

UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Artes

ISSN 0716-2790



REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST 1991

### *SUBSCRIPTIONS*

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH  
TWO ISSUES ..... US\$ 40.00  
Including Air Mail despatch

### *SUBSCRIPCIONES*

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS ..... \$ 7.000

### *EN CHILE*

NÚMERO SUELTO ..... \$ 4.000  
ESTUDIANTES ..... \$ 800

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año XLV

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1991

Nº 176

---

REDACCION: COMPAÑIA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA

MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA  
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO  
DE LAS ARTES

## SUMARIO

<i>AGUSTÍN CULLELL</i> . Homenaje a Jorge Peña Hen .....	5
<i>EDUARDO CÁCERES</i> . Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad Alemana de Oldenburgo .....	9
<i>CIRILO VILA</i> . A. Mozart .....	17
<i>RUBY REID THOMPSON</i> . Interpretando la Música de Mozart ....	20
<i>LEONARDO WAISMAN</i> . Música Misional y Estructura Ideológica en Chiquitos (Bolivia) .....	43
<i>FRANCISCO CURT LANGE</i> . El Extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767) .....	57
 <b>CRÓNICA</b>	
Homenajes a Mozart en Chile .....	97
Creación Musical en Chile .....	103
Ensemble Bartók .....	115
Intérpretes, Chile .....	118
Ballet .....	128
Noticias Varias .....	133
 <b>RESEÑAS DE FONOGRAMAS</b>	
<i>Ensemble Bartók. Música Contemporánea latinoamericana</i> , por Fernando García .....	141
<i>Romances Cantados</i> .....	141
<i>Música de la Isla de Pascua</i> , por Inés Grandela .....	142

Es propiedad  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
"Revista Musical Chilena"  
Inscripción N° 82.174

Impresa en talleres de  
EDITORIAL UNIVERSITARIA  
San Francisco 454  
Santiago de Chile

## *Homenaje a Jorge Peña Hen\**

por  
*Agustín Cullell*

Hace 18 años que, día a día, y hallándome en otros lugares del mundo, mantenía la esperanza de que ocurriera un acto como este, fundamentalmente aquí, en esta querida casa de estudios, y de que yo pudiera participar en él.

Pero antes que mis palabras cumplan su parte en el homenaje que hoy se rinde al gran músico y mártir, al amigo inolvidable, me permitiré solo un ruego: de que estas palabras no se interpreten como un tardío responso por el artista ausente. A mi vez trataré de evitarlo... Y no podrían calificarse como un responso porque a Jorge Peña no lo mataron; tan sólo acallaron su voz pero no su presencia, y un artista cuya obra, cuyo mensaje está presente y, por el contrario, adquiere a través del tiempo una mayor dimensión, nunca puede morir; continuará siempre vivo después de efectuar el salto mortal. Ciertamente, cabría formularnos la gran interrogante sobre a qué lado del puente habita en realidad el hombre; porque el hecho plantea, además, una grande y dramática paradoja: Jorge Peña está vivo y quienes silenciaron su voz y con ello inmortalizaron su figura fueron, desde aquel mismo instante, en realidad los verdaderos muertos.

También pretendo representar con mis palabras, aquí y ahora, a todos aquellos músicos que se encuentran en lejanas tierras, pero que —me consta— desearían con todo su corazón estar presentes en este acto. Me refiero a Gustavo Becerra, en Alemania; Eduardo Maturana, en Canadá; Sergio Ortega, en Francia; Gabriel Brncic, en España... y tantos más.

Le conocí en 1946 —hace casi medio siglo— cuando llegó a Santiago desde Coquimbo para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música la carrera de Composición y perfeccionar sus conocimientos instrumentales. Éramos de la misma edad y recuerdo aún la impresión que nos causara a todos los estudiantes de entonces nuestro contacto con una personalidad de naturaleza tan vital, inquieta y subyugante como la suya. No vino solo. Junto a él se incorporó al Conservatorio un importante grupo de jóvenes norteños, de La Serena y Coquimbo, cuyos integrantes se distinguían por su excepcional dinamismo y al que pronto le otorgamos el calificativo de “Los Serenenses”.

Fue como una inyección renovadora para todos los músicos de nuestra generación que se formaban en las aulas del viejo edificio de Compañía, entonces bajo la recién asumida dirección del inolvidable maestro, compositor y pianista René Amengual. De ahí en adelante todo cambió. La un tanto monótona actividad en la que desde hacía algunos años —los de la Segunda

\*Discurso pronunciado por el director de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 1 de octubre, en el homenaje que la Universidad de Chile rindió al músico Jorge Peña Hen. Ver Crónica (Homenaje de la Universidad de Chile al maestro Jorge Peña Hen).

Guerra Mundial— venía sumiéndose nuestra vida estudiantil y que fuera tan fecunda durante la década anterior, entró nuevamente en ebullición. Era como un renacer que coincidía —por otra parte— con el fin del conflicto, el cual, de un modo u otro y aunque a la distancia, había impregnado su huella en nuestra adolescencia desarrollando en nosotros un sentimiento pesimista respecto al porvenir.

Jorge Peña fue sin lugar a dudas un factor esencial en este importante proceso de transformaciones y cambios que dio origen a lo que bien podría llamarse hoy como la segunda “Época Dorada” del Conservatorio Nacional de Música, luego del impulso renovador que en 1928 experimentara todo el movimiento musical chileno bajo la guía de Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal. Como Presidente del Centro de Alumnos, en el que me correspondió ejercer la misión de Asesor Artístico, Jorge Peña llevó a cabo una actividad impresionante que comprendía desde la promoción de cambios en Planes de Estudio hasta la formación de múltiples conjuntos de cámara, organizados por el Centro e integrados por estudiantes, con el fin de proyectar mediante conciertos, recitales, charlas y conferencias de toda índole, la institución hacia la comunidad. También giras al norte y sur del país. Memorable aquella primera gira de la Orquesta del Conservatorio, organizada por él, a La Serena y Coquimbo en 1947. Memorable, asimismo, porque fueron nuestras primeras experiencias como directores de orquesta. Ambos, entonces con 19 años, dirigíamos conjuntamente los conciertos y, como todos saben, este fue otro aspecto relevante en la polifacética personalidad de Jorge Peña: además de sus virtudes como organizador infatigable, compositor e instrumentista (tocaba bastante bien piano y viola), también se destacó a partir de entonces por su singular talento en este campo.

Debería marcar un hito en la trayectoria del Conservatorio Nacional de Música aquel inolvidable Ciclo Histórico de Conciertos que organizó el Centro de Alumnos bajo su presidencia en 1949, al cumplir la institución sus 100 años de actividad. Se trató de un Festival de presentaciones programadas a lo largo del año, con participación de los estudiantes y conjuntos más destacados; presentaciones abarrotadas de público y comentadas por Gustavo Becerra, hoy eminente Catedrático de la Universidad de Oldenburg, pero una lamentable pérdida para el país.

Jorge Peña fue toda su vida un hombre de grandes inquietudes vivenciales; un luchador de sólidos principios, un verdadero humanista que entregó siempre sus mejores esfuerzos al servicio de las viejas causas que han intentado encontrar, aún infructuosamente, un destino mejor, de auténtica justicia social para el ser humano. Ya en aquellos años sus profundas convicciones democráticas se manifestaban con energía al levantar su voz para oponerse valientemente a las persecuciones ideológicas que tenían lugar, principalmente en América, con motivo de la Guerra Fría y el llamado Mc Carthysmo.

Pero tenía colocados su mente y su corazón en el norte. Siempre nos comentaba sus planes de emprender un gran movimiento musical que abarcara desde Arica a La Serena partiendo de esta última. Básicamente se trataba de la

consolidación del Coro, la fundación de un Conservatorio de Música y una Orquesta Sinfónica e impulsar posteriormente estas mismas actividades a las demás ciudades de la región. Sólo recordemos hoy lo que significó la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de La Serena, pionera en Iberoamérica y cuyas formidables proyecciones constituyeron para los medios musicales de otros países nada menos que el punto de partida de empresas similares, como ocurrió en Costa Rica y Venezuela a comienzos de los 70, donde el propio Estado no escatimó recursos para crear y sostener organismos exactamente idénticos al que proyectara y realizara Jorge Peña y que se han transformado ahora en un patrimonio cultural para ambas naciones. También en México se ha iniciado últimamente un proyecto de gran envergadura en tal sentido.

De todo lo dicho poco se sabe, y es de lamentar que en su momento nuestros medios musicales, salvo excepción honrosa, no se percataran de la extraordinaria importancia que tenía para el futuro desarrollo musical del país apoyar con fervor una iniciativa de esta naturaleza; como asimismo el hecho de desconocer, por otra parte, la dimensión de sus alcances a nivel internacional, en los que tuve la oportunidad de participar o ser testigo presencial de sus brillantes resultados.

Jorge Peña fue un creador y un visionario, un espíritu tenaz; uno de esos seres que en la humanidad no aparecen con frecuencia, pero que dejan a su paso una huella imborrable de grandes realizaciones. Sólo por citar otros ejemplos entre tantos y tantos: Debería quedar en los anales de la Historia Musical del país ese célebre FESTIVAL BACH, efectuado en La Serena en 1950 con motivo de la fundación de la sociedad del mismo nombre y en conmemoración a los 200 años de su muerte. Se trató de un Ciclo de Conciertos programados ininterrumpidamente durante una semana y que contó con la participación de orquesta y coros, éstos de La Serena y Coquimbo, conjuntos de cámara y solistas de la capital, cuyo momento culminante fue la interpretación del *Magnificat* bajo su dirección. Y aunque también se recoge en su reseña biográfica, no podría menos que mencionar con énfasis aquel otro memorable concierto donde tuvo lugar en el año 1956 la presentación de la monumental obra *La Pasión según San Mateo*, de J.S. Bach, con coros de adultos y de niños junto a un grupo orquestal cuya composición tenía muy pocos refuerzos foráneos. En verdad, una hazaña increíble. Ya para entonces la Universidad de Chile había acogido al Conservatorio de Música de La Serena como uno de sus principales organismos culturales en provincias. La descentralización musical del país por la que tanto luchara Jorge Peña comenzaba a ser una realidad.

En 1966 la Orquesta Sinfónica Juvenil dirigida por su fundador ofreció con éxito sin precedentes un concierto en el Teatro Municipal de Santiago, que tuvo el honor de presentar con algunas palabras introductorias. Posteriormente se realizaron giras internacionales: Buenos Aires, Lima, La Habana y Puerto Rico. Se coronaba así esplendorosamente el esfuerzo y sacrificio de años de labor, de perseverancia infatigable, muchas veces trabajando contra la adversidad casi sin recursos, pero siempre con fe inalterable en los objetivos a conseguir. Fueron también sus últimas actividades.



Luego... un día cercano a este, 18 años atrás, voces estentóreas, disonantes y frías lanzaron seguramente el mismo grito insensato que en los claustros de la Universidad de Salamanca y frente a su Rector, don Miguel de Unamuno, surgiera de la garganta de un comandante alienado en plena Guerra Civil Española: “Muerte a la Cultura, Viva la muerte...”. Y no hubo más.

No hubo flores ni música ni campanas para el reposo del artista. No hubo funeral... ni siquiera una tumba piadosa. Recordando las palabras que escribiera el gran poeta chileno Pablo Neruda en su lamento por la muerte del gran poeta español Federico García Lorca, asesinado en Granada a comienzos de aquella guerra y en circunstancias atterradoramente similares, diría que... “El crimen fue en La Serena, en su Serena...”.

De aquel día sombrío tan sólo queda el testimonio de unas improvisadas cuartillas de música que estaba escribiendo durante su cautiverio—escribiendo con palos de fósforo quemados, era lo único de que disponía—, sin duda como expresión irrenunciable de su vena de creador y también como un canto de amor a la vida, pero que tristemente se transformaron en su epitafio.

Pero, sí queda algo más... como dijimos en un comienzo algo muy grande y que nunca podrán destruir los siniestros mensajeros de la muerte: su grandeza, el mensaje de sus obras, la gloria de constituirse en una de las figuras relevantes que tan generosamente ha producido siempre a través de su historia el movimiento musical chileno para orgullo del país.

# *Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad Alemana de Oldenburg*

por  
Eduardo Cáceres

Para un hombre cumplir 65 años de vida podría tener dos connotaciones: una podría ser el término de su actividad laboral remunerativa en la sociedad, y otra la efervescencia de un proceso intelectual y creativo, reconocido públicamente por quien lo merece. En este sentido el "jubileum", en Alemania, es entendido como "el júbilo" de una carrera bien lograda y que en este caso a nuestro compositor chileno se le reconoció y celebró en noviembre de 1990 en la Universidad de Oldenburg, Alemania Federal, en la que se desempeña como docente desde 1974, época en que inicia su labor como investigador, dirigiendo un departamento de especialización, además de impartir las cátedras de análisis, composición, estética y música latinoamericana.

Cabe destacar que tan magno homenaje de una Universidad alemana a un compositor chileno, no tiene precedentes históricos. Este homenaje en honor a sus sesenta y cinco años de vida, destacó no sólo su labor como docente en la mencionada Universidad, sino que también su labor creativa como compositor. Es así como tituló el diario alemán *Weser Kurier* "Músico entre los mundos. El compositor de Oldenburg Gustavo Becerra-Schmidt ha sido honrado", y otro prestigioso diario como el *Frankfurter Rundschau* afirmó: "En noviembre de 1990, honró la Universidad de Oldenburg a su profesor-compositor con tres conciertos que mostraron todo el espectro de su obra, desde producciones puramente instrumentales, a composiciones electrónicas y hasta obras vocales 'aplicadas' para solistas o coro".

Quizás lo más destacable ha sido su versatilidad en diversos campos de la música puesto que el maestro Becerra ha creado obras llamadas doctas y populares, y es difícil no reconocer la solidez de sus sonatas, y sin perder oficio también lo es su cantata popular *Américas*, para el conjunto Quilapayún. Igualmente consistentes han sido sus experiencias con la música electrónica y electroacústica como se puede apreciar en *Exposición concertante*, obra que además incluye una instalación. El periódico interno de la Universidad lo relata como sigue: "la escena musical de Oldenburg puede unir al nombre de Becerra-Schmidt algunos manjares culturales. Así su *Exposición concertante* con música electroacústica interactiva... *Charivari*... el estreno de *Transvisiones fugitivas*, como encargo del Staatsorchester en 1982, el estreno del *Oratorio Carl von Ossietzky* en 1985, y el concierto *Interface Hombre* en 1988".

Además, ha sido muy valioso su aporte a la enseñanza de la música popular y folklórica y es consecuente con su trabajo al que se refirió la periodista Susanne Olbrich en su crítica en *NWZ*: "también se ofreció esta tarde un

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 9-16



*Gustavo Becerra-Schmidt*

estreno: *Tres trozos para tres congas y piano de cola...* así las congas se volvieron instrumentos melódicos y el piano de cola, mediante la preparación del instrumento, en percusión, y la división histórica entre música popular y docta desapareció". Para Becerra el estudio de la música popular y folklórica son parte "inseparable de un estudio serio y equilibrado" y "los medios electroacústicos tienen una importancia equivalente a los medios acústicos y vocales", palabras dichas por el maestro en su artículo "La música en la Universidad de Oldenburg"<sup>1</sup>.

Conocí personalmente al maestro Becerra en 1983, durante mi primera estadía en Alemania Federal. Obviamente y como estudiante de composición, su figura penaba para mí, como la de un fantasma, desde hacía por lo menos una década. Me habían conmovido especialmente algunas de sus obras de cámara y el contundente artículo "La crisis de la enseñanza de la composición en Occidente"<sup>2</sup>, enjundioso y profundo, recomendable a quien desee "complicarse" con justificada razón.

Al llegar a su casa en Oldenburg, me encontré con un hombre sencillo, amistoso y escéptico. Maestro de tomo y lomo, con gran oficio y una gran intuición. Más tarde, en 1988, realizamos juntos algunas actividades a través de la difusión de música chilena en Oldenburg, junto a la pianista Cecilia Plaza, ciudad de antiguo prestigio cultural, que se ha destacado por realizar estrenos de algunas obras contemporáneas capitales. Nuestro concierto, pese a la poca publicidad, contó con una nutrida y entusiasta asistencia. Pienso que la presencia y huella de Gustavo Becerra en Oldenburg creó la suficiente expectativa y atracción del público.

Posteriormente en 1988 tendríamos al maestro en Chile por primera vez desde su partida de nuestro país en 1971, fecha en que fue nombrado Agregado Cultural en Alemania durante el gobierno de Salvador Allende. Leemos en notas al programa: "más de 60 composiciones ha escrito en los años de exilio en Alemania. ¡Y trabajo todavía hay mucho! "20 años es un tiempo breve". Ahora estaba de vuelta asistiendo al estreno de su obra *Machu-Pichu*, ocasión que no perdió para realizar en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, algunas clases magistrales de composición. El *Weser Kurier* escribió: "Él sueña con enseñar durante algunos meses en Alemania y en su patria, pero para ello no hay dinero en Chile o algún auspiciador, por lo menos todavía no". Su regreso en "honor y gloria" removió más de alguna estructura en el pensamiento de estudiantes y profesores que asistieron a sus clases, por lo demás, antigua costumbre del maestro, que volvía con una doble experiencia pedagógica; la primera que dejó su inolvidable desempeño en Chile antes de 1971 y una segunda, a raíz de la profunda labor universitaria en Europa y especialmente

<sup>1</sup>Revista Musical Chilena, xxxviii/161 (enero-junio, 1984), p. 54.

<sup>2</sup>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. 44-60; xiii/63 (enero-febrero, 1959), pp. 54-66; xiii/64 (marzo-abril, 1959), pp. 71-80; xiii/65 (mayo-junio, 1959), pp. 87-100.

en la Universidad de Oldenburg, donde en 1990 se le rindió un gran tributo, al organizar un destacado homenaje en su honor. El *Weser Kurier* destacó: “La Universidad de Oldenburg, donde en 1985 se estrenó su *Oratorio Carl von Ossietzky*, música que expresa un credo y la toma de un partido para el nombre de la Universidad —lo que ocurrirá solemnemente en 1991— en homenaje a su compositor, con tres conciertos para celebrar sus 65 años”.

En realidad tres fueron los conciertos realizados en el Aula universitaria, presentando un panorama de su música que abarcó desde sus creaciones de 1954 hasta 1990. El público pudo apreciar un número cercano a las 20 obras escritas con diversos recursos y combinaciones, por ejemplo: música de cámara a la que se refirió la periodista y crítica del *NWZ*, Christiane Maass: “... y la culminación del concierto fue el estreno de la *Cuarta Sonata* para violoncello y piano de Gustavo Becerra-Schmidt...”, “difícil es imaginar honor más adecuado para el jubileo de un compositor que ese estreno. La obra fue seguida con gran expectación a lo largo de su desarrollo y obtuvo entusiasta aprobación de los muy numerosos auditores que excedían los límites de la sala de música de cámara de la Universidad”. En otra oportunidad escribió también: “... debe mencionarse la sobresaliente interpretación de la *Tercera Sonata* para guitarra de Becerra-Schmidt. Grant Gustafson, a quien está dedicada, la estrenó y además es su editor. Esta *Sonata* es considerada una de las más difíciles de la música contemporánea para guitarra, especialmente el último tiempo ‘batucada’ (una forma afrobrasileña danzable) en la que el instrumento es usado virtuosísticamente como percusión, exigiéndole el máximo al instrumentista, lo que arrebató al público con demostraciones de entusiasmo”.

