IRIBARREN, JUAN FRANCÉS DE, *ver* FRANCÉS DE
IRIBARREN; JOVERNARDI (GIOVERNARDI), BARTOLOMEO, IX, 740-741; JUÁREZ,
ALONSO, *ver* XUARES, ALONSO; *Kelpius, Johannes*, IX, 856-857;

LASERNA, BLAS DE, X, 478-479; LAS INFANTAS, FERNANDO DE, *ver* INFANTAS,
FERNANDO DE LAS; Latin America, III, Afro-American, X, 522-526; LEAL,
ELEUTÉRIO FRANCO, X, 572-573; LEITE, ANTONIO DA SILVA, X, 643-644; León,
Argeliers, X, 669; LÉSBIO, ANTÓNIO MARQUES, X, 687-688; Libraries [Bibliote-
cas]: Latin America, X, 812; Libraries, Music: Bolivia, X, 813; Libraries, Music:
México, X, 816-817; Libraries, Music: Perú, X, 817-818; Libraries, Music:
Venezuela, X, 819; Lima, X, 861-862; LIMA, BRAS FRANCISCO DE, X, 862; LIMA,
JERONYMO FRANCISCO DE, X, 862-863; Lisbon, XI, 24-25; LITERES (CARRION),
ANTONIO, XI, 79; LOBO, ALONSO, XI, 102;

MACHADO, DIOGO BARBOSA, *ver* BARBOSA MACHADO, DIOGO; MACHADO, MA-
NUEL, XI, 428; MADRE DE DEUS, FILIPE DA, XI, 457; Madrid, XI, 457-461;
MAGALHAES, FILIPE DE, XI, 488; MARQUES SILVA, JOSÉ DE SANTA RITA, *ver*
SILVA, JOSÉ DE SANTA RITA MARQUES; MARTÍNEZ DE LA ROCA, JOAQUÍN, XI,
722-723; MARTÍNEZ VERDUGO, SEBASTIÁN, XI, 723; MARTINS, FRANCISCO, XI,
731; MAURICIO, JOSÉ, XI, 843-844; Maya Music, XI, 852-854; MAZZA, JOSÉ, XI,
866; MELGAZ, DIOGO DIAS, XII, 104; MENA, GABRIEL, XII, 131; MENDES,
MANUEL, XII, 160; Mexico City, XII, 240-242; MICIERES, TOMÁS, I and II, XII,
270; MIR Y LLUSSÁ, JOSÉ, XII, 361; Moncayo, José Pablo, XII, 478; MONTANOS,
FRANCISCO DE, XII, 504; MORALES, CRISTÓBAL DE, XII, 553-558; Morales,
Melesio, XII, 558-559; MOREIRA, ANTONIO LEAL, XII, 567; Morelia, XII, 569;
MUDARRA, ALONSO DE, XII, 757-758; MUELAS, DIEGO DE LAS, XII, 760;

NAVARRO, JUAN (died 1580), XIII, 82-83; NAVAS, JUAN DE, XIII, 83; NEBRA (BLASCO) JOSÉ (MELCHOR) DE, XIII, 88-89; NOËLLI, GEORG, XIII, 262; NUNES DA SILVA, MANUEL, XIII, 450; *Nunó, Jaime*, XIII, 450-451; OLIVA, XIII, 532; ORDÓÑEZ, PEDRO, XIII, 703; Orejón y Aparicio, José de, XIII, 704-705; Ortega, Aniceto, XIII, 874; ORTELLS, ANTONIO TEODORO, XIII, 874-875; ORTIZ, DIEGO, XIII, 875-876; ORTIZ DE ZÁRATE, DIEGO, XIII, 876-877;

PADILLA, JUAN DE (1605-1673), XIV, 76; PALOMARES, JUAN, XIV, 146-147; Parker, James Cutler Dunn, XIV, 234; PEDRO DA ESPERANÇA, *vet* ESPERANÇA, PEDRO DA; PEDROSO, MANUEL (DE) MORAES, XIV, 332; PEÑALOSA, FRANCISCO, XIV, 347-348; PEÑALOSA JUAN, XIV, 348; PERALTA ESCUDERO, BERNARDO DE, XIV, 362; PERAZA, FRANCISCO (I), XIV, 363-364; PERAZA, FRANCISCO (II), XIV, 364; PERAZA, JERÓNIMO (I), 363; PERAZA, JERÓNIMO (II), XIV, 364; PEREIRA, MARCOS SOARES, XIV, 365; PÉREZ, JUAN GINÉS, XIV, 368; PÉREZ DE ALBÉNIZ, MATEO, *vet* ALBÉNIZ, MATEO PÉREZ DE; PÉREZ ROLDÁN, JUAN, XIV, 368; PERIÁÑEZ, PEDRO, XIV, 405; PEYRÓ, JOSÉ, XIV, 607; PICAÑOL (PICANYOL), JOSÉ, XIV, 720; Pineda-Duque, Roberto, XIV, 753; PINHEIRO, ANTÓNIO, XIV, 755; PINTO, FRANCISCO ANTÓNIO NORBERTO DOS SANTOS, XIV, 757; PIRES, VASCO, XIV, 766; PISADOR, DIEGO, XIV, 771-772; PONCE, JUAN, XV, 74; Ponce, Manuel María, XV, 74-75; Portugal, XV, 139-141; Pratt, Silas Gamaliel, XV, 205; Price Wilson, Jorge, XV, 225; QUEVEDO, BARTOLOMÉ, XV, 505; QUITO, XV, 513-515;

RABASSA, PEDRO, XV, 522; Read, Gardner, XV, 632; REBELLO, MANUEL, XV, 640; REBELO, JOÃO SOARES *or* JOÃO LOURENÇO, XV, 640-641; Recercada, XV, 642; REGO, PEDRO VAZ, XV, 694; REQUENO, VICENTE, XV, 751; Revueltas, Silvestre, XV, 780-781; RÍOS, ÁLVARO DE LOS, XVI, 48; RIPA, ANTONIO, XVI, 49-50; RIVAFRECHA, MARTÍN DE, XVI, 62; ROBLEDO, MELCHOR, XVI, 77-78; RODRÍGUEZ DE HITA, ANTONIO, XVI, 94; ROGEL, JOSÉ, XVI, 99; ROLDÁN, JUAN PÉREZ, *vet* PÉREZ ROLDÁN, JUAN; ROMERO, JUAN, XVI, 163; ROSALES, ANTONIO, XVI, 192; *Rudhyar, Dane*, XVI, 313-314; RUIZ, MATÍAS, XVI, 327;

SALAZAR, DIEGO JOSÉ DE, XVI, 412-413; SALINAS, FRANCISCO DE, XVI, 420-421; *Salzedo Carlos*, XVI, 443-444; SANDI, LUIS, XVI, 467; SANTA MARÍA, JORGE DE, XVI, 477; SANT'ANNA, JOSÉ PEREIRA DE, XVI, 478; SANTIAGO, FRANCISCO DE, XVI, 479-480; Santiago de Cuba, XVI, 480-481; SANTOS, JOSÉ JOAQUIM DOS, XVI, 485; SANTOS, LUCIANO XAVIER DOS, XVI, 485; *Sas Orchassal, Andrés*, XVI, 514; Seises, XVII, 114-115; SELMA Y SALAVERDE, BARTOLOMÉ DE, XVII, 120; SEQUEIROS (SERQUEIRA), JUAN DE LIMA, XVII, 140-141; *Serna, Estacio de la*, XVII, 177; SERRA, LUIS, XVII, 186; Seville XVII, 204-205; SILVA, JOÃO CORDEIRO DA, XVII, 317-318; SILVA, JOSÉ DE SANTA RITA MARQUES, XVII, 318; SOLANO, FRANCISCO IGNACIO (IGNÂCIO), XVII, 448-449; SOLER (RAMOS) ANTONIO, XVII, 449-451; SOTO DE LANGA, FRANCISCO, XVII, 543; Spain: Art music, XVII, 784-790; Spain & Portugal: Bibliography of Music to 1600, XVII, 805-814;

Taylor, (Joseph) Deems, XVIII, 604-605; TEIXEIRA, ANTÓNIO, XVIII, 644; TEJEDA, ALONSO DE, XVIII, 644-645; TÉ Y SAGAU, JAYME DE LA, XVIII, 711; THALESIO (TALÉSIO), PEDRO, XVIII, 724-725; *Timm, Henry Christian*, XVIII, 824-825; TODI (NÉE AGUIAR) (AGUIAR-TODI), LUISA, XIX, 22-23; *Tolis (Tollis) de la Roca, Mateo*, XIX, 30; TORNAR, ROBERTO, XIX, 75; TORRE, FRANCISCO DE LA, XIX, 80; *Torrejón y Velasco Tomás de*, XIX, 80; TORRENTES, ANDRÉS DE, XIX, 80; TORRES, JUAN DE, XIX, 80-81; TOZZI, ANTONIO, XIX, 104-105; Trotter, James Monfoe, XIX, 188-189; *Troyer, Carlos*, XIX, 209-210; Tuthill, Burnett Corwin, XIX, 285; Uribe Holguín, Guillermo, XIX, 465;

Valencia, Antonio María, XIX, 492; VALLS, FRANCISCO, XIX, 507; VAZ DE ACOSTA, ALFONSO, ver COSTA, AFONSO VAZ DA; VAZ REGO, PEDRO, ver REGO, PEDRO VAZ; VENTURA, JOSÉ, XIX, 624; VICTORIA, TOMÁS LUIS DE, XIX, 703-709; VILLALAR, ANDRÉS DE, XIX, 763; VILLANUEVA, MARTÍN DE, XIX, 775; VIVANCO, SEBASTIÁN DE, XX, 46; Weiss, Adolph, XX, 326; XUARES, ALONSO, X, 562; YANGUAS, AGUSTÍN, XX, 570; ZAMACOLA, IZA (JUAN ANTONIO), XX, 629; *Zipoli, Domenico*, XX, 696-697; ZORITA, NICOLÁS, XX, 708.