En la misma oportunidad el público pudo escuchar música creada con un computador, instrumentos solistas y música coral, que el *Frankfurter Rundschau* comentó escribiendo: “los trozos políticos de Becerra con textos de Brecht en sus obras corales, conscientemente accesibles, pueden parecer una vez más casi extraños a algunos auditores, puesto que todo el realismo socialista se ha despedido de la política. Pero los problemas no han desaparecido y así Gustavo Becerra, gracias a una astuta maniobra dialéctica es, tal vez y precisamente, no el hombre de una estética de ayer, sino que de la de mañana”.

El público además disfrutó de su música escrita para cine con su respectiva exhibición, ensambles variados y un video con instalación titulada “VideoSchmidt”. Los tres conciertos tuvieron lugar los días viernes 9, jueves 15 y viernes 30 de noviembre de 1990. En ellos participaron más de veinte intérpretes, incluyendo además un Ensamble y el Coro de la Universidad de Oldenburg. En suma, un merecido homenaje a un maestro indiscutible.

A continuación se incluyen los tres programas de los conciertos impresos en la oportunidad. Se ha mantenido el formato sin traducción a fin de conservar el documento original.

Santiago, Chile. Agrupación Musical Anacrusa

# Musik von GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT Konzert I "Zum Fünfundsechzigsten"

Moderation: Wolfgang Martin Stroh

Trio für Flöte, Violine und Klavier (1954)

- 1. Allegro moderato
- 2. Adagio
- 3. Allegro giusto

Burkhard Wild (Flöte), Norbert Ternes (Violine), Johannes Cernota (Klavier)

Das Schweigen. Monodram für Altstimme und Computer (1987)  
(nach einer Erzählung von Gertrud Meyer)

Ilse Zahn-Wienands (Gesang)

Wiegenlieder (1988)

- 1. Dos canciones de cuna (Gabriela Mistral):  
Suavidades/Ocho Perritos (1972)
- 2. Willkommen Säugling (1988)

Ilse Zahn-Wienands (Gesang), Axel Weidenfeld (Gitarre)

.....  
Pause

Im Foyer: Jan Peter Sonntag (Konzept/Installation):

Videoschmidt (1990)

3 Stücke für 3 Congas und Flügel (1990)

Herbert Wiedemann (Flügel), Markus Heider (Congas)

Charivari. Eine Liturgie für Drei (1979)

(Kostüme und Requisiten: Flor Auth)

- Introito (Einleitung)
- I Purificacion (Läuterung)
- II Exorcismo (Exorzismus)
- III Cortejo (Zug)
- IV Exorcismo Final (Schlußexorzismus)
- V Ronda y Sacrificio (Rundtanz und Opfer)

Cees Teeling (Schlagzeug), Peter Schleuning (Flöten), Fred Ritzel (Klavier)

Jens Carstensen/Harald Kügler (Konzept/Komposition):

EX-AMEN (1990)

**Aula der Universität Oldenburg  
Ammerländer Heerstraße 114-118**

**Freitag 9. November 20 Uhr**

In der Aula der Universität, jeweils um 20 Uhr:  
am Donnerstag, den 15. November 1990 als KONZERT II "zum Fünfundsechzigsten": Eduardo Valenzuela, Paris, spielt Violoncello-Kompositionen von Gustavo Becerra-Schmidt (u.a. als Uraufführung die 4. Cellosonate) und  
am Freitag, den 30. November 1990 als KONZERT III "zum Fünfundsechzigsten": Werke für Chor, Solisten, Ensembles und Filme von und über Gustavo Becerra-Schmidt.

**Musik von  
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT  
Konzert II "Zum Fünfundsechzigsten"**

Kompositionen südamerikanischer Komponisten für Violoncello  
und Klavier

Gustavo Becerra-Schmidt:  
1. Partita für Violoncello solo (1957)

Gustavo Becerra-Schmidt:  
2. Partita für Violoncello solo (1957)

Eduardo Valenzuela:  
"Edwige" für Violoncello solo

Luis Naon:  
"Tango del desamparo" für Violoncello, Klavier, 2 Tam-Tams und  
Tonband

Pause

Gustavo Becerra-Schmidt:  
3. Partita für Violoncello solo (1983)

Gabriel Brncic:  
"Tonada larga a Recabarren" für Violoncello und Klavier

Gustavo Becerra-Schmidt:  
4. Sonate für Violoncello und Klavier (Uraufführung) (1990)

Es spielen:  
Eduardo Valenzuela (Violoncello) und Constanza Davila  
(Klavier), Paris.

\*\*\*\*\*

Als KONZERT III "Zum Fünfundsechzigsten" werden am Freitag, den 30. November 1990, in der Aula der Universität Oldenburg Werke für Chor, Solisten, Ensembles und Filme von und über Gustavo Becerra-Schmidt vorgeführt.

**Aula der Universität Oldenburg  
Ammerländer Heerstraße 114-118  
Donnerstag 15. November 20 Uhr**

# Musik von GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT Konzert III "Zum Fünfundsechzigsten"

Moderation: Wolfgang Martin Stroh

Zwei textlose Gesangsstudien (bearb. v. M. Klinkebiel) (1988)  
Singen wann (Text von Erich Fried) (1988)  
 Universitätschor (Leitung: Manfred Klinkebiel)  
 aus: Tryptichon (Text von Bertolt Brecht) (1981)  
 1. Herr Doktor / 2. Bericht über den Tod eines Genossen  
 Claus Boysen (Gesang), Rainer Abraham (Klavier)  
 Film: ... A VALPARAISO (Regie: Joris Ivens, Musik: Gustavo Becerra-Schmidt)  
 (Santiago 1963)

Während der Pause im Foyer:

Jan Peter Sonntag (Konzept/Komposition): Videoschmidt (1990)

3. Sonate für Gitarre (1979)

1. Allegro giusto
2. Fantasia (vento)
3. Batucada

Grant Gustafson (Gitarre)

Komponistengruppe Oh-Ton: "Metabecerra" (1990)

Oh-Ton-Ensemble

VIERDIMENSIONALE STRUKTUREN FÜR BELIEBIGE TONQUELLEN (1974)

Johannes Cernota (Klavier)/Niels Knolle (Disklavier)/Bernhard Mergner  
 (Trompete)/Gertraud Meyer-Denkman (Stimme)/Peter Schleuning (Flöte)

Kinderkreuzzug (Text: Bertolt Brecht) (1990)

Ensemble: Kai Leinweber (Leitung)/Ulrike Janssen (Gesang)

Die Statuten des Menschen (Text: Thiago de Mello) (1990)

Ensemble: Kai Leinweber (Leitung)/Ivo Berkenbusch (Gesang)

**Aula der Universität Oldenburg**

**Ammerländer Heerstraße 114-118**

**Freitag 30. November 20 Uhr**





*Retrato anónimo que según Rosenthal representa a  
Mozart alrededor de los treinta años*

# AMADEUS '91

Por  
*Cirilo Vila Castro*  
Septiembre 1991

A mis amigos de la Agrupación  
Musical ANACRUSA (A.M.A.)  
y a todo aquél que, previa lectura,  
llegue a sentirse identificado.

“Y el Amor se hizo música  
y habitó entre nosotros;  
y fue su nombre entre los hombres  
(durante el breve tiempo que le fue dado  
para vivir sobre la tierra)  
desde entonces y para siempre:  
Wolfgang Amadeus Mozart”.

Así escribirá, tal vez,  
en algún tiempo futuro  
(si es que nuestra tan sufrida y maltratada tierra  
aún tiene futuro)  
algún estudioso amante  
de las artes musicales:  
de la música total en su conjunto.

Y es por eso, entonces, que ahora,  
cuando el mundo entero conmemora  
el bicentenario de tu muerte  
(tan sólo el fin de tu tránsito terrestre);  
cuando sucede que tu nombre  
se cotiza muy alto en el mercado  
y no conviene recordar demasiado  
que debiste ser enterrado  
en la fosa común  
(aunque quizá esto no haya sido  
sino la última y más discreta broma  
de tu espíritu travieso,

pues hasta ahora nunca se ha sabido  
que un ángel deba ser enterrado);  
cuando los ávidos mercaderes  
que profanan día a día el templo  
de Nuestra Señora de todas las músicas:  
La Música,  
calculan con fruición sus ganancias  
(puesto que para ellos sólo cuenta  
que tuviste la buena ocurrencia  
de morirte hace exactamente doscientos años);  
nosotros,

por nuestra parte,  
sencillamente

pensamos  
que no puede haber mejor homenaje  
que el de escuchar tu música  
atentamente,  
inocentemente,  
amorosamente,

(si es que todavía somos dignos  
de escucharla)  
y luego decirte

simplemente:

gracias.  
Gracias,  
ante todo,  
por habernos enseñado  
(y por estar siempre, como sin quererlo,  
recordándolo)  
que la música no es otra cosa  
que el juego más puro de la infancia.  
Gracias,  
además,  
por darnos la certeza  
(y no es lugar común  
ni un juego de palabras:  
era para ti,  
humano al fin,  
la más consoladora idea)  
de que más allá de tantas sombras  
reencontraremos alguna vez  
la luz perdida,

porque la universal armonía  
de la que nos hablan los más sabios  
(y uno de ellos  
ya lo dijo bellamente)  
en tu música se hace vida  
y cuerpo presente.  
Y gracias,  
sobre todo,  
por darnos la esperanza  
(a veces, como un milagro,  
una sola frase basta:  
poesía pura: canto sin palabras)  
de que a pesar de nuestros errores  
y debilidades  
(que son tantos,  
que son tantas)  
algún día sabremos perdonar  
y seremos asimismo perdonados:  
lo inefable es lo único invencible.

Es decir, entonces,  
que no todo está perdido  
(ni siquiera el paraíso)  
y que en definitiva,  
gracias a tu música  
y a pesar de todos los pesares,  
el amor aún es posible.

*Facultad de Artes  
Universidad de Chile*

# *Interpretando la música de Mozart*

por  
*Ruby Ried Thompson*

El aspecto interpretativo, que hoy día el compositor deja más y más en claro por escrito en la partitura, es una modalidad que en épocas anteriores no se vio establecida sino hasta bien entrado el siglo XIX. A medida que se retrocede en la historia de la música, más disminuye la certeza del ejecutante puesto que las indicaciones originales interpretativas se hacen cada vez más escasas.

La música es mucho más que un encadenamiento de sonidos puros. Es un lenguaje cuya substancia misma transcurre en el tiempo y a través de la memoria. La música escrita renace en un nuevo tiempo al pasar por las manos de un intérprete, quien a menudo no logra recrearla, solamente ejecutándola.

El lector de partituras produce sonidos en conjunción con ritmos determinados dentro de los cuales puede que la música esté totalmente ausente. Durante un concierto, el producto sonoro mismo puede no ser tan importante como la forma, el estilo, el modo de presentarlo. La música interpretada "al vivo" acontece en el lugar donde se está fabricando y es por ello que el verdadero intérprete debe ser capaz de amalgamar sus conocimientos intelectuales de la obra a la cual se enfrenta, junto a su propio poder imaginativo —único en cada ser humano— por poder recrear una obra de arte creada en el pasado. En sus manos los pensamientos históricos y el transcurso del tiempo humano coinciden produciendo una visión interpretativa honesta.

Un acontecimiento culminante que señaló el inicio de una era en la que la interpretación de la música "antigua" comenzó a considerarse un campo importante, fue la publicación del libro de Arnold Dolmetsch *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, en 1915<sup>1</sup>. Durante el presente siglo la nueva disciplina de la interpretación musical basada en la investigación musicológica ha ido adquiriendo mayor fuerza y ahora es una rama de la musicología que se sustenta en sus propias bases. El estudio histórico y analítico de las prácticas de ejecución musical tiene particular trascendencia para aquel ejecutante moderno interesado en la "autenticidad" de un estilo determinado. En las partituras de la música compuesta antes del siglo XIX surgen una infinidad de preguntas que no tienen respuesta obvia para el intérprete moderno, quien necesita la ayuda que pueden ofrecerle otros tipos de evidencia histórica que siempre han rodeado la composición musical. El estudio de los instrumentos musicales —aclarado por la iconografía de una época— por ejemplo, contribuye a la mejor comprensión de las necesidades acústicas de una obra musical. La familiarización con los tratados teóricos musicales y con la historia social de una época también acrecienta la agudez interpretativa de un ejecutante, que al

<sup>1</sup>Arnold Dolmetsch. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries, Revealed by Contemporary Evidence*. 2ª Edición. Londres: Novello and Co., 1946.

compenetrarse de una realidad histórica determinada podrá interpretarla con mayor convicción. Esta investigación lateral debería ir siempre unida al análisis formal de la obra que se interpreta, la que a su vez debería considerarse dentro de la perspectiva total de la producción del compositor y de su escuela.

Si la comprensión de lo que escribió un compositor en la partitura tiene gran importancia para un ejecutante, la búsqueda de aquéllo que no quedó escrito en el papel —aquello que quizás no pueda escribirse— es lo que distingue el tipo de música que finalmente producirá el auténtico intérprete. La dimensión “correcta” de una obra musical, el conocimiento histórico y analítico de la misma y la aplicación de un criterio intelectual pueden estar perfectamente basados en la trama de una partitura determinada y, sin embargo, esta visión musical puede continuar siendo parcial si el intérprete no es capaz de ser fiel a sí mismo además de ser fiel a la estética de la obra que interpreta.

El sentido de una frase musical, el vigor de un matiz, el impulso de una modulación, el largo de una cesura dentro de una melodía, el significado emocional de un silencio, la realización de un adorno, el pulso de un Andante —por ejemplo— son detalles que deben contar con la espontaneidad de un músico que esté inmerso en el espíritu de la autenticidad interpretativa. La precisión, o aún la perfección, de los detalles dentro de una obra musical sólo tienen sentido si están subordinados al estilo de esa obra, puesto que los detalles aislados, aunque sean muy perfectos, no tienen poder convincente dentro de un arte que transcurre en el tiempo. La música tiene en sí misma la perspectiva de un tiempo propio, es la substancia de una época fija; es un retrato del espíritu imaginativo de un ser humano que vivió durante un período de años precisos y cuyo pensamiento fue formado por hechos y vivencias concretas en un momento específico. El deber de un intérprete serio es descubrir estos niveles paralelos y contando con su intuición y poder imaginativo, tratar de volver a darles la vida que originalmente tuvieron cuando fueron creados originalmente.

El moderno ejecutante de la música de W.A. Mozart debería sentirse privilegiado puesto que cuenta con una cantidad de fuentes contemporáneas de información que sirven para iluminar la interpretación de la obra de este compositor de un modo más directo que el usual. En primer lugar, ha sobrevivido una gran colección de cartas de Mozart, de miembros de su familia y amigos, las cuales son documentos inestimables que ofrecen una visión interna de la vida del compositor, de su música y de la sociedad donde trabajó. Su *Catálogo Temático de Obras*, un registro que Mozart mismo compiló a partir de 1784, es un manuscrito que se conserva en la biblioteca del Museo Británico —publicado en edición facsímil en conmemoración del segundo centenario de su muerte— es una obra de mucho interés para el ejecutante, porque presenta una perspectiva del pensamiento creativo del compositor<sup>2</sup>. Mozart ingresó a este catálogo las obras terminadas en el orden en que fueron compuestas, lo

<sup>2</sup>*Mozart's Thematic Catalogue, A Facsimil: British Library Stefan Zweig MS 63*. Introducción y Transcripción de Albi Rosenthal y Alan Tyson. Londres: The British Library Board, 1990.

cual sirve para aumentar nuestra limitada comprensión de la constante actividad mental del compositor. Este cuaderno, que Mozart mantuvo al día hasta tres semanas antes de su muerte, en diciembre de 1791, posee también la cualidad de mostrar las posibles relaciones emocionales que existen entre obras de diversos géneros que, sin embargo, a veces fueron compuestas simultáneamente.

Junto con estos documentos originales, existe un grupo de tratados teóricos de interpretación cuyas enseñanzas estaban vigentes durante la formación profesional de Mozart. El *Método Para Aprender a Tocar la Flauta Traversa*, de Johann Joachim Quantz fue publicado en alemán y en francés en 1752 y siguió siendo usado durante el resto del siglo XVIII<sup>3</sup>. El *Tratado Sobre el Verdadero Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado*, de Carl Philipp Emanuel Bach, publicado en Berlín en 1753 y en 1762 fue sin duda el método más famoso y más usado en Europa hasta ya avanzado el siglo XIX, el que debe haber sido de gran importancia para Mozart debido a la gran admiración que sentía por el Bach de Berlín<sup>4</sup>. El *Tratado de la Ejecución del Violín*, escrito por Leopold Mozart y publicado en 1756 —el mismo año del nacimiento de Wolfgang Amadeus— contiene la base en la que Mozart fundamentó su pensamiento creador<sup>5</sup>. Una lectura a este tratado es de gran ayuda para el enfoque interpretativo de la obra mozartiana dado que las prácticas contemporáneas de ejecución instrumental válidas durante la vida de Mozart se encuentran claramente detalladas en este ordenado volumen. Un cuarto compendio teórico de gran valor es *La escuela del Teclado, o el Tratado del Arte de Enseñar y Aprender a Tocar los Instrumentos de Teclado*, de Daniel Gottlob Türk, publicado en Leipzig y Halle en 1787 y que fue traducido al inglés en 1804, lo cual indica su uso permanente durante una época en que el piano ya había pasado a ser el instrumento de teclado más popular de Europa<sup>6</sup>. Estos cuatro métodos de interpretación musical forman parte del fondo cultural y técnico-musical dentro del cual Mozart se desarrolló como compositor y músico profesional. La asimilación de estos tratados es de gran relevancia para el estudiante que anhela comprender la esencia del estilo musical reinante, que ahora se denomina “clásico”.