- "El Obispo Benedictino Brasileño a quien se debe la primera publicación pianística", *Heterofonía*, XIII/69 (abril-mayo-junio, 1980), 9-13.
- "Cuzco Cathedral: 1546-1750", *Inter-American Music Review*, II/2 (1980), 1-25.
- "Guatemala Cathedral to 1803", *Inter-American Music Review*, II/2 (1980), 27-71.
- "Jaime Nunó After the Mexican National Anthem", *Inter-American Music Review*, II/2 (1980), 103-116.
- "The Latin American Music Educator's Best Ally: The Latin American Musicologist (paper read at the V Conferencia Interamericana (Internacional) de Educación Musical, Mexico City, October 1979)", *Inter-American Music Review*, II/2 (1980), 117-122.
- "The Latin Tinge, 1800-1900" (versión ampliada de Visión Musical Norteamericana de las Otras Américas hacia 1900), *Inter-American Music Review*, II/2 (1980), 73-101.
- "Musicología mexicana, 1980", *Heterofonía*, XIII/71 octubre-noviembrediciembre, 1980), 2-12.
- "Franz Liszt en Madrid y Lisboa (1844-1845)", *Heterofonía*, XIII/68 (enero-febrero-marzo, 1980), 6-17.
- "Music" en: *Handbook of Latin American Studies*, N° 42 (Austin: University of Texas Press, 1980 [1981]), 697-728.
- "Notas al artículo 'Franz Liszt en Madrid y Lisboa'", *Heterofonía*, XIII/69 (abril-mayo-junio, 1980), 4-8.
- "Santiago de Murcia", *Heterofonía*, XIV/72 (enero-marzo, 1980), 5-16.
- "Carleton Sprague Smith on his 75th birthday", *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 1-2.

- "The Last Musicological Frontier: Cathedral Music in the Colonial Americas", *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 49-54.
- "Mexican Musicology, 1980", *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 65-87.
- "National Library Publications in Brazil, Peru and Venezuela", *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 39-48.
- "Quito Cathedral: Four Centuries", *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 19-38.
- "Samuel Rubio, on the fortieth anniversary of his ordination" (incluye una bibliografía seleccionada y anotada), *Inter-American Music Review*, III/1 (1980), 3-17.
- "Santiago de Murcia: a review article", *Inter-American Music Review*, III/1, (1980), 89-101.
- "Carlos Chávez, visto por la prensa de los Estados Unidos", *Heterofonía*, XIV/73 (1981), 3-11.
- "Música española contemporánea", *Musical Quarterly*, LXVII/2 (1981), 296-299.
- "Gilbert Chase on his 75th Birthday", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 119.
- "Carlos Chávez's United States Press Coverage", *Inter American Music Review*, III/2 (1981), 125-131.
- "Carlos Chávez's Los Angeles Connection", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 133-150.
- "Latin America in *Ilustración Musical Hispano-Americana*", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 151-158.
- "The Americas in European Music Encyclopedias: Part I", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 159-207.
- "Dionisio Preciado: Biobibliography", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 212-215.
- "José Augusto Alegria: Biobibliography", *Inter-American Music Review*, III/2 (1981), 216-219.
- "Guillermo Espinosa", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 1-2.
- "Haydn's Iberian World Connections", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 3-30.
- "Chopin in Mexico", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 31-46.
- "California Music 1806-1824: Russian Reportage", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 59-64.
- "William Andrews Clark, Jr., Founder of the Los Angeles Philharmonic Orchestra", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 65-75.
- "Haydn Anniversary Literature in Spanish", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 77-78.
- "The First Native American (American Indian) Published Composer", *Inter-American Music Review*, IV/2 (1982), 79-84.
- "John Cage on His 70th Birthday: West Coast Background", *Inter-American Music Review*, V/1 (1982), 3-17.

- "The Music that George Washington Knew: Neglected Phases", *Inter-American Music Review*, V/1 (1982), 19-77.
- "The First Black Published Composer", *Inter-American Music Review*, V/1 (1982), 79-103.
- "Portuguese Renaissance Musicians in Foreign Encyclopedias", *Inter-American Music Review*, V/1 (1982), 105-107.
- "The Americas in European Music Encyclopedias, Part II", *Inter-American Music Review*, V/1 (1982), 109-116.
- "Liszt at Barcelona", *Journal of the American Liszt Society*, XII (1982), 6-13.
- "Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico", *Revista Musical Chilena*, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), 3-39.
- "Music", en *Handbook of Latin American Studies*, N° 44 (Austin: University of Texas Press, 1982 [1983]), 589-609.
- "Latin America", en *The New Oxford Companion to Music* (Londres: Oxford University Press, 1983), II, 1045-1050.
- "La Música Española", en *Introducción a la cultura hispánica*, P.E. Russell, ed. (Barcelona: Editorial Crítica, 1982), 316-346.
- "Isabel Aretz: Composer", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 3-7.
- "Carreño's 1875 California Appearances", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 9-15.
- "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part I", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 21-62.
- "Wagner's Latin American Outreach to 1900", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 63-88.
- "Gottschalk Programs Wagner", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 89-94.
- "Williams Conducts Wagner", *Inter-American Music Review*, V/2 (1983), 95.
- "Puebla Chapelmasters and Organists; Sixteenth and Seventeenth Centuries, part II [Gaspar Fernandes, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Zéspedes, Francisco de Vidales, Juan de Vaeza Saavedra]", *Inter-American Music Review*, VI/1 (1984), 29-139.

NOTAS PARA DISCOS (PUBLICADAS)

- Salve Regina*, Roger Wagner Chorale, dirigido por Roger Wagner. Angel Records S36008, 1967.
- Tomás Luis de Victoria, *Geistliche Chorwerke* (Regensburg Domchor), Notas, Archiv Produktion, Musikhistorisches Studio der Deutschen Grammophon Gesellschaft, 2533 051, seis columnas, 1971.
- Blanco y Negro: Hispanic Songs of the Renaissance from the Old and New World*. Hollywood, California: Klavier Records (KS-540), 1975.
- Festival of Early Latin American Music*, dirigido por Roger Wagner. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, 1975 (El dorado 1).

Latin American Musical Treasures from the 16th, 17th, and 18th Centuries, dirigido por Roger Wagner. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, 1977 (El dorado 2).

"Cristóbal de Morales, *Magnificat, Motetten, Pro Cantione Antiqua* [Londres], Polydor International, 1977.

NOTAS A PROGRAMAS (PUBLICADAS)

"Program Notes, Renaissance Program, Los Angeles Master Chorale", *Pavilion Program Notes*, 1/4 (9-21 de marzo, 1965), 7-9, 11-12.

"Requiem by Gabriel Fauré and other Works", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 8/12 (diciembre, 1974), 26-28.

"O Magnum Mysterium by Giovanni Gabrieli and other Works", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 8/12 (diciembre, 1974), 26-28.

"L'Inverno by Vivaldi, Dixit Dominus by Haendel, and other Works", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 9/1 (enero, 1975), 19-20.

"Rorate coeli by Palestrina and other works", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 9/2 (febrero, 1975), 33-34.

"Passion According to St. John by Bach", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 9/3 (marzo, 1975), 22-23.

"The Seasons by Haydn", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 9/4 (abril, 1975), 27-28.

"La Damnation de Faust by Berlioz", Notas al Programa. *Performing Arts Magazine*, 11/11 (noviembre, 1977), 34.

Historia de una sinfonía

*Carlos Riesco**

Desde hace muchos años, a partir de la época de mi temprana juventud, he sentido una gran admiración por el capítulo de los libros Sapiensales de la Biblia y me he nutrido del profundo contenido espiritual que sus páginas regalan a plana y renglón. Pero, además, se me daba una suerte de atracción muy grande por llevar al lenguaje de la música, este u otro trozo de aquellos textos, como de hecho le ha ocurrido a incontables compositores durante el transcurso de la historia del arte musical en occidente, desde los instantes mismos cuando se inicia la Era Cristiana. Muy en especial, el libro de los salmos, heredado por el cristianismo de la antigua congregación judía de la sinagoga, ha sido fuente de inspiración de singular importancia en el devenir de las etapas históricas hasta llegar a nuestro tiempo. Yo no he sido excepción a la regla y me he dejado llevar por la especial fascinación que ejerce esta maravillosa recopilación versicularia. Sin embargo, se fueron diferenciando temporalmente las posibilidades de llevar a feliz término, un proyecto de este jaez, debido a que pensaba en una composición de índole sinfónico-coral y a ninguno escapa cuántas dificultades se deben encarar para aunar las necesarias voluntades que permitan el estreno de una obra musical que requiere el concurso de tanta gente. Es parte de la constante lucha que deben enfrentar los compositores de nuestros días, sobre todo en los países sudamericanos, para lograr la ejecución de las obras que han tenido la osadía de componer, cuando pareciera ser que nadie las quiere escuchar.

A pesar de todo, la porfía pudo más y decidí limitar las ambiciones, de contar con un conjunto de grandes proporciones, a la medida justa de una simple voz de contralto solista, lo cual, indiscutiblemente, facilitaba las posibilidades de ejecución pública. Enfocado así el problema, me decidí en primera opción, sin descartar otras posibilidades que dejo postergadas para un futuro no determinado, por el Salmo "De profundis", a mi juicio, una de las impetraciones más poéticas y solemnes, jamás escritas por el ser humano. Había pensado en un momento componer una sinfonía en tres movimientos, reservando la parte central para la exposición del Salmo. No obstante, a poco andar, fui consciente de que en algo había errado el camino y estaba obligado a limitar la extensión de la sinfonía a sólo dos movimientos: el primero, donde se fuera gestando una necesaria y obligada tensión de índole expresiva que desembocaría finalmente, sin interrupción del discurso musical, en el segundo, aquel de la impetración del Salmo. Y punto final. Todo lo que viniera después estaba por demás.

* Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

En el intertanto, un compositor a quien le debo plena confianza, me expresaba su disconformidad en relación a las bondades que podía ofrecer la forma de sinfonía en la actualidad. Por cierto no se trataba de una opinión nueva ni mucho menos. Recuerdo haber terciado en una discusión similar, en la que participaron varios músicos, nada menos que con el compositor italiano Goffredo Petrassi, cuando éste ejercía la presidencia de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en la década de los cincuenta, quien se manifestaba partidario acérrimo de la estructura del concierto para orquesta. Sin embargo, a mi juicio, no se discutía una cuestión de fondo, sino más bien algo que tenía atinencia con preferencias de orden semántico. Sigo creyendo que las formas musicales se mantienen vigentes, en la medida que no estén sujetas a padrones rígidos. En cuanto a la sinfonía, ésta puede ser tratada como se quiera. Si se la quiere concertante, bien, no hay objeciones. En lo que a mí me atañe, me parece peligroso, por no decir absolutamente inadecuado, caer en ciertos formalismos que ya no se soportan, como puede ser el caso de una reexposición en la forma de allegro-sonata. En cambio, no veo inconveniente alguno en la posibilidad de establecer un vigoroso diálogo entre dos elementos temáticos dispares o si se prefiere, en el desarrollo de un movimiento monotemático. A fin de cuentas, todo depende de lo que el compositor pueda querer hacer. Este debe actuar sin límites ni trabas. Debe dejarse llevar, exclusivamente, por los dictados que le sugiera su propia imaginación y nada más. De hecho, en este siglo, cuando la música ha sufrido cambios tan profundos y trascendentales, los compositores de mayor renombre han seguido componiendo sinfonías, incluyendo aquellos que han utilizado un estilo de vanguardia muy avanzado. Por lo demás, algo semejante ocurre en el campo del hacer literario, ya que los escritores siguen escribiendo novelas, sin someterse a los posibles dictados de la moda.

Al iniciar la composición propiamente tal de la Sinfonía "De profundis", algunas ideas se me fueron dando en forma clara y precisa desde un comienzo, mientras otras nociones se fueron gestando mucho más lentamente en el tiempo, no sin tropiezos y dificultades. En efecto, el elemento temático inicial, nació de una manera muy espontánea y no puse en duda que se trataba de un giro apropiado para lo que yo buscaba exponer como una primera idea. Este tema, de características motivicas, se desarrolla sobre un pedal de fa que sostiene la sección de contrabajos, duplicada por el fagot, que ha de durar treinta y seis compases, mientras en la zona media de la partitura los cornos primero y tercero a distancia de dos octavas de la tuba, introducen un elemento corto, pero de carácter muy incisivo, que ha de aparecer reiteradamente durante el transcurso de la exposición del primer motivo melódico (Ej. N° 1)*. Cabe señalar que las notas que componen el cabezal de este motivo, han de cobrar bastante importancia en el transcurso del desarrollo, tanto de una manera melódica como ritmo-tímbrística (Ej. N° 2 y 3)*.

*Ver ej. N° 1 en pág. 82; ejs. N° 2 y 3 en págs. 83 y 84.

SINFONIA Nº1 DE PROFUNDIS

Carlos Riesco

ALLEGRO-MODERATO (a ENERGICO) - 68

FLUTE

OBOE

CLARINET

BASSOON

CORNI

TRBN

PERC
GRAN CASSA
bat. baob. di legno

VIOLIN

VIOLA

CELLO

CONTRABASSO

34-00001

Notn. El Cite B. siendo una 9ª inferior

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Ejemplo Nº 1

FLT 1 2 3
OB 1 2
C. ING.
CLT G 1 2
CLT B
FAG 1 2
CFG
COR 1 2 3
TRPT 1 2 3
TRB 1 2 3
TUBA
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA
VC
CB

SINFONIA N° 1 - C. RESCO

Ejemplo N° 2

109 24

FLT 1 2
2
3
OB 1 2
CING
CLT 1 2
CLT B
FAG 1 2
CFG

COR 1 2
3
TRPT 1 2
3
TRB 1 2
3
TUBA

TIMP
PERC
Clave
Wood block
Tambora
Snare
Cymbals

VL 1 2
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

Ed. 1974

Ed. 1974

Ejemplo N° 3

En lo que dice relación con la orquestación, este primer tema es presentado inicialmente por las cuerdas, luego por las maderas, para seguir apareciendo en forma alternada entre ambas familias de la orquesta, hasta que el discurso musical desemboca en el segundo elemento temático. Este último, también se inicia sobre un pedal, aunque esta vez de carácter diferente, por tratarse de los seis primeros sonidos que componen la escala natural de los armónicos. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con el motivo inicial, este segundo material melódico se caracteriza por su angulosidad interválica, misma angulosidad que posteriormente adquiere una significativa importancia en la medida que avanza el desarrollo de este movimiento (Ej. N° 4)*. También elegí para la presentación de este nuevo elemento musical un cambio timbrístico, puesto que es la trompeta primera el instrumento que lo canta, antes de que pase al grupo de las cuerdas.

Mi natural inclinación por los ritmos compuestos, para algunos irrefutable presencia de mi ancestro vasco, me permitió estructurar el primer movimiento en compás de cinco cuartos que, a su vez, se combina con compases ordenados en diez octavos y divididos internamente en dos fracciones de cinco corcheas cada una (Ej. N° 5)*. Esta disposición facilitó la tarea de afianzar un desarrollo rítmico, a mi juicio bien logrado, que tuvo la capacidad de actuar como principio estructural cumpliendo diversas funciones, ora sirviendo de puente para unir la exposición con el desarrollo (Ej. N° 6)*, ora participando en el juego de disposiciones rítmicas muy variadas y aun timbrísticas (Ej. N° 7 y 8)*, como se observan en el último tramo de este movimiento.

Creo sinceramente que fueron las tensiones provocadas por la vitalidad rítmica, por sobre otras de índole armónico-interválica y aun melódicas, las que me permitieron crear una atmósfera expresiva que de suyo justificara llegar, con toda la densidad emocional que se requiere, a invocar a Dios, interpretación de tan recóndita significación y contenido, como la que se nos expresa en el Salmo "De profundis".

Fue este el instante que me exigió un mayor trabajo y dedicación, debido a que me impulsó a una intensa reflexión interior y, a la vez, a una sostenida y prolongada lucubración intelectual. No es algo fácil exponer con éxito un sentimiento de tan honda y especial característica. Recordemos que es solamente un acto de humildad el que nos permite llegar al nivel de una súplica. Pero no es menos cierto, que si no contamos anteriormente con las suficientes reservas morales que nos faciliten la capacidad de exponer al desnudo nuestros anhelos, nuestros pensamientos e inquietudes más insondables y nuestros dolores más intensos, será muy difícil que podamos llegar a ese estado emocional crítico que nos permita proclamar tal súplica.

Como ya se ha ido señalando, la elaboración del desarrollo de las ideas musicales que se contemplan en este primer movimiento de la sinfonía, se fue gestando lentamente y con mucha laboriosidad. Había que estructurar un

*Ver ej. N° 4, en pág. 86; N° 5, en pág. 87; N° 6, en pág. 88; N° 7 y 8, en págs. 89 y 90; y N° 9, en págs. 91 y 92.

(40)

FLT
OB
CL G
CL B
FAGOT
COR
TRPT
TRB
TUBA
TIMP
VL
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

Ejemplo N° 4

3

FLT 1 2 3
OB 1 2
CL. B 1 2
FAG 1 2
CFG
COR 1 2 3
TRB 1 2 3
TIMP
VL 1 2
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

poco sf sf poco sf sf

Ejemplo N° 5

The image displays a musical score for the first symphony by Carlos Riesco. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Timp (Tympani), T. Tenor (Tenor), PERC (Percussion), Bongal (Bongos), G.C. (Congas), and VIBR (Vibraphone). The second system includes parts for Violins (VL 1 and 2), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Contrabajo (CB). The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics markings such as *mf*, *f*, and *ppp* are present. The title 'SINFONIA N°1 - C. RIESCO' is printed below the first system. There are small logos at the bottom left and right of the score area.

Ejemplo N° 6

100

22

FLT 1 2
3
OB 1 2
CING 1 2
CLT 1 2
CLT B 1 2
FAG 1 2
CFG 1 2
COR 1 2
TRPT 1 2
3
TRB 1 2
TUBA 1 2
3
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA 1 2
VC 1 2
CB 1 2

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

Ed. M. 34-0824

Ed. M. 34-0824

Ejemplo N° 7

25

117

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

no. 87 34-0201

INSTITUTO
NACIONAL DE
MUSICA

Ejemplo N° 8

“crescendo” funcional, con insinuaciones de vehemencia. Ello significó gestar un aumento notable de intensidad emocional y sonora, pero seguida de inmediato de un indicio de relajación. Sin embargo, la tensión debía reflejar en cada vuelta una mayor intensidad, mientras, en cambio, las vueltas de relajación debían manifestarse con menor énfasis, hasta que el discurso musical desembocara en un clímax de máxima sonoridad (Ej. N° 9)*, el cual, de hecho, finalizó en un acorde “fortississimo” que se prolonga en el grupo de las cuerdas con sonido tenue, después de un “piano súbito”, manifestado a la manera de una resonancia, sobre cuya trama se anuncian algunos motivos que han de servir de introducción al tema que inicia el segundo movimiento. Espero haber logrado estos propósitos, aunque debo reconocer que no me corresponde a mí asegurarlo (Ejemplo N° 10)*.

Algunas personas a continuación del estreno de esta obra, me hacían ver su preocupación por el excesivo desvelo que yo demostraba en el empleo de efectos timbrísticos, sobre todo en esta primera mitad de la obra, que estoy comentando. Debo reconocer, que estas inquietudes no las entiendo, por ser el timbre uno de los parámetros fundamentales de la música, que no puede ser desconocido o dejado de lado. Para mi gusto personal las duplicaciones innecesarias, la pastosidad excesiva en el juego sonoro orquestal, le quita personalidad a la obra y se me produce un rechazo natural por esa técnica de orquestación. Abogo abiertamente por la pureza del timbre, la originalidad en las combinaciones sonoras y el resguardo permanente de la personalidad que caracteriza a cada instrumento. Puede ser que esto derive de mi educación musical, a no dudar íntimamente influenciada por el gusto francés después de una larga permanencia en París dedicada a los estudios musicales. Supongo que a ello debo que siga admirando profundamente el manejo orquestal de un Ravel y en épocas más recientes el de un Boulez o un Penderecki, aun cuando él no sea francés; sin embargo, este último ha sufrido un viraje bien sorprendente que lo aleja un tanto de esta tendencia.

Debo ahora referirme al segundo movimiento de la Sinfonía “De profundis”, aquel que está dedicado a cantar el Salmo. En virtud del afán que había hecho presa en mi vida por llevar al lenguaje de la música a este trozo sapiensal, no tiene nada de extraño que haya comenzado en mis apuntes por anotar los temas de este segundo movimiento, el cual quedó prácticamente esbozado en su totalidad antes de haber iniciado las anotaciones del primero. Tuvo por ventaja este procedimiento que me permitió canalizar el flujo sonoro que hacía de puente entre el primer y segundo movimiento sin ninguna dificultad, por cuanto yo sabía perfectamente a donde quería llegar. En un comienzo había pensado utilizar el tema gregoriano de este Salmo como base melódica de la segunda parte, pero fue un proyecto que descarté casi de inmediato, por cuanto éste me resultaba contrario a mi pensamiento y, a no dudar, iba a entrabarme en mi libertad de expresión; era algo muy diferente de lo que yo

*Ver ej. N° 9a y b en págs. 92 y 93 y N° 10 en pág. 94.

34

SINF. N° 1 - C. RIESCO
No. OP. 24-GRON.

INDUSTRIAL
MUSICAL

Ejemplo N° 9a

35

FL. 1, 2, 3
OB. 1, 2
CL. 1, 2
CL.B.
FAG. 1, 2
C.F.
COR. 1, 2, 3, 4
TRP. 1, 2, 3
TRB. 1, 2, 3
TUBA
TIMP.
PERC.
VL. 1', 2'
VLA.
V.C.
C.B.