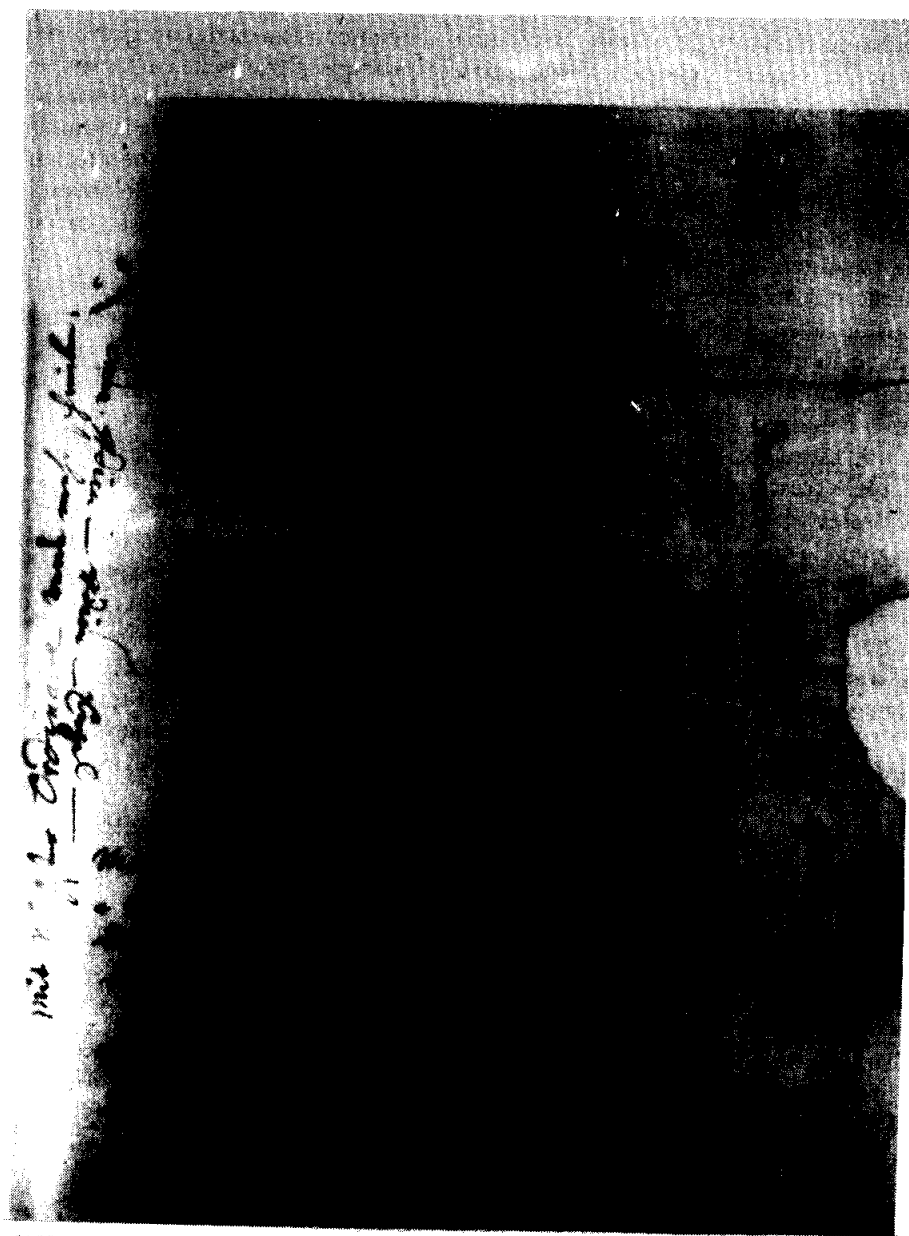
Si por desgracia se perdiera la mayoría de los documentos mozartianos —incluyendo la colección de retratos que existen del compositor— salvándose solamente su música y las cartas de él y las de su familia, el mundo seguiría gozando de un cuadro completo de la vida y obra de Mozart. Es realmente extraordinario el número de cartas que han sobrevivido y la última edición

<sup>3</sup>Johann Joachim Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Facsímil de la 3ª Edición de 1789, publicada por H.P. Schmitz, Kassel, 1953.

<sup>4</sup>Carl Philipp Emanuel Bach. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Traducido y editado por William J. Mitchell. Nueva York: Norton and Co., 1949.

<sup>5</sup>Leopold Mozart. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Traducido por Editha Knocker; Introducción de Alfred Einstein. Londres: Oxford University Press, 1963.

<sup>6</sup>Daniel Gottlob Türk. *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Edición Facsímil E.R. Jacobi; Kassel, 1962.



CARTA DE MOZART A SU PRIMA BASLE, 10 DE MAYO DE 1779, QUE MUESTRA SU ESCRITURA FLORIDA.



alemana consta de cuatro grandes volúmenes<sup>7</sup>. Leopold Mozart reconoció muy temprano el talento de su hijo y se aseguró al dejar constancia del progreso, del desarrollo y de las experiencias de este hijo prodigio a través de cartas que él dirigía a su familia y amistades, además cerciorarse que las cartas recibidas se guardaran para el futuro. La correspondencia entre los miembros de la familia Mozart, especialmente entre Leopold y Wolfgang Amadeus, permiten tomar contacto directo con la vida creativa y con la personalidad del niño, del joven y luego del compositor adulto con todas sus debilidades y grandezas. Estas cartas nos permiten ir siguiendo puntualmente la evolución de la persona y del músico que es Mozart, el cariño y la admiración por su padre, su amor por Constanza, su absoluta falta de sentido de inferioridad social, su generosidad, la fe en su propio talento y su indiscutible sentido del humor. Lo efusivo de su temperamento, su espontaneidad y su sinceridad se disciernen tanto en sus cartas como en su música. Su especial sentido dramático también sale a luz cuando en su correspondencia las preocupaciones cotidianas siguen de cerca a sus ideas trascendentales, cuando pensamientos tristes son interrumpidos por ideas alegres y positivas. Su filosofía de la vida —y de la muerte— aparece bosquejada en la última carta que le escribió a su padre, ya seriamente enfermo, el 4 de abril de 1787. Entre otras frases dice: “De noche me acuesto sin pensar que quizás (a pesar de ser joven) no viviré para ver el próximo día y sin embargo ninguno de mis amigos podrá decir que en mis relaciones con ellos sea inflexible o esté de mal humor. Es por esta fuente de alegría que cada día le doy gracias a mi Creador y que le deseo lo mismo al resto de los seres humanos”.

Las cartas de la mano de Mozart, escritas en un dialecto alemán del sur, tienen una gramática muy personal y de ningún modo estricta. A menudo incluyen palabras y modismos en otros idiomas, con los cuales Mozart se familiarizó durante sus viajes. Frecuentemente escribe en un francés fluido, intercala frases en inglés y hay varias cartas en italiano y latín. Sus cartas también dan testimonio de su talento como caricaturista, ya que hay ejemplos de dibujos cómicos dispersos entre ellas, retratos de trazos sintéticos de gente de su mundo. La importancia de las cartas de Mozart es inestimable para el ejecutante de la obra de este compositor, porque son una fuente fundamental de información relacionada con la autenticidad, la cronología y la génesis misma de sus composiciones. Hay también un sinnúmero de descripciones prácticas y directas tanto de Mozart como de su padre que sirven de evidencia histórica para la interpretación de la música clásica y específicamente mozartiana. Delicados temas, como por ejemplo la ejecución del rubato y los tempi, relacionados con obras específicas, pueden consultarse en las cartas de Mozart.

El ejecutante mozartiano de fines del siglo xx tiene la suerte de pertenecer a una época en que los medios de comunicación nos acercan a las fuentes culturales de países geográficamente lejanos y nos ponen en contacto con

<sup>7</sup>La “nueva” publicación de las cartas de Mozart tiene 7 volúmenes y es posible que aún no se considere como completa. Los editores son: W.A. Bauer, O.E. Deutsch y J.H. Eibl, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Kassel, 1962-1975, 7 vols.

tradiciones ajenas. La bibliografía y las grabaciones relacionadas con la obra de Mozart son posiblemente las más amplias dedicadas a un solo compositor. Dadas las condiciones actuales, no es posible que el estudiante musical deje de estar al día y no se informe acerca de los importantes trabajos de investigación musicológica que existen. Durante los tres últimos años, la literatura mozartiana se ha visto enriquecida por una enorme cantidad de obras, entre las cuales sobresalen tres notables libros del profesor H.C. Robbins Landon: *Mozart, The Golden Years: 1781-1791*<sup>8</sup>; *Mozart's Last Year*<sup>9</sup>; y *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*<sup>10</sup>. Desde su aparición en 1989, el libro *Los Años de Oro* pasó a ser una fuente de constante inspiración para mí y luego después decidí dedicar mis esfuerzos pedagógicos e interpretativos a la organización de conciertos y charlas-conciertos dedicados a la obra madura de Mozart, compuesta durante los diez años que vivió en Viena.

Durante este período Mozart desarrolló una actividad creativa de extraordinaria riqueza, tanto en la cantidad como en la calidad de sus obras. Compuso diecisiete Conciertos para teclado, la Misa en Do menor; sus famosas Sinfonías Haffner y Linz, además de las universalmente conocidas 39, 40 y 41; sus grandes óperas *Las Bodas de Fígaro*, *Don Juan*, *Così Fan Tutte*, *La Flauta Mágica* y *La Clemencia de Tito*; una enorme cantidad de música de cámara, canciones y obras de gran interés para teclado solo.

Estos son también los años de su madurez, cuando lejos de su familia y de su hogar en Salzburgo pasó a ser un hombre independiente de los lazos formales que lo unían a la iglesia y a la sociedad; cuando se casó con Constanza Weber sin el consentimiento de su padre; y cuando pasó a ser miembro de una logia Masónica, como parte de la declaración de su propio individualismo.

Uno de los conciertos que presenté durante mi visita a Santiago<sup>11</sup>, tuvo lugar en la casa colonial de Lo Matta, que ahora aloja al Museo de Artes Decorativas, en los faldeos cordilleranos de Las Condes. El programa consistió en la lectura de siete cartas escritas por Mozart y de su dedicatoria a Haydn de los seis cuartetos que desde 1785 llevan su nombre. Estas lecturas fueron intercaladas con cuatro canciones y cuatro obras para teclado, también, compuestas durante el mismo período. El concierto se realizó el 5 de diciembre (fecha de la muerte de Mozart), como celebración a la vida musical de Mozart y la secuencia de cartas y obras musicales se presentó sin la interrupción de

<sup>8</sup>H.C. Robbins Landon. *Mozart: The Golden Years 1781-1791*. Londres: Thames and Hudson, 1989. Traducción al castellano *Mozart: Los Años dorados 1781-1791*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.

<sup>9</sup>H.C. Robbins Landon, 1791, *Mozart's Last Year*. Londres: Thames and Hudson, 1988. Traducción al castellano *1791, El Último año de Mozart*. Madrid: Siruela, 1989.

<sup>10</sup>H.C. Robbins Landon. *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. Londres: Thames and Hudson, 1990. Traducido al castellano como *Mozart y su Realidad: Guía para la comprensión de su Vida y su Música*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

<sup>11</sup>Mayor información sobre la actividad de Ruby Reid en Santiago se encuentra en la Sección de la Crónica dedicada a Mozart del presente número de la RMCH.

aplausos. El programa se inició con la primera carta que Mozart le escribió a su padre momentos después de su llegada a Viena, en la que comparte sus primeras impresiones y hace un balance de su situación como músico dentro del cortejo personal del Arzobispo de Salzburgo que estaba de visita en la capital del Imperio Austro-Húngaro. Las cartas siguientes relatan su penetración dentro del ambiente musical vienés y describen claramente las situaciones por las cuales Mozart pasó y las dificultades y alegrías que lo hicieron independizarse de su familia y establecerse en Viena con su mujer. La lectura de la dedicatoria a Haydn demuestra un aspecto menos conocido: la profunda amistad y respeto que los unía. Parece que se conocieron en 1781 y desde entonces creció la mutua admiración que sentían por la obra del otro, que culminó con la emotiva y sincera ofrenda que Mozart le hizo a Haydn de sus cuartetos de cuerdas K. 387, 421, 428, 458, 464 y 465. Una de las más grandes alegrías que tuvo Leopold Mozart fue durante la visita que hizo a Viena en 1785, cuando en el atardecer del sábado 12 de febrero, después de tocar por primera vez tres de esos cuartetos, Haydn dijo a Leopold: "Como hombre honesto que soy, le digo ante Dios, que su hijo es el más grande compositor que conozco ya sea de nombre o personalmente; él tiene muy buen gusto y además posee el más profundo conocimiento de la composición".

El programa de celebración incluyó además dos cartas dirigidas a amistades de Mozart: a una mecena aristocrática con la que Mozart no tenía ningún problema de inferioridad social, y a un hermano masónico al que Mozart estaba íntimamente vinculado y quien lo ayudó financieramente. La última carta de este programa está dirigida a su esposa. En ella comparte la alegría del éxito que lograron sus dos últimas óperas. También le cuenta de su vida diaria, de cómo ha estado jugando una partida de billar consigo mismo y de la venta de su caballo. A pesar de su soledad y de su pobreza, sigue escribiendo en forma alegre y positiva para darle ánimo a su mujer que estaba en Baden en una cura médica. Esta actitud alentadora es típica de las cartas y de la música de Mozart, que junto con su fe y sentido del humor, son las enseñanzas profundas que nos ha legado. Estas cartas, seleccionadas para presentar a Mozart como ser humano real, fueron traducidas al castellano corriente en Chile, para que el público se sintiera más cerca de las palabras de Mozart, en este concierto (Las siete cartas de Mozart y su dedicatoria a Haydn se incluyen como apéndice del presente artículo). La lectura estuvo a cargo de José Aldunate Menéndez, director del Museo de Artes Decorativas, Lo Matta.

Indudablemente, el mensaje directo que poseemos de Mozart se encuentra en sus cartas, ya que ellas no requieren de la interpretación de un intermediario. Muy cerca de su espíritu poético y dramático y a la vez profundamente relacionado con el mensaje de las palabras directas del compositor, tenemos la gran fortuna de contar con un grupo de cerca de treinta canciones que Mozart compuso muchísimo antes del florecimiento del Lied Alemán y que en realidad pueden considerarse como el germen anticipado de este género vocal romántico. Las canciones que Mozart compuso durante sus años en Viena demuestran la enorme capacidad expresiva del poema cantado, que él desarrolló con gran

simplicidad y grandiosa imaginación, reflejando en estas joyas musicales su madurez y lucidez emocional. Cuatro canciones de este último período fueron seleccionadas para servir de puente entre la palabra hablada de las cartas y la música sola de teclado. Las cuatro canciones —cuyos títulos se encuentran en el Programa, que es otro de los apéndices de este artículo— elevan las experiencias humanas y lo que podría ser la trivialidad cotidiana, a un nivel musical superior, en el que las relaciones tonales y los esquemas formales están íntimamente conectados con el acontecer poético de los sentimientos.

La canción “An Chloe” tiene los rasgos de un Aria a pesar de no demostrar un gran virtuosismo. En la “Canción de la Separación”, obra de mayor escala, Mozart compone en forma estrófica repitiendo la primera estrofa después de la sección central y así lleva a un clímax declamatorio de gran dramatismo. La canción “Als Luise...”, claramente operática, está escrita en Do menor, una tonalidad que Mozart usó especialmente para describir emociones desesperadas y trágicas. Su “Canción de la Amistad” parece haber sido estrenada veinte días después de haber sido compuesta, durante la ceremonia masónica en la cual el padre de Mozart fue promovido al Segundo Grado en la “Logia de la Verdadera Concordia”, a la cual también pertenecía Haydn.

Los instrumentos de teclado que se usaban en Europa durante las últimas décadas del siglo XVIII —el clavecín, el clavicordio y las diferentes variedades del entonces emergente fortepiano— se conocían entonces con el genérico nombre de “Clavier” o “Klavier”. En las partituras de Mozart y en su *Catálogo de Obras* se encuentran designadas aquéllas composiciones que hoy en día se ejecutan en piano. Los instrumentos de teclado eran para Mozart el vehículo de su expresión personal y se puede deducir cuan importante era para él el nuevo fortepiano, si se recuerda la grandeza y madurez que poseen su serie de *Clavier Concertos*. A menudo se dice que comparados con estos conciertos, las obras para teclado solo no alcanzan la inspiración de aquéllos. Sin embargo, entre las dieciocho *Sonatas* hay obras representativas de lo mejor que se produjo en el siglo XVIII.

La selección de un instrumento específico para interpretar una obra de teclado de Mozart, se basa en el carácter y en el lenguaje de dicha obra. Tanto el clavecín, ya muy desarrollado a fines del siglo XVIII, como el entonces emergente fortepiano, se prestaban muy bien para tocar música solística y de cámara. Por otro lado, el clavicordio, con un típico volumen de sonido restringido pero a la vez extremadamente expresivo, siempre fue el instrumento solitario por excelencia. Este pequeño instrumento, sin pretensiones de conquistar al gran público, parece haber sido un favorito de Mozart. El 20 de abril de 1788, cuando Mozart visitó París con su madre, Leopold le escribe: “Si pudieras encontrar un buen clavicordio en París, como el que nosotros tenemos acá, sin duda lo preferirías, ya que está más de acuerdo contigo que el clavecín”.

Es difícil saber cómo habría reaccionado Mozart si hubiera conocido el moderno pianoforte, con su gran poder percusivo y su gama de pedales. Más aún, sólo queda imaginarse qué habría pensado él si hubiera presenciado su música interpretada usando las brillantes técnicas pianísticas que surgieron a lo

largo del siglo XIX. Quizás lo más importante es tratar de enfrentarse con la obra de Mozart con el respeto que se le debe a una creación clásica europea, con una visión conocedora del equilibrio original y manteniendo las proporciones acústicas que existen entre los instrumentos, la partitura y la sala de conciertos.

En el concierto del 5 de diciembre se usó un piano fabricado por la firma Kaps de Dresden en la década de 1870, el que llegó a Chile en esa época y permaneció durante 80 años en una sola familia; luego en casa de otra familia santiaguina y recientemente ha pasado a formar parte del Museo de Artes Decorativas Lo Matta, como préstamo. Una de las obras de este programa fue interpretada en un clavicordio perteneciente al señor Jorge May, quien lo construyó en base a planos que tuvieron como origen un tipo de clavicordio alemán del siglo XVIII.

Para el programa presentado en Santiago se eligieron las dos últimas *Sonatas* compuestas por Mozart, la *Fantasia* en Re menor —que fue interpretada en clavicordio para subrayar sus vínculos con la música tradicional improvisada de la cual quedaron vestigios escritos en la obra de C.P.E. Bach—, además de las *Seis Danzas Alemanas* con lo que terminó el concierto.

La *Sonata* K. 570 parece estar penetrada por una escritura típicamente instrumental y su primer tema sugiere un dúo de cuerdas. El Adagio, basado en melodías en terceras, hace recordar otro tipo de dúo, ahora de oboes y clarinetes. En este movimiento se desarrollan secuencias de acordes con cornos y fagots, lo cual imparte un carácter plácido y pastoral. El Allegretto hace recordar una banda rústica tocando danzas populares.

El comienzo de la *Sonata* K. 576, un triunfante toque de trompeta, se desarrolla de modo contrapuntístico con otros motivos entrelazados. El Adagio parece retratar la capacidad de Mozart de sonreír a pesar de la tristeza. El Allegretto quizás sea un precedente del espíritu que Mozart desarrollaría en Papageno.

Las *Seis Danzas Alemanas* K. 509 fueron compuestas en Praga el 6 de febrero de 1787, comisionadas por el Conde Johann Pachta. Escritas originalmente para orquesta, Mozart mismo las transcribió para "Clavier" en 1790. Desde diciembre de 1787, como Músico de Cámara, el deber de Mozart era componer danzas para el carnaval. Hasta su muerte, siempre pasó los meses de diciembre y enero componiendo danzas para la siguiente temporada carnavalesca. Como un recuerdo del entusiasmo que Mozart siempre tuvo por la danza se le pidió al público que la última obra del programa fuera bailada por todos los presentes.

Esa noche de celebración terminó en los jardines coloniales de Lo Matta, donde se sirvieron refrescos y bocadillos preparados especialmente por las Hermanas Teresianas siguiendo auténticas recetas usadas en Chile en el siglo XVIII, lo que acentuó el carácter recreativo de esta velada santiaguina<sup>12</sup>.

*Essex, Inglaterra*

Véase nota 12 en página siguiente.

<sup>12</sup>En este caso se habla de refrigerio refiriéndose a las atenciones que se ofrecían a los viajeros en la Colonia. La gente se movía a caballo por distancias largas, y hacía paradas en diferentes lugares donde en las casas se les acogía ofreciéndoles desde el vaso de agua fresca sacada de una noria hasta el bajarse del caballo y sentarse a picar un buen charqui machacado, trozos de queso y una bebida reconfortante. Todo esto era con el ánimo de ayudar al viajero a recuperar sus fuerzas para seguir su camino.

De esta manera el Museo de Artes Decorativas Lo Matta, acogió entre sus viejos muros un aspecto más de las costumbres de nuestra Colonia, en conjunción con el verdadero refrigerio espiritual que constituyera el concierto dedicado a Mozart presentado en el entorno coetáneo reconstruido del Chile Colonial.

# LOS AÑOS DE ORO: MO

Este programa será presentado en forma continua sin interrupciones de aplauso.

CARTA DE MOZART A SU PADRE: VIENA, 17 DE MARZO DE 17  
CANCIÓN "A CHLOE", K. 524. Texto de *Johann Georg Jacobi*.

CARTA DE MOZART A SU PADRE: VIENA, 4 DE ABRIL DE 1781. Moz  
SONATA EN SI BEMOL MAYOR, K. 570. Allegro, Adagio, Allegretto.

CARTA DE MOZART A SU PADRE: VIENA, 15 DE DICIEMBRE DE 17  
"CANCIÓN DE LA SEPARACIÓN", K. 519. Texto de *Klamer Schmidt*.

CARTA DE MOZART A SU HERMANA: VIENA 13 DE FEBRERO  
FANTASÍA EN RE MENOR, K. 379 (Interpretada en clavicordio).

CARTA DE MOZART A LA BARONESA WALDSTATTEN: VIENA 2  
CANCIÓN "AL QUEMAR LUISA LAS CARTAS DE SU AMADO INFIE

MOZART LE DEDICA A HAYDN SUS SEIS CUARTETOS DE CUERE  
SONATA EN RE MAYOR, K. 576. Allegro, Adagio, Allegretto.

CARTA DE MOZART A MICHAEL PUCHBERG: VIENA, 17 DE JUL  
CANCIÓN "VIAJE DE AMISTAD", K. 468. Texto de *Joseph Franz von Ra*

CARTA DE MOZART A SU ESPOSA: VIENA, 7-8 DE OCTUBRE DE 17  
SEIS DANZAS ALEMANAS, K. 509.

El Concierto se realizó el 5 de diciembre de 1991 en Casa Lo Matta (Santiago, Chile). Intérpretes fue  
Magda Mendoza (contralto) y Ruby Reid Thompson.

# RT EN VIENA, 1781-1791

enas llegado a Viena, relata sus primeras impresiones.

cribe su situación como empleado del Arzobispo de Salzburgo.

zart decide abandonar su empleo y casarse.

2. Describe el acontecer de su vida diaria y los problemas que tiene.

TUBRE DE 1782. Mozart le escribe con cariño a una de sus mecenas.

20. Texto de *Gabriele von Baumberg*.

ENA, 1 DE DICIEMBRE DE 1785.

1789. Lleno de angustia le pide dinero a un íntimo amigo masón.

da alegres noticias sobre “La Flauta Mágica” y juega billar con él mismo.



## INTRODUCCIÓN

Las cartas fueron traducidas por Ruby Reid de la publicación inglesa en un solo volumen editado por Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (Londres: Macmillan, 1989), en el siguiente orden:

- 1: Carta del 17 de marzo, 1781: Anderson, carta N° 393, páginas 713-714.
- 2: Carta del 4 de abril, 1781: Anderson, carta N° 396, páginas 720-721.
- 3: Carta del 15 de diciembre, 1781: Anderson, carta N° 436, páginas 782-783.
- 4: Carta del 13 de febrero, 1782: Anderson, carta N° 444, páginas 796-797.
- 5: Carta del 2 de octubre, 1782: Anderson, carta N° 467, páginas 824-825.
- 7: Carta del 17 de julio, 1789: Anderson, carta N° 568, páginas 931-932.
- 8: Carta del 7 y 8 de octubre, 1791: Anderson, carta N° 615, páginas 968-970.

*CARTA DE MOZART A SU PADRE, VIENA 17 DE MARZO DE 1781*

¡Mi queridísimo amigo!

Ayer 16 llegué aquí, ¡gracias a Dios!, solo y en una silla de postas; casi me olvidaba de decirte la hora —a las nueve de la mañana. Viajé en la diligencia del correo hasta Unterhaag, pero para entonces el trasero y todo lo que lo rodea me dolían tanto, que no pude aguantar más. Así pues, había pensado proseguir con el correo ordinario, pero el señor Escherich, un oficial del gobierno que también estaba harto con la diligencia, decidió acompañarme hasta Kemmelbach. Allí, me había hecho ya la idea de esperar el coche ordinario, pero el señor administrador de correos me aseguró que no podría dejarme viajar en el ordinario porque allí no había un correo central. Así fue que tuve que continuar en un coche de correo especial, llegando cansado como un perro a San Polten el jueves 15 a las siete de la tarde. Dormí hasta las dos de la mañana y luego viajé directamente hasta Viena. ¿Desde dónde crees que te estoy escribiendo esta carta? Desde el jardín de los Mesmer en la Landstrasse. La vieja dama no está en casa, pero la señorita Franzl, que es ahora la señora Von Bosch, está aquí y me pide que les mande a ustedes mil recuerdos. ¡Por mi honor! ¿Creerán ustedes que apenas la pude reconocer de lo gorda que se ha puesto? Tiene tres niños, dos tiernas señoritas y un joven señor. La mayor de las señoritas, que se llama Nannerl, tiene cuatro años, pero uno juraría que tendría seis; el joven tiene tres años, pero podría apostarse que tiene siete; y el bebé de nueve meses se lo podría tomar por un niño de dos años. ¡Todos son tan fuertes y bien desarrollados! Y ahora te cuento acerca del Arzobispo de Salzburgo. Tengo una habitación encantadora en la mismísima casa en la que está viviendo él.

Brunetti y Ceccarelli, los otros dos músicos, están alojándose en otra. ¡Qué distinción! Mi vecino es el secretario privado del Arzobispo, el señor Von Kleinmayr —quien a mi llegada me colmó de toda clase de cortesías. Él es realmente un hombre muy encantador. Almorzamos alrededor de las doce del

día, por desgracia para mí algo demasiado temprano. Nuestro grupo está formado por dos valets, quienes son el cuerpo y el alma de su Alteza; el señor inspector general, el mensajero privado del Arzobispo, el señor Zetti; el pastelero, los dos señores cocineros, Ceccarelli, Brunetti y la insignificancia que soy yo. ¡Toma nota!, los dos valets se sientan a la cabecera de la mesa. ¡Yo tengo, al menos, el honor de sentarme antes de los cocineros! ¡Parece que estuviera en Salzburgo! En la mesa se hacen una cantidad de chistes burdos y groseros, pero nadie hace bromas conmigo porque no digo ni una sola palabra, o si necesito decir algo lo hago siempre con la mayor seriedad. Cuando termino de comer, me levanto y parto.

De noche no cenamos juntos, sino que cada uno recibe tres ducados. ¡y eso alcanza para mucho! El Arzobispo, "que es tan bueno", está tan enorgullecido con sus servidores que les quita la posibilidad de ganar nada y tampoco les paga nada.

Ayer a las cuatro en punto tuvimos un concierto y por lo menos veinte personas del más alto rango estuvieron presentes. Ceccarelli ya cantó en la casa del Conde Paliffy. Hoy iremos a la residencia del Príncipe Gallizin, quien asistió al concierto que dio el Arzobispo ayer. Bien, ¡tendré que esperar y ver si recibo algo! Si no me dan nada, iré a hablar con el Arzobispo y le diré claramente que si no me deja ganar algo tendría él que pagarme, porque no puedo vivir con lo que yo tengo.

Bueno, debo cerrar esta carta, que entregaré personalmente en el correo, que está en el camino al ir donde el Príncipe Galitzin. Te beso las manos mil veces y abrazo a mi hermana con todo mi corazón, y quedo de ti tu obedientísimo hijo.

WOLFGANG AMADÉ MOZART

P.D. Rossi, el tenor bufo, está aquí.

También ya fui a visitar a los Fischer y no te puedo describir lo encantados que estuvieron al verme. Todos ellos te envían sus recuerdos.

He oído que han comenzado los conciertos en Salzburgo. ¡Imagínate lo que me estoy perdiendo!

¡Adiós!

Mi dirección es Casa Alemana en la Singerstrasse.

*CARTA DE MOZART A SU PADRE, VIENA, 4 DE ABRIL DE 1781*

¡Mi muy querido papá!

Mi carta de hoy será muy corta porque Brunetti regresa a Salzburgo el domingo; después podré escribirte una más larga.

Tú quieres saber cómo lo estamos pasando en Viena —o más bien, espero, cómo lo estoy pasando yo, ya que los otros dos músicos no cuentan; ellos no tienen nada que ver conmigo.

Ya te dije en una carta reciente que aquí, en Viena, el Arzobispo de Salzburgo es un gran obstáculo para mí. Me ha hecho perder por lo menos cien ducados, los que habría podido ganar con toda seguridad si me hubiera dejado dar un concierto en el teatro. ¿Sabrás que las damas se ofrecieron, ellas mismas, a distribuir las entradas? En realidad puedo decir que estuve definitivamente encantado ayer con el público vienés. Di un concierto para las viudas en el teatro Kartnerthor. Y tuve que repetirlo todo desde el comienzo porque no paraban de aplaudir. ¿Cuánto crees que podría ganar si yo diera un concierto por mi cuenta, ahora que el público ya me conoce? Pero este estúpido nuestro no quiere permitirlo. A él no le gusta que su gente gane —sino que tengan pérdida. Sin embargo, tratándose de mí, él no lo logrará, porque ya tengo dos alumnos y estoy mejor en Viena que en Salzburgo. ¡Yo tampoco necesito ni de su casa ni de su comida! Ahora, ¡escucha esto!: Brunetti nos dijo hoy en la mesa que el Conde Arco le había dicho de parte del Arzobispo, que él (Brunetti) tendría que informarnos que recibiríamos el dinero para nuestro pasaje en coche y que deberíamos partir todos antes del domingo. Que, si por otro lado, alguien quisiera quedarse aquí (¡qué medida tan sabia!) podría hacerlo, pero tendría que vivir con sus propios medios, porque a partir de ese momento no recibiría ni casa ni comida del Arzobispo. Brunetti, no me preguntes por qué, se saboreó de gusto. Ceccarelli, a quien le encantaría quedarse aunque no es tan conocido como yo ni tampoco se desempeña tan bien, tratará de presionar para conseguir algo. Bueno, si no lo logra, en el nombre de Dios, tendrá que partir, porque no hay ni una sola casa en Viena donde pueda conseguir comida o pieza gratis. Cuando me preguntaron cuáles eran mis intenciones, les dije: “Yo todavía no sé si tendré que partir, porque hasta que no me lo diga el Conde Arco personalmente, no lo creeré. Cuando me lo diga él mismo, sólo entonces revelaré mis intenciones. Déjenlo en barbecho y ya verán”. Bonicke, que estaba presente, sonrió burlonamente. De todos modos, yo voy a hacer lesa al Arzobispo por angas o por mangas ¡esto me va a encantar! Lo voy a hacer de la forma más diplomática y no va a poder sacarme el cuerpo. Basta de esto. En mi próxima carta podré contarte más. Quédate tranquilo, que a no ser que tenga un buen puesto y que me de cuenta que tiene sus ventajas, realmente no me quedaré en Viena. Pero si me favorece quedarme, ¿por qué no sacarle provecho? Entretanto, tú estás cobrando allá dos sueldos y no tienes que alimentarme. Si yo me quedo, te prometo que muy pronto podré mandarles dinero. Te hablo seriamente, pero si las cosas resultan de otro modo, volveré a Salzburgo. Bien, adiós, ¡recibirán la historia completa en mi próxima carta!

Te beso las manos mil veces y abrazo a mi hermana con todo mi corazón, y espero que ella le haya contestado a la señorita Hepp.

Adiós, como siempre tu obedientísimo hijo.

WOLFG AMADÉ MOZART

Mis saludos a todos - todos - todos.

P.D. Te aseguro que éste es un espléndido lugar —y que para los de mi profesión es el mejor del mundo. Todos te dirán lo mismo. Además, me encanta estar aquí y por lo tanto le estoy sacando el máximo de partido. Créeme que mi único propósito es ganar tanta plata como sea posible; ya que fuera de la buena salud, el dinero es lo que más se necesita en esta vida.

No pienses más en mis locuras, de las que hace tiempo me arrepentí, desde el fondo de mi corazón. Las calamidades le dan a uno sabiduría y mis pensamientos ahora van en una dirección muy diferente.

Adiós... ¡Tendrás un relato completo en mi próximo carta!

Adiós.

#### *CARTA DE MOZART A SU PADRE, VIENA, 15 DE DICIEMBRE DE 1781*

¡Queridísimo papá!

Acabo de recibir en este momento tu carta del 12. El señor Von Daubrawaick te llevará esta carta, el reloj, mi ópera Idomeneo, las seis Sonatas impresas, la Sonata para dos "Claviers" y las Cadenzas. En lo que se refiere a la Princesa Von Wurtemberg y yo, todo está terminado. El Emperador lo ha arruinado todo, porque para él la única persona que tiene importancia es Salieri. El Archiduque Maximiliano había recomendado que yo le enseñara a la Princesa, y ella dijo que si el asunto hubiese dependido de ella misma nunca hubiese contratado a ninguna otra persona, pero como ella estaba interesada en aprender a cantar, el emperador le había sugerido a Salieri. Ella dijo que lo sentía muchísimo. Lo que me dijiste sobre tu relación familiar con los Von Wurtemberg puede que me sea de utilidad.

¡Queridísimo padre! ¡Me estás exigiendo que te explique la última frase de mi última carta! ¡Ay! ¡Cuánto me habría gustado haber podido abrirte mi corazón hace ya tiempo!, pero me detuve al pensar en los reproches que me hubieras podido hacer, por haber pensado en esto en un momento tan inoportuno, aunque pensar nunca puede ser inoportuno. Entretanto, estoy impaciente por conseguirme aquí una entrada que sea segura, la cual, junto con lo que me pueda traer la suerte, me permitirá vivir confortablemente —y entonces: ¡casarme! ¿Te horroriza la idea? Pero te imploro, mi muy queridísimo y amado padre, que me escuches.

Me he sentido forzado a revelarte mis intenciones. Tu debes, por lo tanto, permitirme que te esclarezca mis razones, las cuales están, además, muy bien fundadas.

La voz de la naturaleza me llama con tanta intensidad a mí como a los demás, quizás a mí más intensamente que a un macho recio. En realidad, no puedo vivir como lo hacen la mayoría de los jóvenes en estos días. En primer lugar soy demasiado religioso; en segundo lugar, quiero mucho a mi prójimo y mi alto sentido de la honorabilidad me impide seducir a una muchacha inocente; y en tercer lugar, siento demasiado horror y repulsión, le tengo demasiado miedo y pavor a las enfermedades y también cuido mucho de mi salud como para hacer locuras con prostitutas. Te podría jurar que nunca he tenido ese tipo de relaciones con ninguna mujer. Además, si tal cosa hubiese ocurrido, no te la habría ocultado; ya que después de todo, errar solamente una vez apenas sería una debilidad —aunque en realidad me comprometería a prometerte que si hubiese errado de ese modo una sola vez, me habría detenido al primer resbalón. Sin embargo, ¡qué me caiga muerto si te he mentido! Me doy cuenta que esta razón (aunque es muy poderosa) no es suficientemente arrasadora.

Dado mi modo de ser, que se inclina más bien hacia una vida tranquila y doméstica y no a una vida de farras, yo, que desde mi juventud hasta ahora nunca he sabido cuidar mis pertenencias, la ropa blanca, mis trajes, etcétera, no puedo imaginarme que haya nada más importante para mí que conseguirme una esposa. Te aseguro que a menudo hago gastos innecesarios porque no me fijo en las cosas. Estoy absolutamente convencido que podría arreglármelas mucho mejor con una mujer (con el mismo sueldo que tengo ahora) que estando solo. ¡Y cuántos gastos inútiles podrían evitarse! Es cierto que habría que cubrir otros gastos, pero al menos se sabría cuáles y podría prepararme para ello, lo cual me llevaría a una vida más ordenada.

Un hombre soltero, en mi opinión, vive solamente a medias. Estos son mis puntos de vista y no puedo remediarlo. Le he dado muchas vueltas a este asunto y he reflexionado suficientemente, y no cambiaré de parecer. Pero, ¿quién es el objeto de mi amor? No te horrorices nuevamente, te lo suplico. ¿No será una de las señoritas Weber? Sí: es una de las Weber, pero no es Josefa, ni es Sofía: es Constanza, la del medio. Nunca me había encontrado con una familia de personas con carácter tan diverso. La mayor es floja, una mujer grosera y pérfida y tan astuta como un zorro. Aloysa, que ya está casada con Lage, es falsa, maliciosa y coqueta. La menor, quien es aún demasiado joven para ser cualquier cosa en particular, tiene buen carácter ¡pero es una criatura muy superficial! ¡Qué Dios la proteja de ser seducida!

Sin embargo, la del medio, mi bondadosa, mi querida Constanza, es la mártir de la familia y es quizás precisamente por eso, que es la que tiene mejor corazón, es la más inteligente; en una palabra, es la mejor de todas. Ella asume las responsabilidades de toda la casa y a pesar de eso, las otras opinan que no hace nada bien. ¡Ay, mi queridísimo padre! Podría llenar páginas de páginas describiéndote las escenas de las cuales he sido testigo en esa casa. Si quieres leerlas, te las describiré en mi próxima carta. Pero antes de terminar importunándote con mi charlatanería, debo darte a conocer con mayor claridad el carácter de mi querida Constanza. Ella no es fea, pero al mismo tiempo está lejos de ser hermosa. Toda su belleza consiste en dos ojitos negros y una linda

figura. No es ingeniosa, pero tiene suficiente sentido común como para cumplir con sus deberes de esposa y madre. Es sencillamente una calumnia que ella tiene tendencias a ser extravagante. Al contrario, está acostumbrada a vestirse pobremente, ya que lo poco que la madre ha logrado hacer por sus hijas, lo ha hecho por las otras dos, pero jamás por Constanza. Es cierto que a ella le gustaría vestirse bien y decentemente, pero no necesariamente con elegancia; y creo que la mayoría de las cosas que necesitan las mujeres, Constanza se las hace ella misma. Además, ella se peina sola todos los días.

Por otra parte, Constanza entiende de economía doméstica y tiene el más buen corazón del mundo. Yo la quiero y ella me quiere con todo el corazón. Dime, ¿cómo podría desear una mejor esposa?

Tengo que decirte otra cosa más. Cuando renuncié al servicio del Arzobispo, nuestro amor aún no había comenzado. Nació debido al tierno cuidado y a las atenciones que ella me dio cuando estaba viviendo en su casa. Por eso, lo único que deseo es contar con una entrada pequeña y segura (gracias a Dios tengo muchas esperanzas cifradas en esto). Y entonces, nunca me cansaré de suplicarte que me dejes salvar a esta pobre niña, y que así yo y ella (y si pudiera decirlo) todos nosotros podríamos ser muy felices.

¡Por favor, ten compasión de tu hijo!

Te beso las manos mil veces y seré siempre tu obedientísimo hijo.

W.A. MOZART

#### *CARTA DE MOZART A SU HERMANA, VIENA, 13 DE FEBRERO DE 1782*

¡Queridísima Hermana!