SINF. N° 1 - C. RIESCO
No. 87 34-0804

UNIVERSIDAD
DE VALPARAISO

Ejemplo N° 9b

38

155

FLU 1 2 3
OB 1 2
CLU 1 2
CLU B
FAG 1 2
CFG
COR 1 2
TRP 1 2 3
TRB 1 2 3
TUBA
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA
VC
CB

Fluto sosa
Piatto
Gr. Casa

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

No. 17 24-08-04

IMPRESA

Ejemplo N° 10

buscaba. Habiendo superado esta primera inquietud, me puse a trabajar la frase inicial que había de servir de base de desarrollo a todo el movimiento. Me refiero a una frase melódica, debido a que desde mucho tiempo atrás había pensado en iniciar el Salmo con un cantilena solista, que contaría con un mínimo de apoyo instrumental que estaría a cargo del corno inglés, instrumento que estaba llamado a cumplir una importante función, sirviendo de contraparte instrumental a la voz de contralto que yo había elegido como parte solista. El contraste sonoro que se define desde un comienzo, entre este movimiento y el anterior, es muy manifiesto y notorio. Sin embargo, este mismo contraste me ayudó en mucho a lograr un necesario equilibrio entre las dos secciones de la obra: una inicial, de indiscutible vigor rítmico, seguida de otra cuya fuerza expresiva es de orden reservado, discreto y esperó que emotivo. Me atrevería agregar que la frase inicial del corno inglés, fue la única parte que contó con aquella misteriosa cualidad que le permite a una melodía ser recordada sin dificultad, y no puedo negar el agrado que se me produjo al constatar que la gente podía retener el motivo y aun tararearlo después de la audición. Al menos constituye un pequeño avance (Ej. N° 11)*.

El primer versículo del Salmo "De profundis clamavi ad te, domine" (De lo profundo te invoco, ¡Oh Yavé!), con el cual se inicia el canto, lo repite la voz solista de inmediato, recurso que no vuelvo a emplear sino hasta el final de la obra, cuando se vuelve a escuchar la impetración, correspondiente, esta vez, al segundo versículo, aunque algo modificado por razones dramáticas, puesto que se ha llegado al clímax cuyo contenido textual es el principal en esta composición, cuando la solista vuelve a clamar en un "fortissimo" todo el dramatismo que refleja el texto: "Domine exaudi vocem meam" (Oye Yavé mi voz), para luego ir disminuyendo la intensidad sonora, mientras sigue suplicando "Domine exaudi" (Oye Yavé), "exaudi vocem meam" (Oye mi voz), hasta el momento en que la voz se desvanece en un "pianississimo" casi inaudible, mientras repite tres veces seguida "exaudi", "exaudi", "exaudi" (escucha, escucha, escucha). (Véase Ej. N° 15), en pág. 103.

Temo haberme adelantado en demasía, aunque fue con un propósito único de ir aclarando conceptos que se relacionan con los recursos de diferente naturaleza, que he ido empleando en el transcurso de la composición. Soy consciente que resulta muy difícil entrar a un detallado análisis de esta sinfonía, si no se la conoce en detalle. No cabe duda que siempre hace falta estar familiarizado con la partitura, para que un estudio de esta índole sea provechoso. Por lo tanto he preferido referirme a esta obra, siguiendo el hilo de mis propios pensamientos y tratando de recordar las inquietudes que debía afrontar, en la medida que se fueron presentando.

Una de las cosas que me dio una mayor preocupación en la elaboración de este segundo movimiento, fue aquello que dice relación con el control dinámico; debía evitar a toda costa que la voz de la solista pudiera ser apagada por el

*Ver ej. N° 11 en pág. 96.

(62) LENTO ♩ = 60

Soto

C. ING

CLT 1

CLT 2

CFB

COR 1

COR 2

COR 3

COR 4

TRB 1

TRB 2

TRB 3

TIMP

VL 1

VL 2

VLA

VC

CB

SINFONIA N 1 - C. RIESCO

fp

© 1977 24-0204

Ejemplo N° 11

conjunto orquestal debido al abuso de una excesiva sonoridad instrumental. Sin entrar en mayores detalles, por no venir al caso, me siento plenamente satisfecho con el equilibrio que se logró en general. En ningún momento dejó de oírse la voz solista, a pesar de haber requerido una agrupación orquestal grande.

Debo añadir que la forma musical está íntimamente ligada al desarrollo del texto. Efectivamente como ya lo he dicho, el tema inicial se escucha al comienzo, y al final del movimiento y tiene como texto base aquel de los dos primeros versículos del Salmo, donde se manifiesta la necesidad de una súplica. Sin embargo, el mismo tema musical será utilizado también en el versículo central, donde se manifiesta la fe del suplicante en la palabra de Dios: "sustinuit anima mea in verbo eius, speravit anima mea in Domine" (Yo espero en Yavé, mi alma

espera en sus promesas). (Ej. N° 12)*. De esta manera la impetración y el símbolo de la fe, es decir, la luz y conocimiento sobrenatural con que sin ver el hombre cree en Dios, quedan íntimamente ligados en el desarrollo del discurso musical. Además, la frase que antecede a este clímax intermedio, que dice: "Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinuit te Domine" (Pero eres indulgente, para que seas reverenciado con temor), (Ej. N° 13)* va a sostener la misma temática musical que el versículo penúltimo: "Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud cum redemptio" (Porque de El viene la misericordia y generosa redención). (Ej. N° 14)*. Aquí, nuevamente, nos encontramos con una evidente relación de conceptos en el contenido de ambos versículos, ya que en ellos se determinan, fehacientemente, las causales que sostienen la confianza del hombre en Dios: la indulgencia y la misericordia. Estas fueron las razones de peso que me llevaron a ligar musicalmente estos dos conmovedores pasajes del Salmo. Queda por explicar, todavía, la función que cumplen los versículos restantes. A mi juicio éstos explican determinantes de otra índole, razón por la cual, los enfoqué con una perspectiva musical de continuidad, salvo el último versículo del Salmo, que cumple con la importantísima tarea de preparar psicológicamente al oyente para el último clímax, reflejo de un hombre que ha sido llevado a un extremo de tensión (Ej. N° 15)*. En forma esquemática este segundo movimiento de la Sinfonía "De profundis" podría configurarse de la siguiente manera: A(bc) A' (dc) e A". Es decir la forma de una doble canción, cuya parte central A' sirve de enlace para ambas partes. Las letras entre paréntesis señalan la sección central de cada canción, con el elemento común, representado por la letra c. Por último el signo e simboliza el puente que une la parte central de la segunda canción, con el clímax final.

Me atrevo a decir que la elaboración general de este salmodia, se acerca en mucho a los procedimientos empleados a comienzos del siglo XVII por Claudio Monteverdi, uno de los músicos más notables que conozca la historia de occidente, lo que él denominaba la "seconda prattica", mediante la cual la música compuesta para ilustrar un texto, necesariamente tiene que ser un fiel reflejo del contenido que éste encierra.

Quisiera agregar finalmente, que si bien no estoy cierto que mi imaginación haya hecho justicia a tan hermoso Salmo, al menos me queda el consuelo de haber entregado todos mis haberes espirituales, suficiente razón para que, con toda humildad, dedicara esta Sinfonía "De profundis", "Ad maiorem Dei Gloriam".

*Ver ej. N° 12 en pág. 98; ejs. N° 13 a y b en págs. 99 y 100; ej. N° 14 a y b en págs. 101 y 102; ej. N° 15 en pág. 103.

49

FL. 1 2
2
3
OB. 1 2
2
C.I.
C.L. 1 2
2
FAG. 1 2
2
C.F.

COR. 1 2
2
2
TRP.

TIMP.

PERC.

VOZ
SINF. N° 1 - C. RIESCO

VL. 1
VL. 2
VLA.
V.C.
C.B.

Ejemplo N° 12

47

FL. 1
2
3

OB. 1
2

C.I. 1
2

CL. B. 1
2

FAG. 1
2

C.F. 1
2

COR. 1
2

TRP. 1
2
3

TRB. 1
2
3

TUBA 3

PERC. *più mosso*
ad libitum di molto

VOZ.

VL. 1

VL. 2

VLA.

V.C.

C.B.

SINF. N°1 - C. RIESCO

EDICIÓN
MUSICAL

Ejemplo N° 13a

48 228

FL. 1 2
3
OB. 1 2
C. I.
CL. 1 2
3
FAG. 1 2
COR. 1 2
TRP. 1 2
3
TRB. 1 2
3
TUBA
TIMP.
VOZ
VL. 1
VL. 2
VLA.
V.C.
C.B.

SINF. N°1 - C. RIESCO
No. OP. 24-0804

EDICIONES
MUSICALES
S.A.

Ejemplo N° 13b

53

207


FL. 1 2 3
OB. 1 2
C. I. 1 2 3
CL. 1 2 3
FAO. 1 2
C. F. 1 2 3
COR. 1 2 3 4
TRP. 1 2 3
TRB. 1 2 3
TUBA 1 2 3
TIMP. 1 2 3
VOZ 1 2 3
VL. 1ª 1 2 3
VL. 2ª 1 2 3
VLA. 1 2 3
V.C. 1 2 3
C.B. 1 2 3

SINF. N°1 - C. RIESCO
No. OP. 24-0001

ESTATÍSTICA
MUSICAL

Ejemplo N° 14a

FL. 1 2 3
OB. 1 2
C.B. 1 2
CL. 1 2 3
FAO. 1 2
COR. 1 2 3
TRB. 1 2
TIMP.
VOZ.
VL. 1ª
VL. 2ª
VLA.
V.C.
C.B.

 SINF. N°1 - C. RIESCO
No. 87 24-08-01



Ejemplo N° 14b

57

FL. 1 2 3

OB. 1 2

C.I. 1 2 3

CL. 1 2 3

FAG. 1 2

C.F. 1 2

COR. 1 2 3 4

TRP. 1 2 3

TRB. 1 2 3

TUBA

TIMP.

VOZ

VL. 1ª

VL. 2ª

VLA.

V.C.

C.B.

SINF. N°1 - C. RESCO

No. 107 34-0804

INDUSTRIAL

Luz de Chile

Ejemplo N° 15

Notas y Documentos

CURSO TALLER DEL SONIDO (JUNIO 1985) IMPARTIDO EN EL GABINETE DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA (GME) DEL CONSERVATORIO DE CUENCA, ESPAÑA

por Profesor *Juan Amenábar*

El Instituto de Cooperación Iberoamericano, dentro del programa de intercambio cultural entre España y Chile —y por intermedio de la Dirección Cultural e Información Exterior de nuestro Ministerio de Relaciones Exteriores— invitó al suscrito a impartir un Curso-Taller Experimental del Sonido en el Gabinete de Música Electroacústica (GME) del Conservatorio de la ciudad de Cuenca, en España.

Este curso se llevó a efecto en dicho establecimiento —el único más avanzado técnicamente existente en ese país— durante el mes de junio del año 1985.

En los párrafos siguientes se entrega un informe sucinto sobre el desarrollo del mencionado curso.