Muchísimas gracias por mandarme el libreto que anhelaba recibir.

Espero que cuando recibas esta carta ya tendrás nuevamente contigo a nuestro querido y bien amado padre.

Del hecho que no te haya contestado, no debes deducir que tú y tus cartas me incomodan. Siempre estaré encantado y tendré el mayor honor de recibir carta tuya, querida hermana. Si los asuntos relacionados con ganarme la vida no me lo impidieran. ¡Dios sabe que no dejaría de responderte! ¿Es que nunca te he respondido? Bien, eso significa que no se trata de olvido, ni tampoco de negligencia. Si no que a impedimentos categóricos, ¡a imposibilidades auténticas! ¿No te parece también que le escribo muy poco a nuestro padre?, ¡dirás que eso está mal! Pero ¡por el amor de Dios! ¡Ustedes dos saben cómo son las cosas en Viena! Para la gente que no tiene ni un peso seguro, en un lugar como este ¿no les parece que bastaría con ingeniárselas y trabajar todo el día?

Cuando nuestro padre termina su servicio en la iglesia, y cuanto tú terminas con tus alumnos, ambos pueden hacer lo que quieran con el resto del día, y escribir cartas con letanías enteras. Pero eso no me pasa a mí. Hace unos días le describí a mi padre cómo vivo yo y te lo repetiré a ti. A las seis de la mañana ya estoy peinado y antes de las siete estoy completamente vestido. Luego compongo hasta las nueve. Desde las nueve a la una doy lecciones. Luego almuerzo, a

no ser que esté invitado a otra casa donde generalmente se almuerza a las dos, e incluso a las tres, como será hoy en casa de la Condesa Zichi y también mañana donde la Condesa de Thun.

Nunca puedo trabajar antes de las cinco o las seis de la tarde y a menudo no puedo hacerlo por ir a algún concierto. Si no tengo problemas, compongo hasta las nueve. Luego voy a ver a mi querida Constanza, a pesar que la alegría de vernos se arruina casi siempre debido a las amargas observaciones que hace su madre. Le explicaré esto a nuestro padre en mi próxima carta. ¡Por esta razón quisiera liberarla y salvarla tan pronto como pueda!

A las diez y media, o a las once vuelvo a casa ¡dependiendo de los dardos que tire su madre o de mi capacidad para soportarlos!

Como nunca estoy seguro si voy a poder componer en las tardes, a causa de los conciertos que se están dando, y también debido a la incertidumbre si me llamarán de aquí o de allá, me he acostumbrado (especialmente si vuelvo temprano a casa), a componer un poquito antes de acostarme. A menudo sigo escribiendo hasta la una —y luego estoy nuevamente en pie a las seis.

¡Queridísima hermana! Si te imaginas que algún día pudiera llegar a olvidarme de mi muy querido y amado padre y también de ti, entonces... Pero no diré ni una palabra más. Dios sabe todo lo que pasa conmigo y eso es consuelo suficiente. ¡Qué me castigue si soy capaz de olvidarte!

¡Adiós! Soy, como siempre, tu sincero hermano.

W.A. MOZART

P.D. Si mi padre ha regresado a Salzburgo, dile que le beso las manos mil veces.

*CARTA DE MOZART A LA BARONESA VON WALDSTATTEN, VIENA 2  
DE OCTUBRE DE 1782*

Queridísima, la mejor y la más adorable de todas,  
Dorada, plateada y dulcísima,  
La más cotizada y honorable,  
Dama llena de gracia,  
¡Baronesa!

Con la presente tengo el honor de enviarle a vuestra Gracia el consabido Rondó, las dos obras de teatro y el librito de cuentos. ¡Ayer cometí “una tremenda metedura de pata”\*. Sentía todo el tiempo como si tuviera algo más que decirle, sin embargo no me salía nada de mi estúpida cabezota. Lo que pasaba es que no le había agradecido a Vuestra Gracia por las molestias que se tomó con el elegante frac, y por la amabilidad de prometerme uno igual.

Sin embargo, no caí, que es lo que suele ocurrirme comúnmente. A menu-

\*Significa cometer una torpeza en lenguaje familiar.

do lamento no haber sido un constructor en vez de un músico, puesto que se dice que ¡al buen constructor nunca se le cae nada!

Puedo decir con certeza que soy a la vez un hombre muy feliz y muy infeliz. Infeliz desde la noche en que vi a su alteza en el baile con el cabello tan bellamente peinado, puesto que desde ese momento ¡he perdido toda la calma! ¡Lo único que hago es suspirar y gruñir! El resto del tiempo que permanecí en el baile no podía bailar, sino que brincaba. La cena estaba pedida pero no pude comer, sino que la devoré. Esa noche, en vez de dormir dulce y suavemente ¡dormí como un lirón y ronqué como un oso! Casi me arriesgaría a apostar que a Vuestra Gracia le pasó lo mismo, ¡conservando las distancias! ¿Se sonríe? ¿Se sonroja? ¡Oh! Sí — ¡Estoy muy feliz! ¡Mi fortuna está hecha! Sin embargo, ¡Ay! ¿Quién me golpea el hombro? ¿Quién está leyendo mi carta? ¡Ay, ay, ay! ¡Es mi esposa!

Bien, bien, ¡en el nombre de Dios! ¡La tomé por esposa y deberé conservarla! ¿Qué se le va a hacer? Tengo que alabarla e imaginarme que lo que le digo ¡es cierto!

Estoy contento porque no necesito tener el pretexto de la señorita Auernhammer para escribirle a usted directamente, como lo hace el señor Von Taisen, ¡o cómo diablos se llame ese señor! (¡Cómo me gustaría que no tuviera ningún apellido!) yo, por lo menos, tenía algo que enviarle a Vuestra Gracia. Y además, si no hubiera tenido nada que enviarle, habría tenido otro motivo para escribirle, aunque en realidad, no me atrevo a decirlo. Sin embargo, ¿por qué no? Así pues, ¡valor! Me gustaría pedirle a Vuestra Gracia que... ¡Demonios! ¡eso podría resultar muy vulgar!

A propósito, ¿conoce Vuestra Gracia la cancioncilla que dice?

La mujer y la cerveza,  
¿cómo armonizan?  
La mujer tiene cerveza,  
que la sirve con largueza  
y así armonizan.

¿No le parece que lo dije muy delicadamente? Pero ahora, sin bromear. Si Vuestra Gracia pudiera hacerme llegar una jarra llena esta noche, me concedería un gran favor, ya que mi esposa está - está - está - y tiene antojos. ¡Solamente tiene antojo de tomar insípida cerveza inglesa!

¡Ahora sí que la hicistes bien, mujercita! ¡Por fin veo que sirves para algo!

Mi esposa, que es un ángel de mujer, y yo que soy un marido modelo, le besamos a Vuestra Gracia mil veces las manos y somos eternamente sus fieles vasallos,

MOZART EL GRANDE, pero pequeño de cuerpo  
y

CONSTANZA, entre todas las mujeres, la más pulcra y prudente.

P.D. Le ruego darle mis cariñosos recuerdos a la señorita Auernhammer.



**DEDICATORIA DE MOZART EN LA PRIMERA EDICIÓN DE LOS SEIS CUARTETOS DE CUERDA**

*Para Joseph Haydn, Viena, 1 de septiembre de 1785*

A mi querido amigo Haydn:

Un padre, habiendo querido lanzar a sus hijos al gran mundo, estimó que debería confiárselos a la protección y a la discreción de un célebre hombre, el cual era, por fortuna, además su mejor amigo. He aquí pues, de igual modo, hombre célebre y queridísimo amigo, que te dejo a mis hijos.

Son, en verdad, el fruto de un largo esfuerzo, sin embargo la esperanza que me han dado la mayoría de mis amigos ha sido una compensación parcial, me ha animado y me ha hecho creer que estas piezas podrán darme, algún día, algún consuelo.

Tu mismo, mi queridísimo amigo, durante tu última estadía en la capital, me demostraste tu satisfacción por ellas. Ese apoyo tuyo me anima sobre todo para recomendártelas, y me hace esperar que ojalá no te parezcan indignas de tu favor.

¡Dígnate, pues, acogerlas benignamente; y ser su padre, su guía, y su amigo!

A partir de este momento te cedo mis derechos sobre ellas: sin embargo, te suplico que mires con indulgencia los defectos que mi mirada parcial de padre puede haberme ocultado; y que a pesar de ellos sigas dando tu generosa amistad a quien tanto te aprecia, mientras quedo de todo corazón.

Tu muy sincero amigo

W.A. MOZART

**MOZART A MICHAEL PUCHBERG: VIENA, 17 DE JULIO DE 1789**

Muy querido, mi más estimado y dignísimo hermano de la Orden:

¡Temo que estés enojado conmigo, porque no me has contestado!

Cuando comparo las pruebas de tu amistad con mis demandas actuales, no puedo sino creer que estás en lo cierto. Pero cuando considero mis penurias (que realmente no son culpa mía) y me acuerdo de lo bondadoso que has sido conmigo, entonces sí, encuentro que podrías disculparme. Querido amigo, como en mi última carta ya te dije lo que acongojaba mi corazón, hoy solamente puedo repetir lo que dije entonces. Sin embargo, debo agregar (primero) que si no tuviera tantos gastos que hacer a consecuencia del tratamiento médico de mi mujer —especialmente ahora que debe viajar a las termas de Baden— no necesitaría una suma tan considerable. (Segundo): como estoy seguro que dentro de poco tiempo mejorará mi situación, esta suma mayor de mi deuda contigo no tendrá mucha importancia. Sin embargo, en este momento preferiría que la cantidad que me prestes sea cuantiosa, lo que me salvaría. (Tercero): Te suplico que si fuera imposible para ti contar con tanto dinero, me gustaría

que me demostraras tu amistad y amor fraterno, ayudándome con lo que más puedas, porque realmente mi necesidad es imperiosa. No puedes dudar de mi integridad, pues me conoces demasiado bien. Tampoco deberías desconfiar de mis palabras, ni de mi comportamiento o manera de vivir; tú lo sabes. Por consiguiente, y perdóname que confíe así en ti; sé positivamente que sólo un obstáculo demasiado grande te impediría ayudar a tu amigo.

Si puedes y quieres aliviarme completamente, te estaré agradecido incluso desde más allá de la tumba, porque estarás permitiéndome gozar de una mayor felicidad en esta tierra. Si no lo pudieras hacer, te ruego e imploro, en nombre de Dios, me des cualquier apoyo inmediato, además de tus consejos y alentador consuelo.

Eternamente tu agradecidísimo servidor.

MOZART

P.D. Ayer mi esposa estuvo horriblemente mal. Hoy se le aplicaron sanguijuelas y gracias a Dios se siente un poquito mejor. ¡Me siento muy desgraciado! Estoy por siempre alternando entre la esperanza y el temor. Ayer vino nuevamente a visitarla el Dr. Closet.

#### *MOZART A SU MUJER EN LAS TERMAS DE BADEN: VIENA, 7 Y 8 DE OCTUBRE DE 1791*

Queridísima, muy amada Mujercita

En este momento vuelvo de la ópera, que estaba tan llena como siempre. El dúo "El Hombre y su Mujer" y el trozo de las campanillas de Papageno en el Primer Acto, se repitieron como de costumbre, como también el "Trío de Los Niños" del segundo acto. ¡Pero lo que más me alegra es el aplauso silencioso! Ya puedes darte cuenta cómo está ascendiendo en la estimación pública esta ópera mía, "La Flauta Mágica". Y ahora, algo de lo que hago yo.

Apenas te fuistes, jugué dos partidas de billar con "el señor Mozart", el fulano que compuso esa ópera que se está presentando en el Teatro de Schikaneder. Después vendí mi caballo en 14 ducados. Después le pedí a José, el tabernero, que me mandara un café negro, el que me tomé mientras fumaba una espléndida pipa de tabaco. Después de eso, orquesté casi el Rondó completo para Stadler, del Concierto para Clarinete.

Entretanto, Stadler mismo me escribió desde Praga contándome que todos los Duscheks están bien. Parece que ella no ha recibido ninguna de tus cartas —lo que apenas puedo creer. Ya tenían noticias de la magnífica recepción que ha tenido mi ópera alemana. Y lo más raro de todo fue que en la misma noche cuando "La Flauta Mágica" se estrenó aquí con tanto éxito, "La Clemencia de Tito" se estaba dando en Praga por última vez, también con un triunfo extraordinario. Bedini, en el papel de Sesto, parece haber cantado mejor que nunca; el pequeño Dúo de Las Dos Muchachas, en La Mayor, tuvo que repetirse; y si no hubiera sido porque el público no quería que la Prima Donna se cansara

mucho, la repetición del Rondó "Non Piu di Fiori" habría sido muy bien recibido. Al clarinetista Stadler le gritaban "Bravo" desde la platea e incluso desde la orquesta. Me escribe que esto es un verdadero milagro para Bohemia y comenta que había hecho todo lo posible por tocar bien.

A las 5 y media de la tarde salí de mi pieza y me fui al teatro por mi paseo favorito, la avenida Glacis. ¿Y qué veo? ¿Qué huelo? Nada menos que don Primus, que venía con unas costillitas! ¡Qué gusto! ¡Ahora me las estoy comiendo a tu salud! En este momento están dando las 11 de la noche. ¡Puede ser que ya estés dormida! ¡Chiit! ¡Chiit! ¡Chiit! ¡No quiero despertarte!

*Sábado 8:*

¡Me deberías haber visto en la cena de ayer! No pude encontrar el mantel viejo y fue por eso que saqué uno blanco como copitos de nieve y me puse al frente el doble candelabro con velas de cera.

De acuerdo con lo que me dice Stadler en su carta, los italianos no tienen caso en Viena.

Mientras escribo esto, sin duda tú ya estarás gozando de un buen baño.

El peluquero llegó puntualmente a las 6 de la mañana. A las 5 y media, Primus ya había encendido el fuego y vino a despertarme a un cuarto para las 6.

¿Por qué tendrá que llover justamente ahora? ¡Me habría gustado tanto que tú hubieras podido tener buen tiempo! Mantente bien abrigada para que no te resfríes. Espero que los baños te ayuden a pasar un buen invierno. Mi deseo de verte en buena salud fue lo que me hizo forzarte a ir a Baden.

Estoy sintiéndome muy sólo sin ti. Yo sabía que me iba a sentir así. Si no hubiera tenido nada que hacer, me habría ido inmediatamente a pasar una semana contigo; pero realmente no tengo comodidades para trabajar en Baden y dentro de lo posible, quiero evitar, a toda costa, el riesgo de las dificultades financieras. No hay nada más agradable que tener tranquilidad mental. Sin embargo, para lograrlo hay que trabajar arduamente; ¡y a mí me gusta trabajar duro!

Dale unas buenas bofetadas de mi parte a Süßmayr en las orejas y dile a tu hermana Sofía —a quien le beso las manos mil veces— que también le de otro par de bofetadas. ¡Por el amor del cielo, no dejen que carezca de nada en lo que a paliza se refiere! ¡Lo último del mundo que desearía es que él me reprochara, que tú no te has preocupado de él y que no lo has tratado como se merece! Preferiría que le pegaras mucho más que mucho menos. Sería bueno si lo dejaran con un chichón en la nariz, o si le sacaran un ojo, o si le hicieran alguna otra herida visible, para que el tipo no pueda negar que ha recibido más de algo de parte de ustedes.

¡Adiós querida mujercita! El coche del correo ya parte. Confío que hoy recibiré una carta tuya y en esta dulce esperanza te beso las manos mil veces y soy siempre tu amante esposo.

W.A. MOZART

# *Música Misional y Estructura Ideológica en Chiquitos (Bolivia)*

por  
Leonardo Waisman

El presente trabajo intenta aplicar a un repertorio usado en las misiones jesuíticas de Chiquitos algunos de los conceptos elaborados por el autor en anteriores trabajos, referidos a los presupuestos y a la factibilidad de una lectura ideológica de un estilo musical<sup>1</sup>. Por tratarse de una suerte de ejercicio metodológico, el autor ha tratado de prescindir de toda toma de posición ante los polémicos procesos históricos a los que se hace referencia.

## *Definiciones y procedimientos*

Por "ideología" entendemos —siguiendo a autores como Eliseo Verón<sup>2</sup>— no un sistema de ideas explícito, con juicios de valor y programas de acción, sino una matriz mental en donde se definen las oposiciones, se presentan y se resuelven los conflictos, un modo de entender los procesos de la realidad circundante. La ideología es para nosotros una estructura dinámica, de categorías muy flexibles, que conduce al portador a comprender los procesos sociales (y también los naturales) de ciertas maneras y no de otras. Verón sugiere la analogía con una computadora: el sistema ideológico es comparable al programa, las proposiciones (opiniones) ideológicas, análogas al "output"<sup>3</sup>.

Las ideologías no tienen existencia propia: residen en las *manifestaciones ideológicas* y sólo actúan a través de ellas. Estas son las pautas culturales que rigen la vida de una sociedad y los productos que de ella emanan: en la manera de asociarse, de vestirse, de hacer ciencia, de enseñar y de aprender de un grupo social reside y se manifiesta su ideología. Decimos que reside, y no que se refleja, pues es importante no considerar a la ideología como un ente que precede lógicamente a sus manifestaciones, y menos aún qué las determina; no hay una relación de causa y efecto, sino de identidad. La ideología es una

<sup>1</sup>Leonardo J. Waisman, "Ideología y música, algunas aproximaciones", en *Summarios* 117-118 (1987): 30-34; *id.*, "Música, sociedad, ideología: el madrigal en Venecia y Ferrara a mediados del siglo XVI", *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1986* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1988, pp. 75-93); *id.* "Folklore comercial e ideología: una aproximación" (Simposio sobre "Música y sociedad en América", organizado por la Asociación Argentina de Musicología y el Consejo Argentino de la Música, Buenos Aires 1988); *id.*, "¿Musicologías?" (Simposio "¿Es posible la unidad teórica de la Musicología?", en la III Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires, 1989), *Revista Musical Chilena* 43 (1989): 15-25. En lo que sigue resumimos algunos de los aspectos metodológicos tratados en esos estudios.

<sup>2</sup>Eliseo Verón, ed., *El proceso ideológico* (Buenos Aires, 1973). Dentro de esta colección de artículos de diversos autores, véase especialmente el artículo del editor, "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestaciones ideológicas", pp. 251-92.

<sup>3</sup>Verón, "Condiciones de producción", p. 253.

construcción mental que podemos abstraer de sus manifestaciones, no una máquina productora de manifestaciones ideológicas.

Así definido, se asemeja el concepto de ideología al de estilo en las artes, pues también éste es una configuración de pautas, flexibles pero limitativas, que actúan en complejas combinaciones de categorías para encauzar el pensamiento artístico por ciertos carriles, dificultando el acceso a otros. Las convenciones de un estilo artístico son análogas a los procesos de razonamiento o explicación ideológicamente condicionados.

Esta relación va más allá de la mera analogía: ya que es evidente que los artistas son portadores (y modificadores) de ideología, es claro que los estilos artísticos son manifestaciones ideológicas. Y son manifestaciones ideológicas extraordinariamente transparentes, puesto que, como acabamos de anotar, su modo de operar es similar al de las ideologías. Es por esto que abogamos por una lectura ideológica de los estilos artísticos, es decir, por un examen estilístico que permita descubrir y describir los modos de pensamiento artístico para arribar a los modos de pensamiento *tout court*.