I. PERÍODO PREPARATORIO

En este período, realizado durante la última semana de mayo (desde el lunes 27), se procedió a tomar información sobre el equipo e instalaciones del GME (actualmente es el estudio de más alto nivel tecnológico en España) para adecuar su funcionamiento y operación, tanto a los requerimientos del grupo de participantes como al programa del curso previamente elaborado.

Se aprovechó la oportunidad para efectuar un análisis comparativo entre las instalaciones del GME y las existentes en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ello en cuanto a especificaciones y cantidades como a su aprovechamiento funcional.

Durante esa semana, se preparó además el otro recinto en el que se impartiría la parte teórica del curso. Para este fin, se habilitó la Biblioteca del Conservatorio, donde se pudo contar con un equipo electrónico de audición, un piano, pizarra, etc., todo lo cual permitió posteriormente dividir el trabajo, según fuese necesario, entre el Gabinete y dicha sala y aún efectuar sesiones paralelas de trabajo.

II. DESARROLLO DEL CURSO

El Curso propiamente tal se inició el lunes 3 de junio. En este período (también hubo sesiones de trabajo durante el sábado 8 y el domingo 9), las sesiones —de por lo menos tres horas cada una— se efectuaban tanto en la mañana como en la tarde.

El temario propuesto (ver anexo) se cumplió en su totalidad, eso sí que sin rigideces innecesarias y adaptado (como siempre debe hacerse cuando se trata

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 104-108

de un taller) a las circunstancias del tiempo disponible, de las instalaciones y, sobre todo, de las características personales y nivel de conocimientos de los participantes.

Al inicio del curso se proporcionó material o documentos de apoyo, tales como tablas de extensión (ámbito, tessitura) de las voces y de los instrumentos de la orquesta; tablas de rangos de frecuencia para los sonidos fundamentales y armónicos de los diferentes instrumentos; tablas de todos los sonidos musicales, según la "afinación temperada"; tablas de intensidad en db/fon, etc.

Además, se entregó una lista de libros de consulta. En esta bibliografía aparecen varios títulos que están disponibles en librerías especializadas de Madrid. Ver anexo.

La metodología empleada en el Taller corresponde al desarrollo sucesivo de la siguiente secuencia:

- a) Clase magistral. Entrega de conceptos básicos. Teoría. Definiciones. Entrega de una terminología de carácter general pero adecuada al uso común en el Taller.
- b) Elaboración, por cada participante, de elementos sonoros que podrían conformar una estructura coherente. Selección crítica según provengan esos elementos de fonogeneradores mecánicos o electrónicos. Diseño de un proyecto gráfico para cada estructura sonora.
- c) Composición de estructuras más elaboradas tendientes, en cada caso, a configurar un proyecto más terminado. Este proyecto contempla tres documentos: la obra-sonido (en cinta magnética) propiamente tal; el correspondiente gráfico o diagrama; un breve análisis y exposición de propósitos, es decir una sucinta memoria sobre el trabajo realizado.

Debe entenderse que esta secuencia está pensada para su aplicación en "vueltas" sucesivas en las que al comienzo del curso la etapa (a) tiene más importancia cuantitativa y cualitativa que la (b). En este momento la etapa (c) todavía no aparece. Pero, a medida que se avanza en el curso, por un procedimiento de "feed-back" (retroalimentación), la cuota de tiempo destinada a la etapa (a) va disminuyendo y aumentando simultáneamente la importancia de la etapa (b). Hacia el final del curso, la preocupación casi exclusiva está orientada a dar forma y cumplimiento a la etapa (c).

III. AUDICIÓN COMENTADA Y EVALUACIÓN

Una vez efectuados el montaje y edición de cada uno de los trabajos, en cinta de 1/4 de pulgada, para lectura estereofónica, a velocidad de 15 p.p.s. se procedió a escucharlos en sesión especial en que estaban presentes todos los participantes.

Esta sesión tuvo por finalidad comentar las obras, comparando los resultados con los propósitos iniciales y evaluar las experiencias.

Al término de esta última sesión, se entregaron sendos certificados a los participantes del Taller, firmados por el Director del Conservatorio, Sr. Pablo López de Osaba y por el suscrito como docente del Curso-Taller.

IV. OTRAS ACTIVIDADES Y CIRCUNSTANCIAS RELACIONADAS

1. Audiciones de música chilena

A pesar del apretado programa de trabajo, fue posible efectuar algunas audiciones de música chilena, en calidad meramente mostrativa, de las siguientes expresiones:

- a) Música vernácula o folklórica:
(con fotos de instrumentos folklóricos)
 - La Tirana
 - Tonada folklórica
 - Decimalistas (con guitarra, con guitarrón)
 - Rapa Nui (Isla de Pascua)
 - Mapuche
 - Expresión Ona.
- b) Música culta (de conciertos y electroacústica). Obras de alumnos de Taller de Sonido, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

2. Audición de obras realizadas en el GME

Para el conocimiento de obras producidas en años anteriores en el Gabinete, algunas de las cuales han sido llevadas al disco (obra "WE", de Luis de Pablo, por ejemplo).

3. Contacto periodístico

Entrevista para el periódico *El Día*, de Cuenca, y otra para Radio Nacional.

4. Cassettes de música chilena para el Conservatorio de Cuenca

Se hizo una donación de 10 cassettes, en edición profesional, para el Conservatorio Musical de Cuenca. Estas cassettes, recibidas por el Sr. Pablo López de Osaba, Director del Conservatorio, contienen aproximadamente 10 horas de música chilena:

- a) de concierto, de autores chilenos del siglo XX.
- b) de danzas de salón, de autores del siglo XIX.
- c) creación electroacústica.

5. Foro sobre música contemporánea

En el Círculo de Bellas Artes, en Madrid, se presentó el disco "WE" del compositor Luis de Pablo. Este disco fue producido en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca.

El foro subsiguiente, así como una conversación posterior con el autor, proporcionaron antecedentes que permiten establecer opiniones más ajustadas sobre los actuales movimientos musicales de vanguardia, y formarse criterios de referencia en lo que respecta a nuestro país.

La realización del Taller ha representado para mí una excepcional oportunidad de entregar conocimientos y experiencias logradas en un campo todavía poco conocido dentro del quehacer musical y artístico. Pero, ya lo sabemos, el profesor se enriquece al enseñar y con ello adquiere una nueva experiencia que, en el presente caso, se traslada a través de las distancias para activar las inteligencias creativas de nuestro país. Y esto, a mi juicio, es realmente intercambio cultural.

En esta labor de intercambio pude contar con la eficiente ayuda de las autoridades del Instituto de Cooperación Iberoamericana de España; las del Conservatorio y Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca y muy especialmente de la Embajada de Chile en España, la que demostró un real interés y preocupación por el éxito de mi gestión.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

TEMARIO

TALLER DE SONIDO

Cuenca, España. 3 al 13 de junio de 1985

1. Introducción General. Fines y propósitos del Taller de Sonido. Metodología. La participación creativa durante el desarrollo del Taller.
2. El Sonido. El Silencio. Características del Sonido. Conceptos básicos sobre resonancia, reverberación, eco, vibrato, trémolo, estereofonía, efecto fonocinético. Límites de la audición humana, en frecuencia, en intensidad.
3. Componentes o parámetros del sonido: altura, duración, intensidad, timbre, transientes. Terminología musical equivalente o relacionada. Improvisación y variación con los parámetros del sonido.
4. El Ruido y sus características físicas. Ruido blanco, Ruido coloreado. Empleo musical del Ruido. La Bulla.
5. Fonogeneradores mecánicos y electrónicos. La toma de sonido. La entrega de sonido. Cadena electroacústica.
6. Notación, gráficos, diagramas. Extrapolación de la escritura guidoniama.
7. Composición de módulos básicos operando con un solo parámetro o con varios simultáneamente.
8. Composición de estructuras más elaboradas partiendo de los módulos básicos. Considerar posibilidades de empleo del efecto fonocinético como elemento estructural.
9. Audiciones comentadas de las obras y realizaciones del Taller. Análisis y evaluación de las experiencias.

BIBLIOGRAFÍA RESUMIDA

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music* (2ª ed.). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970.
- Baron, Robert Alex. *La Tiranía del Ruido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Beranek, Leo. *Acústica* (2ª ed.). Buenos Aires: Hispano Americana, 1961.
- Douglas, Alan. *The Electronic Musical Instrument Manual*. Nueva York: Pitman Publishing Corporation, 1957.
- Josephs, Jess. *The Physics of Musical Sound*. Princeton, New Jersey: D. Van Nostrand, 1967.
- Letraublón, G. *Música Electrónica*. Madrid: Paraninfo S.A., 1978.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Música I*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1982.
- Olazábal, Tirso de. *Acústica Musical y Organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- Olson, Harry. *Musical Engineering*. Nueva York: Mc. Graw-Hill, 1952.
- Pavón S., Raúl. *La Electrónica en la Música y en el Arte*. México: Publics, CENIDIM, 1981.
- Pérez M., José. *Compendio Práctico de Acústica Aplicada*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1969.
- Pierce, John R. *Los Sonidos de la Música*. Barcelona: Prensa Científica S.A., 1985.
- Piraux, Henri. *Diccionario General de Acústica y Electroacústica*. Madrid: Paraninfo S.A., 1967.
- Revesz, Geza. *Introduction to the Psychology of Music*. Londres: Longmans, Green and Co., 1953.
- Seashore, Carl E. *Psychology of Music*. Nueva York: Mc. Graw-Hill Book Company, 1938.
- Salgado, Francisco. *Acústica Musical*. Quito: Ed. Universitaria, 1963.
- Stevens, S. - Warshofsky, F. *Sonido y Audición*. México: Offset Multicolor, S.A., 1971. (Colección Científica de Time-Life).
- Winckel, Fritz. *Vues Nouvelles sur le Monde des Sons*. París: Dunod, 1960.

UN NUEVO HOGAR PARA LA CIENCIA DE LA MÚSICA

por *Alenka Barber-Kersovan*

En Berlín Oeste se inauguró un nuevo hogar para el Museo de Instrumentos Musicales y del Instituto de Musicología "Preussischer Kulturbesitz". El edificio poligonal conectado con el de la Filarmónica de Berlín, forma parte del Forum Cultural, que también incluye la Biblioteca del Estado, el Instituto Ibero-Americano y el futuro Teatro de Música de Cámara. El proyecto diseñado y realizado por Edgar Wisniewski se basa en los siguientes conceptos del fallecido Hans Sharoun, con quien había colaborado.

Los datos técnicos son los siguientes: 3813 metros cuadrados fueron asignados para la exhibición de la colección de valiosos instrumentos musicales, con un total de alrededor de dos mil piezas. La Biblioteca especializada incluye obras de musicología sistemática y organología, con cuarenta mil volúmenes y el archivo gráfico con alrededor de treinta mil documentos. Las otras secciones son: un laboratorio de música electrónica; laboratorios para experimentos en acústica y psicología de la música; un archivo fonográfico; un centro de computación; un estudio de grabación de acústicas variables conectado al salón de lectura; talleres de reparación; un museo pequeño donde aficionados pueden realizar construcciones; una sala de Jazz y de Folklore y un Café Musical, etc.