Ahora bien, este estudio debe dirigirse a la estructura profunda de los estilos, descartando muchos elementos anecdóticos, accidentales, de tono emocional, o referidos a temas de la realidad que se quieren retratar a través de la obra de arte. Todos ellos deben ser descartados porque están demasiado sujetos al control consciente del artista o porque son de una naturaleza tal que dificulta su integración dentro de una estructura abstracta. Sólo las convenciones indiscutidas, los procedimientos estructurales básicos, las maneras de "hacer arte" de un grupo social son manifestaciones ideológicas transparentes. Y es en la música donde la tradición analítica se ha enfocado sobre lo estructural desde hace más tiempo y con mayor bagaje de herramientas. Aunque existe una tradición paralela de exégesis poética, buena parte de los críticos musicales (por lo menos desde Heinrich Glarean<sup>4</sup> en el siglo XVI) han intentado describir las músicas a través del examen técnico de su estructura.

Por todo esto consideramos posible una lectura ideológica de la música. Ella exige algunos resguardos metodológicos:

—Trabajar con un repertorio de cierta amplitud (para descartar lo accidental), pero manejable (para evitar la generalización excesiva).

—Elegir un repertorio homogéneo por estilo, por época, por origen social y por destino social (una ideología es atributo de un grupo o clase social, rara vez de toda una sociedad).

—Enfocar el estudio sobre los aspectos estilísticos fácilmente incorporables en una imagen estructural (fundamentalmente morfología y textura). No se niega la importancia ideológica de otros aspectos, pero deben ser cuidadosamente separados de los estructurales, por lo menos en una primera etapa.

—La imagen estructural puede ser visual, pero dado el carácter dinámico de los procesos representados, suele ser más fácilmente presentada por medio

<sup>4</sup>Henricus Glareanus, *Dodecachordon* (Basilea, 1548).

de una descripción verbal. Para este fin he encontrado útil el empleo y adaptación de parte de la terminología propuesta por Greimas<sup>5</sup>.

—Después de alcanzada una representación estructural del estilo musical, se debe evitar establecer relaciones puntuales con otras manifestaciones ideológicas por analogías de aspectos aislados de la estructura: la conexión se debe establecer siempre en base a la ideología general que da origen a las diversas manifestaciones, ya que una mera semejanza, aún siendo estructural, podría ser casual. Es la configuración *total* de la imagen del estilo lo que representa a la ideología que la música manifiesta.

Un estudio de las circunstancias histórico-sociales en las que se desarrolló el repertorio estudiado, combinado con un atento examen de diversas manifestaciones ideológicas (estilos en las diversas artes, organización política, pautas culturales de diversa índole) nos permitirá comprobar la validez de nuestra construcción, y establecer conexiones valederas entre distintas áreas<sup>6</sup>.

—Debemos tener en cuenta que la imagen estructural de un estilo (a diferencia de programas o declaraciones ideológicas explícitas) no es capaz de “mentir”: al no ser producto de una elaboración consciente por parte de los compositores, debe reflejar sus verdaderos modos de pensamiento, aun cuando éstos estén en conflicto con sus opiniones documentadas. Si hay un conflicto entre éstas y nuestras conclusiones, sólo hay dos posibilidades: o hemos cometido un error al construir la imagen, o las afirmaciones de los productores de esa música son, a nivel profundo, falsas.

### *Génesis y uso del repertorio musical*

El repertorio estudiado se conserva en el Archivo Musical de Chiquitos<sup>7</sup>. Se trata del núcleo central de la música utilizada para el culto mariano, estudiado por mí en anteriores trabajos<sup>8</sup>. Este comprende antifonas marianas, himnos,

<sup>5</sup>A.J. Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, traducción de Alfredo de la Fuente, Biblioteca Románica Hispánica III, 27 (Madrid: Editorial Gredos), 1976.

<sup>6</sup>Llegados a este punto, es oportuno reconocer que nuestra concepción de “ideología” no es de naturaleza muy diferente a las tradicionales ideas de “mentalidad” o “Weltanschauung”, a través de las cuales los historiadores de la cultura han relacionado entre sí fenómenos análogos en distintas manifestaciones humanas. Creemos que el valor de nuestro trabajo reside en,

1) establecer un procedimiento que reduce la herramienta de trabajo a una estructura abstracta, despojada de elementos referenciales, anecdóticos, o específicos de cada manifestación, que pueden distorsionar el proceso y volverlo más susceptible de ser influido por los valores culturales propios del investigador, y

2) proveer una explicación (coherente con las pautas de trabajo) acerca de cómo funciona la interacción entre las condicionantes sociales y los productos individuales en diversas áreas culturales.

<sup>7</sup>Un informe sobre este archivo, formado y preservado de la destrucción por el Arquitecto Hans Roth, fue presentado por Bernardo Illari y Leonardo Waisman en las Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1989.

<sup>8</sup>Leonardo J. Waisman, “Los Salve Regina del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio”, iv Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología y v Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1990; *id.*, “Catálogo razonado del repertorio mariano del Archivo Musical de Chiquitos”, inédito; *id.*, ¡Viva María!: “La música

letanías, secuencias (*Stabat Mater*), y una serie de *Ave Marías*, simples o glosados, llamados en las fuentes "ofertorios".

Este grupo de obras se incorporó a la vida musical de las misiones de Chiquitos entre 1730 y mediados de siglo, por mano de dos sacerdotes, Martin Schmid y Johannes Messner. Es posible que uno de ellos o ambos hayan compuesto la mayoría de las obras; en todo caso, se trata probablemente de composiciones locales<sup>9</sup>, que los misioneros complementaban con obras escritas por jesuitas de la provincia de Paraguay, como Zipoli<sup>10</sup>, y otras "de los mejores maestros de Europa"<sup>11</sup>. El uso de esta música era cotidiano: dos veces al día se reunía todo el pueblo en la iglesia para escuchar la doctrina y entonar diversos cánticos litúrgicos, entre los cuales deben haber ocupado un lugar prominente los que aquí nos ocupan. Figuraban estos cantos también en ceremonias al pie de la cruz situada en la plaza central, y en procesiones diversas. Los niños y niñas no estaban excluidos; antes bien eran protagonistas principalísimos en el ritual y en el canto. Suponemos que la participación de todo el pueblo se reducía a canciones monofónicas (quizás basadas en melodías populares europeas, como las que algunos misioneros parecen haber enseñado a los guaraníes)<sup>12</sup>. Las obras de nuestro repertorio, si bien simples, requerían seguramente la intervención de los músicos entrenados por Schmid y Messner en la teoría musical europea, en el canto y en la ejecución instrumental.

Por ser este repertorio bastante homogéneo obra de unos pocos hombres, los que además eran responsables de la organización y dirección de todos los asuntos de la sociedad en la que la música se insertaba, y por ser esta música específicamente compuesta o compilada para ser ejecutada en este medio, su estudio deberá sernos útil para desentrañar la estructura ideológica de estos líderes. Querremos saber cómo concebían estos jesuitas su labor, sus indios, sus pueblos; como entendían el funcionamiento de estas nuevas sociedades —cuál era su imagen de las reducciones, más allá de las teorías político-sociales y de su celo religioso.

### *Descripción de la música*

Para enfocar nuestro estudio más precisamente sobre lo que nos interesa,

para la Virgen en las misiones de Chiquitos", vi Jornadas Argentinas de Musicología y Quinta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1991.

<sup>9</sup>Waisman, ¡Viva María!, pp. 4, 6, 10.

<sup>10</sup>Julian Knogler, S.J., "Bericht von West-Indien über das Land und die Nation deren Schiquiten und derselbern Misionen", ed. por Jürgen Riester, *Archivum Historicum Societatis Jesu*, 39 (Roma 1970): 268-345. Traducción castellana de Werner Hoffmann: "Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del Sud y las misiones en su territorio", en su *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*, Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979, pp. 121-85.

<sup>11</sup>José Manuel Peramás, S.J., *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum* (Faenza, 1793), p. 190.

<sup>12</sup>Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, ed. Werner Hoffmann (Buenos Aires: Eudeba 1971), p. 203.

excluiremos de la muestra a aquellas composiciones atribuidas (segura o probablemente) a autores extraños a las reducciones de Chiquitos (ver lista de obras en Apéndice).

Las obras de este grupo poseen un estilo suave, agradable, sin complicaciones técnicas ni compositivas. Coro a tres, cuatro o (en un caso) a cinco voces, uno o dos violines y bajo continuo constituyen el orgánico característico, si bien algunas obras (*Ave maris stella* (III), *Estos los favores son*) están escritas para una sola voz con acompañamiento de violines y continuo. En la mayoría de las piezas el coro alterna los pasajes en *tutti* con dúos, tríos, o solos. Éstos nunca requieren una técnica vocal desarrollada, ni parecen exigir la expresividad de la voz solista, las distintas combinaciones de voces sólo sirven para variar agradablemente la sonoridad, o para contrastar secciones, oponer unos cantantes a otros, o realzar las posibilidades individuales de un ejecutante. La textura es en general homofónica, con algunos atisbos —casi a manera de adornos— de contrapunto imitativo con sujetos de imitación cortos y fáciles de tratar. En muchas de estas obras la conducción de voces es, desde la perspectiva tradicional, desmañada y llena de errores. A menudo tenemos la impresión de que la idea básica es heterofónica, no polifónica; existe una sola melodía, y las diferencias entre las voces se entienden como variaciones (adornos, trasportes, pequeñas variantes rítmicas o melódicas). Las octavas paralelas y duplicaciones de voces son más la regla que la excepción, y esto no sólo en la escritura a cinco voces, sino hasta en texturas a 2 y a 3. Las partes saltan libremente de función: aquí la contralto marcha al unísono con la soprano, más allá es el tenor el que hace lo mismo; un poco más allá contralto, tenor y violín ejecutan la misma melodía y sólo el soprano tiene una parte diferente (ver ejemplo 1).

Las partes de violín son de fácil ejecución y poca diversidad de figuración. Mientras canta el coro, a menudo se limitan a duplicar algunas de las voces, saltando libremente de una a otra; otras veces marchan a la octava con el bajo continuo, y en algunas ocasiones dibujan arpeggios sobre las armonías del coro.

Unos pocos melismas de cierta agilidad, bien dosificados y más tectónicos que ornamentales, alcanzan para aliviar la monotonía de una declamación silábica predominante, sin requerir del coro más esfuerzos de los que podía afrontar con comodidad. Las frases se articulan cada dos, tres, o cuatro compases, en arcos de contorno suave, registro estrecho e intervalos pequeños. La armonía es sumamente simple, con una abrumadora mayoría de acordes en I, IV y V grados, predominio de la fundamental en el bajo, y esquemas tonales elementales: principios, centros y finales en tónica, con algunos otros pasajes en el relativo menor u otra tonalidad muy cercana. Estos sirven en varias ocasiones para dar el efecto apropiado a determinadas frases del texto con connotaciones emotivas. La disonancia aparece poco y sólo en forma casual, sin tratamiento especial de preparación ni resolución. Hay una serie de *topoi* que se reiteran en estas obras: a) melodías que alternan el 5º grado con un ascenso por el 1º, 2º y 3º grados; b) cortas células con rápida alternancia I - IV - I; c) dúos en terceras paralelas que reiteran o secuencian un motivo (ver ejemplo 2). También es frecuente el retorno del material musical del comienzo en el curso de la



composición (a menudo cerca del final), y la recurrencia de otras ideas melódicas, sin llegar nunca a constituir un todo claramente estructurado. Los finales jamás son enfáticos. Las secciones que componen cada obra están en general claramente definidos por cadencias, dobles barras, cambios de compás o de textura, pero no se producen contrastes fuertes entre ellas. Una de las piezas más sólidamente estructuradas es la *Salve* iv<sup>13</sup>. Se desenvuelve como una especie de rondó:

TEXTO	Salve	Ad te clamamus	Eia ergo	Et Jesus	Nobis	O clemens
SECCIÓN	a-b-a	c - c - d	a-b'-a''	e	c'	a-b-a'-b-a'
ARMONÍA	I-----	vi ii vi	I-----	V-----	vi-mod.	I-----

### *La estructura del estilo musical*

¿Qué imagen estructural se puede abstraer de la descripción precedente? Una estructura en la que los actantes (las voces) evolucionan sin contrastes y sin sobresaltos, sin conflictos manifiestos y sin personalidad definida. Apenas si se puede reconocer sutiles diferencias de naturaleza entre dos voces que en muchos otros estilos aparecen como polos opuestos, como el bajo y el violín. Cada voz cumple un rol en el flujo musical en el que todas están inmersas, pero ese rol es fácilmente intercambiable: cualquier otra voz lo puede reforzar o reemplazar. Si alguna voz o grupo de voces se separan de las demás, sólo es para "hacerse cargo" temporariamente de llevar adelante la música; no para diferenciarse, destacarse, oponerse, o apoyarse en las demás.

La dimensión temporal aparece con una direccionalidad poco marcada, poco evidente, pero en última instancia inflexible. No existen grandes tensiones; no aparecen conflictos que demanden una solución determinada y que se intensifiquen gradualmente hasta que no se pueda ya evadir la resolución. Armónica, melódica y rítmicamente las obras parecen evolucionar sin esforzarse por alcanzar una meta, sin luchar contra ninguna coerción externa ni ningún conflicto interno. Sin embargo, hay dirección en la pequeña escala: la atracción de la tónica es tan omnicomprensiva que no necesita manifestarse como fuerza, puesto que casi no hay otras fuerzas que se le opongan. Cada breve sección, cada ínfima frase se desvía mínimamente de ella, para volver a caer inmediatamente en ella. Es un transcurrir que ni tiende a una meta final a la que llega impulsado por distintas fuerzas, ni es totalmente estático: los ciclos tensión-distensión son de poca intensidad, de corta duración y de efectos no acumulativos. El trayecto tampoco es circular: las recurrencias de material a lo largo de cada obra aparecen más como elementos comunes que reencontramos a lo largo del camino, que como "reexposiciones" que representen una vuelta a la condición inicial después de un temporario alejamiento. (Esto aparece más claramente si consideramos que muchas de estas ideas musicales —como los *topoi* arriba citados— son comunes a todo el grupo de obras.)

<sup>13</sup>Catálogo am10; Número de inventario 120.

*El programa socio-político*

Aunque nuestra hipótesis de trabajo indique la deducción de la estructura ideológica a partir del análisis estilístico de la música, no será inútil, sin embargo, pasar someramente revista a algunos conceptos de filosofía social frecuentemente asociados a los emprendimientos misioneros de los jesuitas. La literatura en este campo es demasiado vasta para ser repasada en su totalidad, ni siquiera en un apretado resumen, por su directa relación con las incógnitas que intentamos develar, nos interesan algunas aproximaciones al tema en las que se vincula la organización de las reducciones con utopías de distintos autores. En el mismo libro en que relata las biografías de los PP. Schmid y Messner, otro jesuita de la Provincia Paracuaria, José Manuel Peramás realiza una sistemática y detallada comparación entre las reducciones jesuíticas del Paraguay y la *República* de Platón<sup>14</sup>. No han faltado los historiadores posteriores que destaquen las estrechas analogías entre los emprendimientos americanos y los programas de Tomás Moro y otros utopistas europeos<sup>15</sup>. Entre ellos debemos destacar, por su minuciosidad y por su clara concepción, la vieja obra de Gothein<sup>16</sup>, en la que se pone de manifiesto las notables semejanzas y la probable vinculación histórica entre las reducciones jesuíticas y *La Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella.

Gothein destaca el aspecto programático de los asentamientos americanos encarados por los jesuitas: además de propagar la fe cristiana, la Compañía pretendía establecer en un nuevo mundo una nueva sociedad, más justa y más apta para el mantenimiento de los preceptos morales cristianos. Allí el trabajo humano sería considerado dignificador y no degradante; allí el Estado existiría para promover el bienestar de los súbditos; allí el manejo de los asuntos públicos y la guía espiritual de las almas estarían en las mismas manos, las manos de los sacerdotes.

Otros autores, comenzando por Muratori en el siglo XVIII<sup>17</sup>, han visto en las reducciones una tentativa de retornar a la primitiva comunidad de los primeros cristianos. La historiografía más reciente ha reaccionado contra estas interpretaciones idealistas, enfocando su atención en las condiciones económicas, políticas y sociales dentro de las cuales se desarrolló el sistema de las misiones. Mörner nos hace ver los efectos de las relaciones, a menudo conflictivas, entre jesuitas y encomenderos, jesuitas y jerarquía eclesiástica, jesuitas y gobierno

<sup>14</sup>José Manuel Peramás, S.J., *La República de Platón y los Guaraníes*, traducción castellana y notas de Juan Cortés del Pino, prólogo del P. Guillermo Furlong (Buenos Aires: Emecé, 1946).

<sup>15</sup>Silvio Zavala, *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España* (México: El Colegio Nacional, 1950); Ramón Gutiérrez, "Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos", *Summarios* 100-101: *Latinoamérica, utopías y mitos* (1986): 9-17.

<sup>16</sup>Eberhard Gothein, *Lo stato cristiano-sociale dei gesuiti nel Paraguay*, traducción de G. Sanna; editado como apéndice de id., *L'età della controriforma* (Venecia: La nuova Italia, 1928). Título del original alemán: *Die Gegenreformationstaats der Jesuiten in Paraguay*.

<sup>17</sup>Ludovico Muratori, *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay* (Venecia, 1743); traducciones contemporáneas a varios idiomas.

colonial, jesuitas y la casa reinante<sup>18</sup>. Storni y Meliá ponen el acento sobre las necesidades prácticas y las coordinadas histórico-sociales (enfaticando Meliá las características culturales de la etnia guaraní) como condicionantes y hasta determinantes de las estructuras organizativas adoptadas por los misioneros<sup>19</sup>. Nada de esto, sin embargo, invalida la predisposición de los representantes de la Compañía por establecer un orden de cosas en el que se reflejaran los valores culturales expuestos por los utopistas europeos<sup>20</sup>. Sólo la interacción entre una utopía preexistente y un medio favorable para su realización pudo permitir a los jesuitas (de cuyo etnocentrismo han quedado innumerables pruebas) el adoptar algunas pautas culturales indígenas opuestas a las prácticas corrientes en Europa.

### *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*

Fundadas a partir de 1692 (San Javier), las reducciones jesuíticas en la zona de Chiquitos llegaban al tiempo de la expulsión al número de diez, con una población total de más de veinte mil indios y unos veinte sacerdotes<sup>21</sup>. La ubicación del territorio (en el noreste de la actual Bolivia), aislado de los asentamientos europeos y alejado de las zonas de conflicto fronterizo entre España y Portugal, permitió a los jesuitas la concreción de sus planes en un período de sólo setenta y cinco años.

El territorio estaba poblado por diversas tribus o "parcialidades", algunas de ellas agricultoras, la mayoría cazadoras y recolectoras, que hablaban muchos idiomas diferentes y que a menudo guerreaban entre sí. El sacerdote reunía a miembros de varias de estas naciones en un pueblo, los adoctrinaba, y los habituaba a vivir sedentariamente y a adoptar buena parte de la cultura europea.

El pueblo donde se asentaban estaba construido alrededor de la plaza principal, flanqueada por un costado por la iglesia y sus dependencias, por los

<sup>18</sup>Magnus Mörner, *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Paidós, 1968). Traducción revisada de *The Political and Economic Activities of the Jesuits in the La Plata Region* (Estocolmo, 1953).