Lo que más impresiona no es sólo el tamaño y las elaboradas posibilidades técnicas, sino que la idea que hizo su realización posible. El Museo fue creado dentro del concepto de un "hológrafo del pensamiento musical", que transmite impresiones de "formas, códigos simbólicos e instrumentos a través de los cuales se articuló la música occidental". Este "hológrafo del pensamiento musical" abarca la acción recíproca de la creatividad y la investigación científica que da nuevos impulsos a la vida musical y la ejecución de la música, porque sin ella la ciencia de la música degeneraría en "l'art pour l'art". La conexión física que existe con la Filarmónica permite al público visitar el museo durante los entreactos y reconsiderar el evento musical dentro de otro nivel de reflexión. Esta es la evidencia concreta de la meta buscada.

Como casi todas las grandes ideas, ésta también tiene ancestros. Uno de ellos es Curt Sax, quien entre 1919 y 1933 fue el administrador de la colección de Instrumentos Musicales de la Academia de Música de Berlín. Iniciada por Philip Spitta en 1885, a comienzos de este siglo la colección fue incrementada por Oskar Fleischer convirtiéndose en la más rica del mundo con más de tres mil ítem. No obstante, fue la importancia científica de Curt Sax, más bien que el número de instrumentos, el que dio a la colección su reputación internacional. Fue Sax, con su terminología sistemática y precisa, el que aportó nuevas perspectivas a la organología y su *Encyclopedia* (1913) y el *Manual* (1919), siguen siendo obras fundamentales sobre el tema. Su clasificación de los instrumentos

musicales, desarrollada junto a E.M. von Hornbostel, se basa en la física del elemento generador del tono, es así como se agrupan los instrumentos en idiófonos, membráfonos, cordófonos y aerófonos. Esta clasificación que posteriormente fue aumentada, al incluir los electrófonos, continúa usándose con fines teóricos y prácticos.

Para Sax, la labor de un museo "moderno" de instrumentos musicales no era solamente presentar "testigos vivos del pasado musical", sino que "la profundización de la comprensión musical", "agudizar el sentido del desarrollo de la música conforme a una ley natural" y "refinar la percepción del estilo". Mediante la labor de "descubrimiento de mundos antiguos sonoros", el repertorio de los conciertos se ampliaría y la artesanía musical sería estimulada. Para satisfacer estas exigencias había que hacer un catálogo, editar un libro guía y hacer más comprensibles los ítem en exhibición mediante material pictórico, realizar conferencias y hacer conciertos con instrumentos antiguos. Esta visión de un museo "moderno" no se materializó en la época de Sax ni tampoco su idea de crear un instituto para el estudio de la acústica aplicada.

Otra fuente de ideas fue el Instituto del Príncipe de Schaumburg-Lippe de Investigación Científica en Música, en Bueckenburg. Se creó en 1917 para estimular la colaboración entre musicólogos alemanes. Su actividad se concentró en la edición completa de compositores clásicos, la publicación del bien conocido *Archiv fuer Musikwissenschaft* y en conciertos en vivo a fin de cerrar la brecha entre teoría y ejecución.

Por desgracia, debido a la crisis económica, el Instituto debió terminar con su actividad editora en 1927, y en 1935 fue fusionado con la Colección de Instrumentos Musicales de la Academia de Música de Berlín y con el Archivo de la Canción Folklórica Alemana, creándose así el Instituto Alemán de Musicología. Concordando con la tendencia hacia políticas de centralización de aquella época, este "nuevo" instituto se transformó en el centro focal de la musicología alemana, supervisor de la investigación de la música alemana y en la publicación de la herencia musical alemana.

A pesar de los fuertes bombardeos, gran cantidad de material fue recuperado. Cuando el Instituto volvió a abrir sus puertas después de la Segunda Guerra Mundial, los mayores esfuerzos se concentraron en la colección de instrumentos musicales. Hubo que abordar otras labores, como por ejemplo el trabajo bibliográfico que se inició gradualmente y en 1965 se creó el departamento de investigación en acústica musical.

Cuando en 1967 se nombró director del Instituto a Hans-Peter Reinecke, se inició una nueva era, la de la investigación orientada prioritariamente a lo estadístico y a la combinación de la musicología experimental con la física y la psicología, que aportó nuevos tópicos, como por ejemplo la audición musical, la influencia del *mass media* y la reconsideración de la teoría basada en acústica experimental. El antiguo departamento de folklore reorientó su investigación hacia el "comportamiento musical" y al ensanchar su esfera de acción interdisciplinaria con la sociología, la pedagogía y la terapia musical, encontró su

desafío en la investigación de la creatividad juvenil y la estructura de la vida musical.

A pesar de la fuerte "acción recíproca entre las variables históricas, organológicas, acústicas y antropológicas" —punto de partida común— el Instituto de Musicología con su Museo de Instrumentos Musicales no es una versión mejorada del concepto de Curt Sax. Tampoco es una paradoja que el "Synclavier" y la tecnología del disco compacto ocupen un lugar preeminente en la exhibición histórica. Representan simbólicamente la orientación general de esta institución que mira hacia el futuro y al mismo tiempo su estrecha relación con la Filarmónica, estimulará la excelente calidad de la investigación aplicada.

BACH NUESTRO CONTEMPORÁNEO

Carta abierta a las instituciones musicales chilenas y a la comunidad musical toda.

La Agrupación Musical Anacrusa se constituyó en Santiago en abril de 1984 por iniciativa de un grupo interdisciplinario de jóvenes músicos—compositores, intérpretes y musicólogos—formados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Música de la Universidad Católica.

Dos inquietudes fundamentales fueron la base de su origen y desarrollo: la necesidad de establecer una instancia de encuentro y reflexión colectiva sobre la situación de los músicos y de la música latinoamericana y chilena, y la de establecer un mayor intercambio entre nuestro público y la música contemporánea a través de diversas actividades artísticas de difusión.

La primera actividad pública organizada por la Agrupación Anacrusa fue el "Encuentro de Música Contemporánea" que se realizó en el Goethe Institut de Santiago, entre los días 1, 3 y 5 de octubre de 1985, gracias al apoyo y colaboración del Instituto. Este ciclo de tres conciertos, en el que se ejecutaron exclusivamente las obras más recientes de los jóvenes creadores chilenos, contó con el montaje de una exposición de fotografías y partituras y un foro público de los compositores participantes. Alrededor de cincuenta intérpretes ejecutaron obras de veintidós compositores chilenos, muchas de ellas en primera audición, lo que constituyó un panorama amplio de las diversas tendencias y lenguajes de la música actual.

El excelente resultado de este ciclo estimuló a los organizadores y a otras instituciones a proyectar nuevas actividades. La más inmediata es la edición de 2 cassettes que incluirán una muestra representativa de las obras escuchadas en estas jornadas, proyecto que financiará el Departamento de Investigación y Bibliotecas (DIB) de la Universidad de Chile.

Para octubre de 1987 se proyecta un segundo encuentro de características similares, pero ampliado a los compositores del Cono Sur: Argentina, Chile y Uruguay, el que también se realizará en el Goethe Institut.

La Agrupación Anacrusa es dirigida por una Comisión Permanente que en este momento integran: Cecilia Plaza, Denise Sargent, Cecilia Cordero, Carmen Peña, Cirilo Vila, Eduardo Cáceres, Gabriel Matthey, Juan Pablo González y Rodrigo Torres.

Sucede que nos encontramos en las vísperas del año 1985, año de festiva conmemoración para la así llamada música barroca.

En efecto, tres de las más altas cumbres que marcan con su obra el apogeo de dicho estilo musical, vieron la luz hace hoy casi tres siglos, en aquel mismo año de gracia de 1685: Georg Friedrich Händel (1685-1759), Juan Sebastián Bach (1685-1750) y Domenico Scarlatti (1685-1757). Un triple tricentenario, entonces, para cuya más digna y mejor celebración se apresta, sin duda desde

ya rebasando el estrecho marco de las fronteras nacionales, todo el mundo artístico y musical.

Sin embargo, y de acuerdo a la ulterior evolución de la música hasta nuestros días, el veredicto de estudiosos y aficionados parece ser unánime: de los tres insignes músicos en vías de conmemoración —lo que no menoscaba, por cierto, la enorme importancia de los dos restantes—, la obra de más alta significación y trascendencia es, a no dudarlo, la debida al poderoso genio creador de Juan Sebastián Bach. Y esto, a pesar de que para nosotros, en cuanto iberoamericanos, la tan rica y original inventiva de Domenico Scarlatti y su decisivo aporte a la mejor tradición musical española viene a ser, por eso mismo, parte de nuestra propia tradición. Pero es un hecho cierto que la vigencia y universalidad de aquél que algunos han llegado a denominar “el padre Bach” y otros, más aún, “Bach el Padre”, no admite parangón; y el aparente exceso de los apelativos no hace más que revelar un afán ferviente de legítima justicia.

No es el caso analizar aquí —y mucho menos con la profundidad requerida— las razones que hacen de Bach una figura de tan excelsa magnitud en la historia de la música occidental; digamos tan sólo que su visionaria capacidad de lograr una suprema síntesis entre el maravilloso legado de la entonces casi olvidada tradición polifónica gótico-renacentista, por un lado, y la no menos prodigiosa renovación armónica que caracteriza a su propio presente, por el otro, son la clave fundamental de una obra que, cimentando su honda expresividad en el rigor de un oficio consumado, mantiene sus ya referidas vigencia y universalidad a casi tres siglos después de su nacimiento: una obra que viene a ser, en cierto modo, como un punto ideal de encuentro y convergencia de toda la música europea occidental, más allá de su propio tiempo. Lo que sobrepasa, por cierto, los límites de Alemania y del período barroco, confiriendo a la música de Bach una siempre fértil y renovadora proyección histórica en las generaciones posteriores; proyección que alcanza, incluso, hasta nuestros días.

En efecto, más allá de cualquier evolución del lenguaje musical desde Bach hasta nuestro tiempo, una cantidad significativa de los más grandes compositores de diversas épocas y estilos, han ido encontrando en su música un árbol de sólidas raíces, tronco vigoroso y un muy frondoso follaje donde alimentar y cobijar su propio mundo expresivo. Es así como, desde Mozart y Beethoven hasta Bartók y Villa-Lobos, pasando por los grandes románticos de tradición germánica —Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, entre otros— hasta llegar, más cerca nuestro, a compositores tan disímiles como Schönberg, Hindemith y Messiaen, todos le deben algo al padre Bach. Y más significativo aún resulta el que, en plena segunda mitad del siglo XX, cuando los caminos de la música aparecen nuevamente divergentes e incluso irreconciliables, es una vez más su figura venerable la que parece enriquecer la obra de un Penderecki o de un Piazzolla; cuando no la búsqueda experimental de más de algún conjunto de jazz...