<sup>19</sup>Hugo Storni, S.J., "Annotazioni sull'origine delle riduzioni del Paraguay", presentado al Congreso "Domenico Zipoli - Itinerari iberoamericani della musica italiana del settecento", Prato 1988; Bartomeu Meliá, *El guaraní conquistado y reducido*. Ensayos de etnohistoria, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 5 (Asunción: CEADUC Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1986). Ver también Alberto Armani, *Città di Dio e città del Sole: Lo "stato" gesuita del Guarani (1609-1768)*. La cultura, vol. 11 (Roma: Edizioni Studium, 1977).

<sup>20</sup>La extensa crítica de Storni (*Annotazioni*, pp. 4-5) a Gothein, basada en la refutación de la conexión histórica entre Campanella, los padres Cataldini y Masetta, y la Corona hispánica (argumento que, por otra parte, no puedo encontrar en el texto de Gothein), no va al punto esencial que deseaba establecer el historiador alemán: que "los proyectos (de los jesuitas) tenían la misma raíz que los de Campanella" (Gothein, *Lo stato dei gesuiti*, p. 213).

<sup>21</sup>Una síntesis de la información disponible acerca de las misiones entre los Chiquitos, con la bibliografía correspondiente, se encuentra en Werner Hoffman, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979).

otros tres por las viviendas. Estas estaban agrupadas en tiras (no muy diferentes de las casas comunales de las culturas precolombinas), agrupadas por "parcialidades"<sup>22</sup>.

Cada población era una especie de *polis*, en la que se elegían anualmente por votación las autoridades que fijaban las Leyes de Indias (corregidor, teniente, alférez), pero que en todo lo importante se sometía a la guía del Padre, considerado como un protector casi divino. Este a su vez cuidaba de que muchos de estos cargos fueran ejercidos por miembros de la "aristocracia" tradicional de cada una de las "parcialidades", los caciques, quienes sólo se diferenciaban del resto del pueblo por las funciones asignadas, por su autoridad como comandantes en tiempo de guerra, y por atributos de mando tales como algunos pocos adornos en el vestuario y un bastón simbólico. No tenían más posesiones que sus paisanos. Las distintas reducciones funcionaban como una estrecha confederación, ayudándose mutuamente en caso de necesidad económica, técnica o bélica, y comerciando entre sí por medio del trueque, pues existía una incipiente especialización en algunas actividades productivas, localizadas de preferencia en uno u otro pueblo. La disciplina social era mantenida con la ayuda de castigos corporales a los infractores, y, como pena máxima, el destierro.

La reducción era también, en lo económico, una empresa productora y una especie de cooperativa de consumo. Bajo la guía de los Padres, quienes introdujeron algunos artes y oficios europeos, la población labraba los campos de la comunidad, cuidaba el ganado, elaboraba cera de abejas, torneaba cuentas de rosario, trabajaba la madera para construir muebles, aberturas, columnas o instrumentos musicales, fundía y transformaba los metales en herramientas, artefactos y campanas, hilaba, tejía y cosía. La mayor parte de lo producido por esta corporación era destinado al consumo interno, y distribuido gratuitamente a la población, ya que en la zona de las reducciones no existía la moneda o los metales preciosos. Según las fuentes de información de que disponemos (todas jesuíticas), este reparto era absolutamente equitativo. Otra parte de lo producido (fundamentalmente cera y rosarios) era vendido en el Perú, con lo que se obtenían fondos para comprar allí metales inexistentes en Chiquitos y herramientas o artefactos que no se podían fabricar en las reducciones (por ejemplo, tijeras).

Aparte de la economía colectiva, existían las economías familiares, que parecen haber tenido más importancia en las reducciones de Chiquitos que en las de Guaraníes<sup>23</sup>. Cada familia tenía su campo, con el que debía producir lo necesario para su sustento (la comunidad proveía la carne, y suplementaba las raciones de quienes no habían podido lograr cosechas suficientes); también familiar era la confección de los "tipoy" que constituían el vestuario típico, y diversas otras actividades.

<sup>22</sup>Gutiérrez, "Utopías", p. 12.

<sup>23</sup>A manera de ejemplo: los chiquitos trabajaban un sólo día semanal en los campos comunes, a diferencia de los guaraníes, que empleaban tres. Peramás, *Tredécim virorum*, p. 436.

*Aplicación: de la estructura musical a la ideología*

¿Cómo se compagina la imagen abstracta del estilo musical con la ideología puesta de manifiesto en la organización de las reducciones? Ambas representan una estructura en la que los actantes (voces en la primera/individuos o grupos sociales en la segunda) carecen de rasgos propios singularizantes: se piensa en una población poco diferenciada, en la que el individuo de marcada personalidad no tiene cabida. Las distinciones entre actantes son sutiles y accidentales: la conducta de cada uno no es producto de características individuales inalienables, sino sólo el resultado de un cierto grado de flexibilidad de criterios. Menos aún aparecen actantes que se destaquen del resto por su jerarquía o por su poder sobre los demás: sólo temporariamente algunos acceden a posiciones de autoridad, la que luego abandonan sin mayor sobresalto. Los actantes cumplen un rol determinado en el grupo, pero su especialización es accidental y puede cambiar en cualquier momento, sin causar disturbios en el actante ni en el conjunto. El carpintero puede ser músico, el sastre alférez; el tenor puede hacer de bajo y el violín doblar a la contralto<sup>24</sup>.

En una estructura así, los actantes carecen de importancia propia: el énfasis está netamente aplicado al grupo total, a la acción colectiva. El individuo es considerado como parte del todo, no el todo como una agrupación de individuos. No hay una rígida prescripción de pautas de conducta, pero la flexibilidad existente tiene límites muy claros, dados por las evoluciones del conjunto.

La norma, la autoridad, la necesidad, aparecen no como fuerza evidente y coercitiva, sino como una influencia poco aparente, suave, de "buenas maneras", pero que no admite desviaciones. Es como decir: la rebelión es impensable e innecesaria.

Aparecen también dos rasgos característicos de todas las utopías: la ausencia de conflicto y la no creencia en el progreso en el tiempo. Los actantes no chocan entre sí, pues ninguno pretende usurpar los derechos de otros ni transgredir las normas de la autoridad. Los intereses (tendencias) de cada uno coinciden con los de cada uno de los otros y con los del conjunto. Así como no hay disonancias entre dos voces que planteen una tensión de necesaria resolución, no hay disarmonías entre los moradores de una reducción, excepto casuales roces que desaparecen sin dejar rastros. El tiempo no es totalmente estático, pero tampoco es considerado como un vector en el que se desarrolle un progreso hacia una meta final: hay procesos de corto alcance, no idénticos pero sí parecidos, pequeños ciclos en los que muchas veces vuelven a aparecer los mismos eventos bajo distintas formas, pero que no se acumulan para formar

<sup>24</sup>Es claro que necesidades prácticas llevaban a una mayor identificación del individuo con la función (el caso de los músicos adiestrados por Schmid y Messner). Este es un claro aspecto en el que la estructura no condice totalmente con la realidad, pero por definición, *debe* coincidir con la ideología de los misioneros. Si nuestra construcción es correcta, ellos deben haber pensado en términos de intercambiabilidad de oficios, aunque hayan debido adaptarse a cierto grado de especialización. Por otra parte, lo que sabemos sobre la extraordinaria variedad de habilidades de Schmid en distintos campos, nos predispone a creer que esto era así.

parte de un diseño general direccional. El flujo del tiempo se detiene (termina la obra) en un momento adecuado pero no necesario.

Quizás sea necesario recordar, para terminar esta exposición, el carácter que revisten sus conclusiones: No se trata de datos aplicables a la realidad histórica de las reducciones, ni mucho menos de nuestro juicio sobre ellas, sino de las estructuras mentales que canalizaban las acciones y decisiones de los misioneros. Es evidente que la estructura social descrita en los párrafos que anteceden es ideal e idílica. No podemos dudar de que los pueblos de Chiquitos eran diariamente escena de conflictos (tenemos datos documentales sobre fuertes resistencias a la aculturación en los pueblos de Guaranés y dramáticos conflictos con el mundo exterior). La misma existencia de castigos, aun cuando fueran leves para las costumbres europeas de la época, demuestra que la autoridad de los Padres, la religión y los caciques no era omnipotente.

Una sociedad sin conflictos es una sociedad sin vida, y las reducciones de Chiquitos dieron abundantes pruebas de su vitalidad, en época jesuítica y en su persistencia durante los doscientos años posteriores a la expulsión.

Pero esa estructura ideal que nos representa la música se adecúa perfectamente a los relatos escritos por misioneros como Schmid durante su estadía en el territorio<sup>25</sup> o como Knogler o Peramás con posterioridad a su expulsión<sup>26</sup>. Allí aparece el cuadro utópico, idílico en todo su modesto esplendor. Al encontrar esa misma imagen en la música, verificamos su efectiva operatividad en las mentes. Si una ideología es, como dice Verón, un mecanismo para producir mensajes<sup>27</sup>, no cabe duda de que esta música es el mensaje generado por una ideología utópica. La influencia del medio puede haber sugerido gran parte de las características adoptadas para las reducciones, pero la construcción de un mundo ideal, justo, y fuera del tiempo común era un proyecto previo, seguramente influido por las utopías europeas. En resumen, lo que creemos haber logrado es verificar, a través del repertorio musical, la sinceridad de estos hombres. En una época en que la animadversión hacia la compañía campeaba por doquier, sus alegatos en defensa de la labor cumplida no eran deformaciones de la realidad, sino expresión de lo que ellos percibían como real. Dejando ahora de lado la búsqueda de la objetividad científica, y sin olvidar la indispensable crítica a los fundamentos etnocéntricos de la colonización jesuítica, es imposible no quedar admirado ante la magnitud de la empresa, y la devoción y fortaleza de los misioneros que dedicaron su vida a la realización de un ideal.

*Collegium, Centro de Educación e Investigaciones Musicales  
Córdoba, República Argentina*

<sup>25</sup>Cartas de Martin Schmid a sus amigos y familiares, conservadas en el archivo familiar en Baar, Cantón Zug, Suiza. Varias de ellas editadas por Werner Hoffman como apéndice a su *Vida y obra del Padre Martin Schmid, S.J.* (1694-1772) (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1981). También entra en esta categoría José Cardiel, S.J., *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay* (1747), publicada por el P. Guillermo Furlong en *José Cardiel y su Carta-Relación* (1747), *Escritores Coloniales Rioplatenses II* (Buenos Aires: Librería del Plata, 1953).

<sup>26</sup>Knogler, *Chiquitos; Peramás, Tredecim virorum*.

<sup>27</sup>Verón, *Condiciones de producción*, p. 253.

*Apéndice II: Ejemplos musicales*

**EJEMPLO 1: Salve II, c. 100-121 (movimiento final).**

Sop  
O clemens, o clemens o pi-a o

Cont.  
o clemens o pi-a o

Tenor  
[Del-o. O clemens, o o pi-a o

Violin

B.C.

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

dul-cis vir-go vir-go Ma-ri-a. O clemens

Violin

B.C.



o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

8 o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri

This musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics. The first staff has lyrics "o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri". The second staff has lyrics "o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri". The third staff has lyrics "8 o pi-a, o dul-cis vir-go vir-go Ma-ri". The fourth staff is an instrumental accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time.



a.

a.

8 a.

This musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics. The first staff has lyrics "a.". The second staff has lyrics "a.". The third staff has lyrics "8 a.". The fourth staff is an instrumental accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time.



EJEMPLO 2

a) Salve II, c. 1-2  
Vn.

Salve V, c. 1-3  
Sop.

Salve VII, c. 39-40  
Vn.

b) Salve II, c. 27-31  
S. y Vn.

cla-ma-mus cla-ma-mus cla-ma-mus

C.

T y cont.

cla-ma-mus cla-ma-mus cla-ma-mus

cla-ma-mus cla-ma-mus cla-ma-mus

c) Salve III, c. 69-73.  
S. y C.

O clemens, o pi-a, o dulcis-- virgo dul-cis-- virgo Ma-ri-- a.

Salve II, c. 102-108.  
S. y C.

O clemens, O pi-a, O dulcis vir-go

# *El Extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)*

*Los bienes musicales y la constancia de su existencia  
a través de los Inventarios practicados*

*Segunda Parte*

por

*Francisco Curt Lange*

Esta es la segunda parte del artículo editado en la *Revista Musical Chilena*, vol. 40, N° 165, enero-junio de 1986, publicación decana de la musicología de Latinoamérica. Se basa en los Inventarios que Francisco Xavier Brabo encontró en Madrid, los que reunió en un voluminoso libro que lanzó a la circulación en esa capital en 1872<sup>1</sup>. La obra abarca la labor de las Misiones Jesuíticas de los ríos Paraná y Uruguay, del Gran Chaco, y las de los indios Chiquitos y Mojos.

El esfuerzo de este insigne caballero que se transformó en recopilador e historiador tanto de los documentos musicales como de muchos otros sobre la Compañía de Jesús, cobró notoriedad dada las dramáticas circunstancias que acompañaron a su hallazgo —como por el posterior e infructuoso intento relatado por mí en la primera parte de este trabajo— de depositar estos papeles en el Archivo General de la Nación en Buenos Aires. Para la suerte de posteriores generaciones de investigadores, las copias de los inventarios practicados *in situ* en cada uno de los Pueblos de Misión —por orden del entonces Gobernador Bucarelli— se realizaron seguramente en cuadruplicado a fin de enviarlos a sus respectivos destinos, procedimiento que podía significar involuntarias omisiones durante la tediosa tarea de copiar la documentación.

El encomiable trabajo de Brabo acusa frecuentes errores, pero estos no tienen relación con la variedad de criterios seguidos para la copia de los documentos en los dramáticos momentos de la violenta expulsión de los miembros de la Compañía de Jesús. Existe un solo caso, en el Pueblo de San Pedro y San Pablo, en que se inventarió un archivo de música. Éste se encontró en el cuarto destinado a los ensayos y a guardar los instrumentos y partituras musicales, como era usual en los Pueblos de Misión. En el Inventario solamente se clasifican las obras pero sin mencionar a los autores, con la excepción de un solo nombre:

“Missas diversas en Solfa hasta veinte y una, Vísperas seis Sonatas entre nuevas y viejas cincuenta y tres. *Motetes del autor Zipoli, nueve*”.

<sup>1</sup>*Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas y ocupación de las Temporalidades por Decreto de Carlos III, en los Pueblos de Misiones fundadas en las márgenes del Uruguay y Paraná, en el Gran Chaco, en el país de los Chiquitos y en el de los Mojos, cuyos territorios pertenecieron al Virreinato de Buenos Aires, con Introducción y Notas, por Francisco Xavier Brabo, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, LXXX-672 pp.*

Particular interés tiene este hallazgo porque comprueba que en los archivos de los Pueblos de Misiones figuraban obras de Domenico Zipoli. Brabo no menciona este hecho; yo lo constaté en el Archivo General de la Nación en una de las copias que se realizaron. La omisión de Brabo se podría explicar ya sea por una omisión del escribiente o por una omisión accidental en la composición del texto impreso. Para mí fue extraordinariamente importante descubrir evidencias como estas, de la actividad como compositor de Zipoli durante un período de consternación dada la total carencia de información sobre esta ilustre figura del barroco colonial latinoamericano.

Esta irregularidad debe haberse presentado con gran frecuencia, como sucedía con las Petacas. Éstas contenían las partituras, que rara vez eran mencionadas, a pesar que sabemos que el archivo de solfas representaba la base de toda actividad musical. En cada Misión o reducción este aspecto fundamental fue pasado por alto y otro tanto ocurrió con las bibliotecas, proverbialmente ricas, que había acumulado la Compañía en cada uno de sus Pueblos. Música y lectura, por lo visto, carecían de valor para los inventaristas cuyo nivel cultural puede ser calificado de inexistente.

En cambio, enumeraron hasta los más ínfimos detalles de todos los objetos del culto y realizaron una interminable descripción de las vestimentas y los elementos afines de los trajes de los danzantes, seguramente porque se trataba de telas. En nuestro primer trabajo ofrecimos una información completa de las vestimentas del Pueblo de Nuestra Señora de Reyes de Yapeyú [RMCH, XL/165 (enero-junio, 1986), pp. 21-25], las que jamás faltaron en Pueblo alguno, razón por la cual sería tedioso repetirlas.

Los tratados de música y sus textos, especialmente sobre canto llano, posiblemente no faltaban en biblioteca alguna dada su necesidad para realizar los Oficios de cada semana además de otras ocasiones litúrgicas; no obstante, su número fue escaso. Recordemos que la música usada por la victoriosa contrarreforma era de carácter homófono, fue iniciada por la Compañía de Jesús y se trasladó por los jesuitas a Hispanoamérica, aunque acá alcanzara una menor opulencia. Esto explica la abundancia de instrumentos musicales y la enorme cantidad de partituras europeas enviadas prioritariamente desde Italia.

En muchos casos la enumeración y clasificación de los instrumentos no fue correcta debido a que se produjeron expropiaciones de estos desde el primer momento del extrañamiento, y antes de efectuarse los inventarios. Lo mismo debe haberse repetido cuando los bienes fueron pasados a manos de las Congregaciones de San Francisco, o a los Mercedarios o Dominicos. Solamente la primera de estas Comunidades de Regulares supo conservar en las bibliotecas de sus conventos, ubicados en la región de Argentina, el enorme caudal de libros traídos por los Jesuitas. La administración posterior de los Bienes de la Compañía estaba sujeta a la realización de inventarios periódicos desde Buenos Aires. Dado lo meticuloso de esta administración sería importante hacer una revisión de estos balances postexpulsión para cotejarlos con los originales levantados en 1767-68, debido a que en los primeros no pocas veces solía faltar la nómina de los instrumentos, en cambio en los últimos se procedió a su

enumeración. Los inspectores que actuaron desde 1770 en adelante, realizaron su labor hasta iniciado el siglo XIX.

Valdría la pena tratar de establecer el total de los instrumentos que existía el aciago día de la expulsión, sin incluir aquellos que se encontraban en proceso de construcción, cuyo número debe haber sido considerable, como tampoco el número de aquellos que con frecuencia estaban en las casas de los indios para la ejercitación que realizaban, con habitual prolijidad, al prepararse para la celebración de las numerosas fiestas que alegraban la vida de estos laboriosos grupos humanos. Para comprobar nuestra tesis de la necesaria comparación de los inventarios podemos citar el caso del Pueblo de San Ángel de la Guarda, que aparece sin instrumentos musicales en el primer inventario, pero que durante una visita posterior de un funcionario o fiscal, al hacer el inventario en 1772, aparecen 25 instrumentos, cantidad que a lo mejor disminuyó entre 1767 y 1772, dado que nueve cajas de guerra, citadas en el primer inventario no aparecen en el segundo.

Comprendiendo las ligeras rectificaciones que no consideramos exageradas, incluimos el cálculo módico de 30 instrumentos por pueblo a pesar que no se detallan en San Ignacio Guazú, Nuestra Señora de Fe, Santa Ana y Santísima Trinidad. Las cifras totales serían:

Mesopotamia Argentina (primera parte)	620
Item (segunda parte)	420
Gran Chaco	19
Chiquitos	252
Mojos	389
	<hr/>
	1700

En la relación referida a los Pueblos de Indios Mojos no encontramos el último de ellos, esto es la Hacienda de Chalguaní ni la de la Habana, que Brabo menciona en su obra en páginas 619-626.