Y es que la obra de Bach encierra seguramente —por sobre las razones histórico-musicales antes mencionadas— un tan profundo y vasto caudal de

humanidad y, por eso mismo, un tan alto grado de espiritualidad, que cada creador musical ha encontrado en ella algo que, en su esencia, también le es propio. Así pues, la música del padre Bach —objetivamente obra de síntesis por excelencia— ha llegado a ser, subjetivamente, el patrimonio de todos.

Hermoso destino para la obra de un hombre en quien encontramos, además, un sólido ejemplo de virtud y de entrega abnegada, lo que, unido a una mente abierta e integradora, le permitió acercarse a una perfección casi divina.

Pero hay más aún: al conmemorarse el tricentenario de su natalicio, no podemos olvidar que su nombre se encuentra vinculado al nacimiento de nuestras propias instituciones musicales, a través de la Sociedad Bach de Chile. Esta asociación, creada en 1917 gracias a la inquietud de un grupo de aficionados, ha sido una de las más grandes promotoras de la actividad musical chilena.

Si bien el nombre de la sociedad en cuestión obedeció, entre otras razones, al gusto e interés de sus miembros por la obra del maestro, de alguna manera el espíritu de Bach se hizo presente en el propósito que los alentó. De esta forma, la Sociedad Bach de Chile trató de conciliar, especialmente a través de la educación y la difusión, el conocimiento de la obra de los grandes maestros del pasado con el impulso al quehacer creativo del presente.

Por otra parte, así como la presencia de Bach se proyectó en la obra de los músicos posteriores, la sociedad Bach logró remover los cimientos que sustentaban la actividad musical chilena de comienzos de siglo, provocando una fructífera reacción que renovó nuestra vida musical; llegando a ser, en consecuencia, un punto de partida determinante para la actual institucionalidad de la música en Chile.

Así entonces, la figura de Juan Sebastián Bach —el hombre y su obra como un todo indisoluble— es imagen paterna de nuestras instituciones musicales. Que la celebración del tricentenario sea, pues, la ocasión propicia para que ellas, reconociendo y haciéndose dignas de tan alta y común paternidad, abran sus puertas y actúen hermanadas en la consecución de un único objetivo: lograr, de acuerdo a las posibilidades de nuestro medio y en función del enriquecimiento espiritual de nuestro público —no sólo en el plano estético sino también en su insoslayable dimensión ética—, el más vital y auténtico homenaje al hombre y al músico que fue y sigue siendo Juan Sebastián Bach.

Para cumplir cabalmente dicho objetivo nos parece justo, necesario y saludable tomar en consideración las siguientes premisas fundamentales:

1. *Racionalidad en la planificación de las actividades conmemorativas*: lo que implica, necesariamente, la más amplia y solidaria colaboración entre las instituciones musicales del país y supone, además, la exclusión de todo afán competitivo entre ellas; factor altamente negativo en el campo artístico, como causal cierta de irracionalidad. Esto significa, entre otras cosas, la coordinación de las diferentes programaciones y la cooperación para asegurar la mejor versión posible de cada obra programada. De esta manera cada institución asume la interpretación de obras diferentes —evitando las duplicaciones— o se une con

otra en pos del logro común, a la mayor gloria del padre Bach y atendiendo al más hondo regocijo del público auditor.

2. *Fidelidad al espíritu de Bach*: nos parece igualmente importante planificar la actividad musical —más aún en este caso— con un criterio de profundidad, privilegiando lo cualitativo por sobre lo cuantitativo, evitando así una de las graves distorsiones de la cultura contemporánea. Digamos desde ahora: no a la frivolidad, no a la transformación de la música en un espectáculo deportivo. Cuando se convierte a un creador musical en pretexto para proezas maratónicas —los seis conciertos brandenburgueses o los cuarenta y ocho preludios y fugas en una sola sesión— no resultan beneficiados ni los intérpretes ni el público; y mucho menos el compositor supuestamente homenajeado, cuyo mensaje e ideal artístico se ven así considerablemente falseados. Y nada más ajeno, por cierto, al espíritu del padre Bach.

3. *Proyección y contemporaneidad de Bach*: las que deben ponerse en evidencia, en forma necesaria y suficiente, mediante un repertorio que abarca no sólo su propia obra, sino, con criterio joven y creativo, la de aquellos compositores que, hasta nuestros días, han recibido su influencia y han asumido tan alta herencia musical como fuente viva de renovación. Al respecto, nos parece necesario recordar debidamente a uno de los más grandes compositores del siglo XX: Alban Berg (1885-1935), discípulo de Schönberg y, por lo tanto, heredero legítimo del legado bachiano. Y esto, por cuanto en 1985 el mundo musical conmemora asimismo el centenario de su natalicio y el cincuentenario de su infausta muerte.

4. *Permanencia y continuidad*: cumplir cabalmente con las tres premisas expuestas constituiría, qué duda cabe, un verdadero acontecimiento en nuestra vida musical. Pero ello no sería suficiente, pues como dice el refrán: “una golondrina no hace verano”...

En efecto, por muy importante que sea celebrar digna y adecuadamente el tricentenario de Bach, ello no obedece en definitiva más que a una convención del calendario. Además parecería pueril pretender que la obra de un creador de tal magnitud y significación pueda llegar a conocerse suficientemente en el transcurso de un año. Y menos aún sí, como en este caso, ello implica captar el sentido profundo de su proyección en una tan dilatada cuanto fecunda posteridad.

No, no es posible. Y es por ello que nos parece igualmente importante que los logros del tricentenario —que ojalá fuesen muchos— no sean sino un nuevo punto de partida para una plena y fructífera labor de difusión musical a futuro, basada, por supuesto, en las tres premisas ya señaladas; lo que supone, a su vez, implementar una educación musical viva y creativa, renovadora y renovada. Y, como tarea urgente del momento, recuperar para la música el sitio que le corresponde en la formación integral del ser humano.

Esperamos, en consecuencia, que nuestro llamado y sus proposiciones encuentren favorable acogida en las instituciones musicales del país, con la

convicción de que sólo así llegaremos a celebrar auténticamente la venerable y siempre amada figura de Juan Sebastián Bach.

Al celebrarlo, celebraremos entonces al hombre en su infinita capacidad de altura, celebraremos el triunfo del espíritu creador. Al mismo tiempo, su calidad humana nos impulsará a hacer nuestros los valores que él cultivó, a fin de merecer el privilegio de rendirle un homenaje. De este modo, mediante la entrega desinteresada y la mutua y fraternal cooperación, reviviremos auténticamente la obra de Bach y su infinita proyección; pero también reviviremos su grandeza moral y su generoso espíritu. Así reconfortados asumiremos con más plenitud nuestra responsabilidad de futuro.

Tan sólo así habremos revivido al padre Bach, como lo que en esencia es y seguirá siendo: nuestro contemporáneo.

Agrupación Musical Anacrusa

HOMENAJE AL COMPOSITOR ALFONSO LETELIER, EN WASHINGTON D.C.

Para celebrar el 95 aniversario de la creación de los Estados Americanos se organizó un Festival de Música—dentro de cuyo marco tuvo lugar un concierto con obras del maestro Letelier, y la entrega que por primera vez se le otorga a un compositor chileno de un premio único—concedido por el Consejo Interamericano de Música, CIDEM. Este consistió en un diploma de honor “como reconocimiento de la comunidad artística del hemisferio por sus excepcionales méritos y relevante acción en favor de la música”.

La ceremonia de entrega de este diploma se realizó el 19 de abril de 1985, en The Catholic University of America, en la School of Music “The Benjamin T. Rome”, en la sala de conciertos: “St. Vincent’s Chapel”. Constó de una charla-concierto: el compositor disertó sobre su creación musical, con reproducciones en cinta magnética de los *Sonetos de la Muerte* con texto de Gabriela Mistral; *Dos Canciones* con texto de Stefan George y la participación del Ensemble Bartók. Este conjunto de artistas chilenos integrado por Carmen Luisa Letelier, contralto; Patricio Cadiz, violín; Valene Georges, clarinete; Patricio Barría, violoncello, y Cirilo Vila, piano, interpretaron las siguientes obras de Alfonso Letelier: *Sonata* para clarinete y piano; *Canciones Antiguas*, para voz y piano; “Develada”, para voz y piano y “Dame la mano”, con texto de Carmen Valle.

EL "ENSEMBLE BARTÓK" Y SU IMPORTANTE DIFUSIÓN MUSICAL DURANTE 1985

La fama de este grupo de cámara chileno está bien cimentada en el país, tanto por la categoría de los artistas que lo integran como por su combinación muy especial que incluye la voz, violín, clarinete, violoncello y piano, lo que les permite presentar programas muy variados. Sus integrantes son: Carmen Luisa Letelier, contralto; Patricio Cadiz, violín; Valene Georges, clarinete; Patricio Barría, violoncello, y Cirilo Vila, piano.

Otro aspecto que diferencia a este conjunto es el relacionado con su repertorio. Ellos pueden, según los requerimientos de las composiciones, agruparse de a dos, tres, cuatro o cinco instrumentos, variando el timbre y las características sonoras del programa de obra en obra. Empero, ésta no es su única virtud, la de mayor relieve, sin duda, es su dedicación a divulgar las obras de compositores chilenos y latinoamericanos en primeras audiciones absolutas, la inclusión de numerosas obras contemporáneas de creadores europeos y norteamericanos y, por supuesto, obras del repertorio clásico.

El año 1985 fue para el Ensemble Bartók de especial relevancia. La Organización de Estados Americanos (OEA), para conmemorar el noventa y cinco aniversario del Sistema Interamericano, organizó en Washington una serie de conciertos en el Hall de Las Américas e invitó al Ensemble Bartók para que iniciara la 51ª Temporada Oficial con la que se celebraría este evento. El Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile auspició la gira a Estados Unidos y es así como pudieron ofrecer seis conciertos: dos en Washington, y otros en Nueva York, en la Universidad de Indiana, en la Universidad de Tennessee en Memphis y en Salt Lake City en Utah. La gira abarcó desde el 15 al 28 de abril.

Su primera actuación fue en la Sala de las Américas con un programa de Música de Latinoamérica que incluyó: Guillermo Rifo (Chile): Dos Canciones: "Duérmete Lucila" e "India Hembra"; Simón Sargen (EE.UU.): "Patterns in Blue", para contralto, clarinete y piano; Marlos Nobre (Brasil): *Trío* Op. 4 para violín, cello y piano; Miguel Letelier (Chile): *Tres canciones* para contralto, clarinete y piano, versos de la Condesa de Noailles; Eduardo Alemann (Argentina): *Concertino a Tre*, para violín, clarinete y piano y Astor Piazzola (Argentina): *Dos Tangos* (Arreglo de Alicia Terzian), "Adiós Nonino" y "Revolucionario".