Es necesario explicar que los clarines de plata hallados fueron evaluados por su peso sin respetar su valor real. En las regiones de la Mesopotamia Argentina es probable que estos instrumentos procedieran de Potosí, la fabulosa mina de plata, y fueran traídos a las regiones más cercanas, tales como los Pueblos de Mojos y de Chiquitos. Es por ello que constituye un misterio que se mencionen clarines de lata. Dada la prolijidad de los indígenas como fabricantes de instrumentos musicales, y su natural sentido estético para la ejecución, no se comprende aquello de los clarines de lata. A lo mejor eran instrumentos para reunir al ganado disperso o bien para realizar llamadas a distancia.

En el inventario del Pueblo de San Miguel, de los indios Chiquitos, se lee: "8 campanillas a punto de solfa".

Esto hace suponer que instrumentos de esta clase fueron deliberadamente afinados al unísono o quizá fueron afinados por pares a diferentes tonos. Probablemente se usaron para acompañar las vistosas danzas de jóvenes. De

paso citaremos las pintorescas informaciones sobre estas coreografías acompañadas permanentemente por música:

“Nuevas casacas coloradas, de granilla, para los que tocan arpas, dos vestidos de paño fino para los que tocan los clarines, tres banderas grandes de tafetán para jugar los Capitanes, así para estos que juegan se han dado monteras de seda, y todo era nuevo...” (Pueblo de San José de los Indios Chiquitos).

Jamás se reparó en hacer grandes gastos al organizarse las coreografías para los jóvenes danzantes. Es curioso que en los inventarios de estas vestimentas no se ha omitido ni la más pequeña prenda. Sirva como ejemplo la relación íntegra que se incluyó del inventario del Pueblo de Nuestra Señora de los Reyes de Yapeyú, publicada en el ya citado número 162 de la *Revista Musical Chilena*, pp. 21-26.

Es necesario mencionar que por el Tratado de San Ildefonso, último acuerdo sobre esta región suscrito por las coronas de España y Portugal, siete Pueblos del río Uruguay fueron entregados al Brasil. Las imágenes y demás objetos del culto fueron enviados a Porto Alegre e integrados al Museo del Estado. La toma de posesión se realizó en 1801, al iniciarse el siglo XIX.

A nombre de la corona un grupo de portugueses ocupó estos siete pueblos, cuya denominación actual es la siguiente:

1. Sao Nicolau, às margens do Uruguai;
2. Sao Miguel, primitivamente na Serra de Tapes, mudado depois para às margens do arroio Santa Bárbara;
3. Sao Luis, levantado em 1687, próximo à cabeceira do Jacuí;
4. Sao Borja, em 1690, próximo do Rio Uruguai;
5. Sao Lourenço, em 1691, a três leguas de Sao Miguel;
6. Sao Joao, em 1698, próximo ao Rio Ituí-Mirim;
7. Santo Angelo, em 1707, às margens do Ituí-Guaçu.

Continuando con la enumeración de los instrumentos, merecen destacarse los rabeles y rabelones y también los violines que fueron fabricados en pueblos determinados, además de un gran número de instrumentos desaparecidos a lo largo del tiempo.

Habría que preguntarse cuál fue el perfeccionamiento logrado con respecto a los violines. Como se sabe Cremona abasteció a toda Italia con la enorme producción proveniente de los talleres de un Amati, Guarneri o Stradivari y sus respectivos descendientes activos aún en la era de Vivaldi. Es posible que alguno de estos instrumentos pueda haber sido traído a suelo americano durante la colonización inicial de los jesuitas, a lo mejor también algún Steiner. Para nosotros continúa siendo un misterio cuál fue la madera que usaron y de qué barniz se sirvieron para realizar su minuciosa y prolija imitación de los instrumentos provenientes del Viejo Mundo.

Durante la última etapa de la obra jesuítica, o sea durante el siglo XVIII, se contó con la presencia de Domenico Zipoli, a quien redescubrí después de una ausencia de 220 años de los primeros diccionarios, luego de su misteriosa

desaparición, en 1716, cuando ocupaba el cargo de organista en la Chiesa del Gesù en Roma. De la abundante producción de Zipoli realizada durante su permanencia en Córdoba (1717-1725), donde falleció de maligna tafe (tuberculosis), destacan obras del género religioso chico: Motetes, Vísperas, Tantum ergo y la excepción que es su Misa en Fa. Inclusive en esta obra se observa la carencia de instrumental abundante, puesto que sólo figuran violines primeros y segundos, el bajo cifrado y las acostumbradas voces mixtas. En el caso de que esta Misa haya sido escrita durante su estada en Córdoba —porque existe también la posibilidad de que la trajera de Italia— puede haberla reducido para su uso en los Pueblos de Misiones, tal cual existe en la copia hecha en Potosí, cuyas respectivas partes se encuentran en la Catedral de Sucre. Nos preguntamos cual sería la función de los instrumentos de viento, dado que el material enviado por Zipoli se circunscribe a las voces y cuerdas, con acompañamiento de órgano o clave.

Haber descubierto a Zipoli produjo una serie de informaciones esclarecedoras relacionadas con el suministro de música a las Misiones. En una visita a Zürich supe de la actividad de restauraciones de un arquitecto suizo llamado Hans Roth, que había partido a la región de los Chiquitos en la que continúa realizando una obra notable en todas las iglesias de esa misión. Le rogué que investigara si existía allí música del periodo jesuítico. El resultado fue el hallazgo de 5500 hojas de música, en pésimas condiciones de conservación, pero que llegaron a su centro de trabajo en Concepción, Bolivia (ver foto p. 64).

A este archivo se pudo agregar otro, —encontrado posteriormente— cuando el hallazgo referido ya había surtido efecto en Bolivia, Argentina y en la presente actividad jesuítica en Asunción del Paraguay.

La Misión en la región de los Chiquitos fue encargada al padre Martín Schmid, también suizo de origen y esforzado sacerdote. El Padre Schmid tiene un sucesor, también jesuita, quien me proporcionó excelente información basada en las cartas de su lejano antecesor a sus familiares. En esta región, situada en los últimos límites de la geografía jesuítica, se produjo un hecho por lo demás edificante. La preservación de los papeles de música se debe a la intensidad con que los indígenas continuaron la enseñanza de la música durante largos años después de la expulsión. Alrededor de 1802 el Teniente Coronel Miguel Fermín de Riglos, destacado en esa región, comprobó la pasión de los indios Chiquitos por la música. Al constatar que las partes vocales e instrumentales se encontraban muy deterioradas, mandó adquirir una apreciable cantidad de resmas de papel a fin que los indios copiasen de nuevo las partes, labor que se realizó en todo los pueblos. En caso que el archivo descubierto incluya partes de aquella época, lo que es presumible, se constatará la decadencia de la caligrafía, que en la época de los jesuitas fue elogiada como perfecta.

Es necesario aclarar que de las Misiones del Río de la Plata no sobrevivió una sola hoja de música. El hallazgo de tanta música preservada entre los Chiquitos y los Mojos sólo se explica porque pudieron saquearla los ávidos invasores e investigadores. Las únicas dos obras que pude encontrar del periodo jesuítico es un Credo del torinense Celoniar y un Salmo de autor anónimo,



Fotografía tomada en 1936 en una de las Iglesias del complejo jesuítico de los indios Chiquitos. Obsérvese que la tradición aún viva del período colonial de rezar mujeres y niños ante la Virgen con su cabello suelto y vestimenta blanca.

obras que aparentemente nunca fueron ejecutadas. Estas breves disquisiciones sirven para explicar el panorama musical de las Misiones, el que variaba, de pueblo en pueblo, de acuerdo a las posibilidades de ejecución. Los Procuradores de la Compañía, enviados desde Córdoba a Europa adquirieron grandes cantidades de música de aquella época, y lo hicieron con gran dedicación, pero sin los necesarios conocimientos musicales. Debido a esto mucha música que fue enviada a Córdoba, y posteriormente repartida por las autoridades superiores de la Compañía a un gran número de Pueblos, jamás pudo ser interpretada debido a un grado de dificultad que superaba los conocimientos musicales de los indios. Esto explica el considerable archivo de música de cámara y orquesta que trajo el Indio Pirioby (Ortiz) cuando resolvió trasladarse de su Misión para radicarse definitivamente en Buenos Aires en época posterior a la expulsión de la Compañía. Parece que tampoco existía en esa época en Buenos Aires gente capaz de interpretarla.

Una de las características de la gran familia jesuítica fue su afán de comunicarse con familiares o de escribir, prioritariamente después de la expulsión, sendas obras sobre este período de oro, partiendo de las Anuas enviadas al Superior de la Orden hasta los extensos y pormenorizados relatos de Anton Sepp y Florian Paucke.

En la documentación de estos acontecimientos tan extraordinarios predominó, enhorabuena, una apologetica que no en pocas ocasiones se salía de la realidad. Esto sucedió incluso con Domenico Zipoli a quien se le atribuyeron funciones que jamás ocupó, lo que he demostrado documentalmente en varios de mis artículos.

La intercomunicación entre las diversas Misiones no estaba exenta de serios peligros, por un lado los ataques de los indios salvajes y por otra la constante amenaza de los paulistas que atacaban las Reducciones para capturar indios en masa y conducirlos al cautiverio. Cuando el Padre Florian Paucke en 1734 se dirigió a la Misión de los Abipones que le había sido asignada por sus Superiores en las cercanías de Córdoba, pudo comprobar las trágicas consecuencias de un malón de indios salvajes que había eliminado a todos los hombres de una caravana. Además, el Padre Paucke se encontró con el cadáver de un joven Jesuita que se dirigía a su Misión, junto a un oboe ensangrentado que este portaba consigo y un mechón de pelo ensangrentado adherido al instrumento inutilizado. Este es sólo uno de los tantos horrores que hubo durante el período de pacificación de una vastísima región en la que la Orden de Jesús supo crear paz y trabajo para millares de nativos.

Antes de finalizar esta breve introducción a un movimiento cultural y humanista sin precedentes es importante destacar que la obra de la Compañía de Jesús fue profundamente reconocida tanto por la población de la capital como por aquella del interior. Inclusive se les atribuyó haber puesto en práctica los principios de la República de Platón. Pero a medida que se expandían sus dominios no faltaron detractores dispuestos a aniquilar una obra de bien. Se les acusaba de haber aislado al indígena, actitud absolutamente justificable para evitar la infiltración de un hombre blanco que sólo pretendía corromper a ese





Estado de conservación de música detectada en la región de Chiquitos.

cuerpo social. Otros hablaban de enormes tesoros escondidos bajo tierra. No obstante, la Compañía de Jesús basaba su poder económico en la venta de numerosos productos y en trueques, a fin de abastecer de productos necesarios a las poblaciones a su cargo y para la adquisición de imágenes y otros objetos para el culto. No desdeñaron vender el excedente de esclavos negros, principalmente al Altiplano, un contrasentido con respecto a la auténtica doctrina cristiana, porque consideraron al indio como gentil y al hombre de color como un salvaje. (De este criterio participó también Fray Bartolomé de las Casas quien buscó por medio de sus alegatos exclusivamente la liberación del indígena). Pero en las inmensidades de la América hispana el brazo de la justicia real era inoperante.

Desde la expulsión de la Compañía del territorio metropolitano y de ultramar portugués en 1755, la amenaza era cada día más grave para la Orden, hasta que escasos doce años más tarde, en 1767, Carlos III los expulsó de sus dominios.

El poderío jesuítico representaba a un Estado dentro de otro Estado y se había logrado a través de una economía sui géneris —basada en la exportación de productos manufacturados a numerosas regiones hispanoamericanas. Es así como un Obispo de Cartagena de Indias falleció por abusar de la yerba mate, que los Jesuitas diseminaron por la región andina hasta Colombia. De mi

lectura de miles de páginas de la contabilidad de la Orden, se desprende que la técnica económica consistía en obtener un máximo de recursos que permitiera un crecimiento constante. No obstante la milicia y los civiles encargados de la expulsión quedaron asombrados de los escasos recursos materiales que encontraron.

Hemos tratado de explicar escuetamente la historia de este imperio religioso que sólo se sacrificó para lograr la conversión al cristianismo y el bienestar de miles de indígenas, mediante la enseñanza de múltiples oficios civilizadores que les permitieran ganarse su sustento, y transformarse en seres útiles en un colmenar laborioso en el que reinó la paz.

La conquista por medios bélicos de la Gobernación del Río de la Plata y posteriormente la del Virreinato fue incapaz de realizar lo que la Compañía logró en siglo y medio básicamente mediante la persuasión.

En las páginas siguientes se comprobará fehacientemente la trascendencia que adquirió el arte musical desde que llegó la Compañía de Jesús a América hasta su expulsión<sup>2</sup>.

*Gloria in excelsis Deo*

*Caracas, Venezuela*

<sup>2</sup>El acucioso musicólogo norteamericano, Alfred Lemmon, después de ingentes esfuerzos publicó un trabajo relevante sobre *Royal Music of the Maxos* (New Orleans, Louisiana: New Orleans Musica da Camera, 1987), 57 pp. Trata sobre la música compuesta en 1790 por indios Mojos de los Pueblos de Trinidad y San Javier en alabanza de María Luisa de Borbón. Es un documento de extrema importancia porque por primera vez tres compositores indígenas de esa región compusieron música alusiva a un acontecimiento festivo relacionado con la Corona. Es una Cantata para voces mixtas, violines y bajo, que incluye además un homenaje a Carlos IV y su consorte, obra compuesta por los Canichanas del Pueblo de San Pedro.

Este descubrimiento plantea una interrogante con respecto a la opinión unánime de los Padres Jesuitas que el indio sólo posea un prodigioso don de imitación y carezca, en cambio, de un don propio de creatividad, en este caso de componer música. Se trata de una opinión discutible porque el brusco cambio del nativo a una vida totalmente diferente a su hábitat habría exigido un prolongado lapso de tiempo para poder integrarse a una cultura que no pudo proporcionarle las necesarias oportunidades en el período de las Misiones. Es necesario agregar que los padres no eran compositores ni se les ocurrió enseñar esta disciplina; su meta era dar a conocer la doctrina. En nuestra América Latina abundan los ejemplos de creación musical, partiendo de las llamadas tribus "salvajes" hasta las altas culturas que se irradiaron desde el Cuzco y Tenochtitlán, e inclusive antes de esa era. En todas ellas existió una música que rendía homenaje a sus deidades consistente en música profana para su deleite. Lo demuestra además su prodigiosa capacidad creadora de cerámicas, sus tejidos en plumajes, oro y otros materiales y por ende su increíble capacidad para construir instrumentos musicales.

*Observaciones:* La abundancia de materiales sonoros en la Mesopotamia argentina y de la misma manera entre los indios Chiquitos y Los Mojos contrasta agudamente con los escasos instrumentos registrados en el Gran Chaco. Esto resulta inexplicable si se considera la importancia de la presencia musical en los Pueblos de Misiones. No nos extrañaría que hubiese habido graves fallas en el inventario de instrumentos musicales. Sólo el Pueblo de los indios Justicineses y Toquistineses nos ofrece una pequeña causa. ¿Habría ausencia de interés en los respectivos curas de Pueblos o tendrían estos indígenas una marcada falta de interés por la posesión de instrumentos musicales? Jamás hubiera podido ser por falta de suministros, que hubiesen sido facilitados con la mayor celeridad. Ante la distancia que nos separa de los hechos y ante la ausencia de minuciosidad de los inventaristas, estas preguntas tienen que quedar sin respuesta. Si en el Pueblo de San José fueron hallados solamente dos violines, pero al mismo tiempo 36 cuadernos de solfa, quedamos naturalmente consternados.

Lo que más indigna es la ausencia de instrumentos en la Misión de los indios Abipones, fundada en 1748, a escasos decenios del extrañamiento. La presencia del Padre Florian Paucke, fuera de duda el músico más dotado que llegó en ese período a Córdoba para luego encargarse del cuidado de los Abipones, hacía prever no sólo una actividad musical intensa sino que una interpretación muy pulcra de la misma. Esta pasión suya por la música queda comprobada aún después de la expulsión, durante la travesía por demás triste y en la época de su estadía en España. Es extremadamente interesante su comentario cuando conoció —estando expulsado ya de su iglesia— los comentarios de algunos de sus indios músicos con respecto a la ornamentación que ellos ensayaban en sus violines dentro del templo. Nos relata que en presencia suya un miembro de la Comisión destinada al levantamiento del Inventario, se apoderó de su flauta, la que él estimaba mucho. Una vez más se comprueba la escasa seriedad con que se procedió a realizar los inventarios a lo largo y ancho del territorio de la Compañía de Jesús. En cambio, hubo gran esmero para enumerar los objetos del culto, según ya se ha indicado.

## DOCUMENTOS

*Índice de los Documentos*

Autos de los Inventarios realizados por la Junta de Temporalidades en los Pueblos de Misiones de la Compañía de Jesús.

Pueblos de Misión situados en la Mesopotamia Argentina.

Pueblos de Misiones del Gran Chaco.

Pueblos de Misiones de los Indios Chiquitos.

Pueblos de Misiones de la Provincia de Mojos.

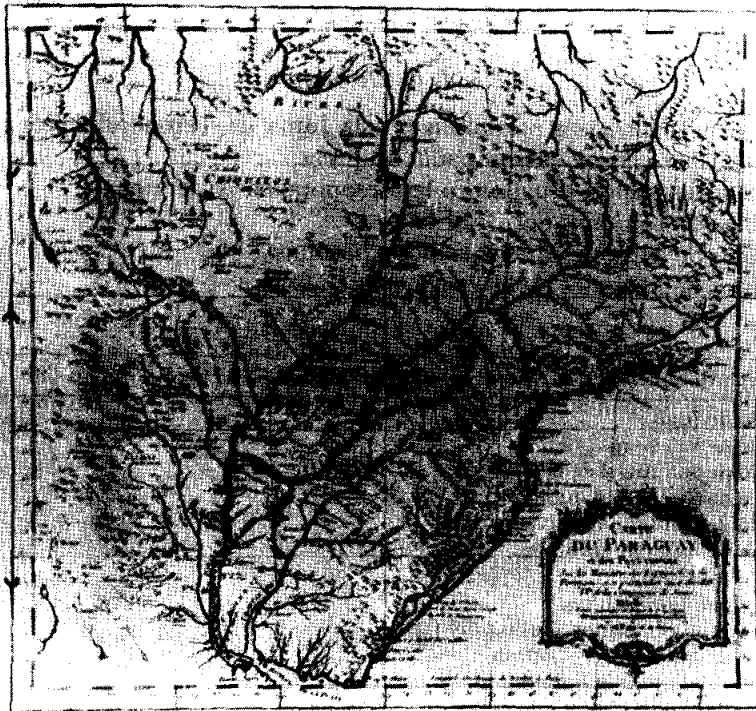
---

Archivo General de la Nación, División Colonia - 1x - 22 - 6 - 3, 1768 - [á 78]\*

---

1. Pueblo de Jesús
2. Pueblo de San Borja
3. Pueblo de San Ángel de la Guarda
4. Pueblo de San Juan Bautista
5. Pueblo de San Ignacio Guazá
6. Pueblo de Santa María de Fe.
7. Pueblo Santa Ana
8. Pueblo San Luis Gonzaga
9. Pueblo (Colegio) Santos Mártires del Japón
10. Pueblo de San Cosme y Damián
11. Pueblo San