El 18 de abril, en el *New York Times*, el crítico Tim Page calificó al Ensemble Bartók de "grupo de alerta musicalidad, versado en muchos idiomas diferentes".

Después de una exitosa actuación en la Universidad de Hofstra en Nueva York, el Ensemble Bartók volvió a Washington para actuar en el Homenaje que el Inter-American Music Council le rindiera, en la Universidad Católica de América en Washington, al compositor Alfonso Letelier.

La segunda invitación al extranjero fue a Buenos Aires para clausurar el

Ciclo de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea del Teatro Colón, que dirige la compositora y directora de orquesta Alicia Terzian. Desde julio de 1985, el violoncellista Eduardo Salgado pasó a integrar el Ensemble Bartók.

En el Salón Dorado del Teatro Colón, el 23 de octubre ofrecieron el siguiente programa: Marlos Nobre (Brasil): *Trío Op. 4*, (primera audición); Federico Heinlein (Chile): *Antipoeta y mago* (estreno mundial), "Canción de Marcelo Cielomar" y "No hay tiempo que perder" (poesía de Vicente Huidobro); Eduardo Alemann (Argentina): *Concertino a Tre*; Alicia Terzian (Argentina): *Voces*; Miguel Letelier (Chile): *Tres Canciones* (primera audición) "La mort favorable", "La détresse", "Au-delà de l'Ennui" (poesías de la Condesa de Noailles); Astor Piazzola (Argentina): *Dos Tangos* (Arreglo de Alicia Terzian), "Adiós Nonino" y "Revolucionario". La presentación del conjunto y los comentarios estuvieron a cargo de Alicia Terzian.

Durante esta visita a Buenos Aires los integrantes del Ensemble Bartók sostuvieron importantes contactos con profesores, críticos y compositores latinoamericanos y europeos y recibieron gran cantidad de partituras de compositores argentinos y de profesores italianos.

No menos importante ha sido la difusión de obras en primera audición, en Santiago, a cargo del Ensemble Bartók. En los nueve conciertos ofrecidos en diversas salas de la capital, estrenaron las obras ya mencionadas ejecutadas tanto en los Estados Unidos como en Argentina. En el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura realizaron el estreno absoluto de las *Cinco Canciones a Seis*, Op. 87 de Juan Orrego-Salas, obra dedicada a la cantante y al Ensemble Bartók; en la Sala América de la Biblioteca Nacional, en la misma oportunidad que se realizó el estreno mundial de *Antipoeta y Mago*, con texto de Vicente Huidobro del compositor Federico Heinlein, se realizó el estreno para Chile de *Voces*, de la compositora argentina Alicia Terzian, Premio Nacional Argentino 1978-1979.

Dentro del marco del Concierto "Chile canta a Israel", realizado en el Teatro Municipal por iniciativa de la Embajada de Israel en Chile, cuya finalidad fue que destacados compositores chilenos le pusieran música a poemas de autores israelíes a fin de crear un eslabón más de unión entre ambos pueblos, el Ensemble Bartók colaboró con los estrenos de: "No en el Día, No en la Noche", de Alfonso Letelier sobre versos de Jaim Najmann Bialik y *Canto a Jerusalén*, de Cirilo Vila, sobre un poema anónimo.

En el "Encuentro de Música Contemporánea", organizado por la Agrupación Musical ANACRUSA, en el Goethe Institut, entre el 1° y 5 de octubre, encuentro en el que se tocaron obras de 23 compositores nacionales residentes en el país y en el extranjero, muchas de ellas, estrenos absolutos y primeras audiciones, Valene Georges clarinete, —fundadora del Ensemble Bartók— junto al pianista y compositor Cirilo Vila, estrenaron *Añoranzas 1984*, de Carlos Riesco.

Merece también destacarse el Concierto en Homenaje a Alban Berg, con motivo del centenario de su nacimiento (1885-1985) y cincuentenario de su

muerte (1935-1985), que bajo el auspicio del Embajador de la República de Austria se celebró en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut, el 21 de noviembre. En este homenaje participaron: Ilse Simpfendörfer, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Patricio Cadiz, violín, y Cirilo Vila, piano, y el programa incluyó: Siete Canciones Tempranas: "Nacht", "Schilflied", "Die Nachtigal", "Traumgekrönt", "Im Zimmer", "Liebesode" y "Sommertage"; *Sonata* para piano Op. 1; Cuatro Lieder Op. 2: "Schlafen, Schlafen", "Schlafend Traegt Man Mich", "Nunch Ich Der Riesen Staerksten Ueberwand" y "Warm Die Luefte"; *Piezas* para clarinete y piano, Op. 4 y Adagio del *Concierto de Cámara*.

Reseñas de Publicaciones

José Peñín. *José María Osorio. Autor de la Primera Ópera Venezolana.* (Serie de Investigaciones, N° 5). Caracas. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", 1985. 176 pp.

José Peñín, Licenciado en Musicología, Educación y Composición Musical, actualmente investigador del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", nos ofrece en este libro el resultado de sus arduas investigaciones sobre el insigne y polifacético hombre venezolano de la primera mitad del siglo XIX, José María Osorio (1803-1852).

José Peñín no se limita sólo a resaltar la figura de este preclaro humanista y a la vez olvidado compositor, quien además fue eminente pedagogo, periodista, impresor, médico, organizador, pintor y poeta amateur, republicano y promotor de la actividad musical en ciudad de Mérida, sino que, además, nos ofrece un panorama amplio del quehacer cultural venezolano en el siglo pasado.

En un primer capítulo, el profesor Peñín hace un análisis de los estudios musicológicos de tipo histórico realizados en Venezuela, en sus etapas anecdótica, asistemática y sistemática. Luego enfoca, de manera general, los inicios de la ópera en Venezuela y en el siguiente capítulo expone el proceso de investigación seguido por el autor, el que denota un laborioso y profundamente documentado trabajo.

Este mismo enfoque musicológico lo encontramos en los siguientes capítulos, uno trata sobre la vida del compositor; sus actividades como impresor y periodista, capítulo que esclarece aspectos culturales importantísimos como son los orígenes del periodismo, la litografía y las primeras publicaciones en ciudad de Mérida, otro capítulo considera su obra musical, dividida en los de carácter pedagógico, y los referentes a la composición es analizado en detalle y con acopio de reproducciones de los manuscritos originales. También se hace especial referencia a los documentos de José María Osorio, a los que alude regularmente a través de todo el libro.

Con respecto al catálogo de su obra musical, Peñín transcribe el que fuera elaborado por el Dr. G. Bernal, en 1913.

Sin duda esta publicación es "un grano de arena más a la reconstitución de la memoria musical y cultural del país"; un aporte significativo no sólo a la Historia de la Música en Venezuela, sino que también una contribución valiosísima a la difusión de los aspectos culturales de nuestro continente.

*Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 121-123

Priscilla Filós Gooch. *El piano en las obras de Roque Cordero*. Costa Rica: Litografía e Imprenta LIL, S.A., 1985. 63 pp.

Priscilla Filós, pianista panameña, realizó en 1974 su tesis doctoral titulada "El piano en las obras de Roque Cordero", en la Universidad de Indiana, bajo la dirección del compositor chileno Juan Orrego Salas y la guía del propio compositor Roque Cordero.

Dicha tesis es la base para la presente publicación, en la que se analiza un conjunto de siete obras relacionadas con el piano: dos composiciones para piano solo (*Sonatina Rítmica* y *Sonata Breve*), una para dos pianos (*Dúo* 1954), dos para instrumentos de cuerda y piano (*Sonatina* para violín y piano y *Sonata* para violoncello y piano), y dos para diferentes conjuntos de cámara (*Quinteto* y *Permutaciones* 7).

Priscilla Filós se refiere muy brevemente a aspectos biográficos de Roque Cordero, compositor nacido en Ciudad de Panamá en 1917, realiza un listado cronológico de sus obras, documentadas en estudios anteriores y clasifica su creación en períodos estilísticos prevaletentes.

El interés del trabajo se centra en la exposición de los análisis de las obras escogidas, lo que le permite comparar composiciones de diferentes períodos y delinear los elementos permanentes y de cambio dentro del estilo musical de Roque Cordero.

Inés Grandela

Revista Colombiana de Investigación Musical. (Egberto Bermúdez, ed.). Vol. I, N° 1, enero-junio, 1985.

Gracias al apoyo de la Universidad de Colombia, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de dicha Universidad, ha sido posible la iniciación de una nueva serie de publicaciones periódicas, destinada a la divulgación de la investigación en el campo musical.

La iniciativa surgió —citando la presentación de este primer número de *Revista Colombiana de Investigación Musical*, como "respuesta efectiva a la necesidad imperiosa de adquirir un conocimiento cabal de nuestro pasado y presente musical y de desarrollar los elementos propios para lograr dicho saber".

El presente número reúne tres trabajos realizados por profesores e investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas. El primero, de Egberto Bermúdez, se titula "Las clasificaciones de Instrumentos Musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo". Bermúdez hace un estudio crítico de los sistemas clasificativos existentes desde el siglo pasado hasta nuestros días; agrega, a manera de apéndice, la traducción al castellano del "Ensayo de una

Clasificación Sistemática de los Instrumentos Musicales”, de Curt Sachs, incluyendo la valiosa introducción al artículo de 1914.

El pasado musical colombiano es abordado por Ellie Anne Duque, quien se refiere a la música sinfónica en Colombia en el siglo XIX. Dice la autora: “Se observan en el desarrollo de la expresión sinfónica colombiana tres momentos muy claros: la introducción del medio orquestal a mediados del siglo XIX; la adaptación de modelos europeos (primordialmente postrománticos teutónicos y franceses) durante la primera mitad del siglo en curso y la evolución hacia un estilo propio cuya presencia es indiscutible a partir de las dos últimas décadas”. En apretada síntesis expone estas etapas, destacando las figuras más decisivas en el dominio de las formas sinfónicas; se refiere brevemente a la actividad musical en Colombia en el siglo pasado y hace alusión a algunos textos teóricos.

En el tercer artículo, Susana Friedmann señala algunos aspectos de la problemática del origen y evolución de la canción tipo tradicional. Específicamente aborda el romance, “género poético musical de origen y desarrollo claramente arraigados en la tradición popular”.

Es importante destacar el valioso aporte que representa para la musicología en latinoamérica, la iniciación de una publicación especializada que, sin duda, contribuye al enriquecimiento de la investigación musical ya existente en nuestro continente de habla hispana.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes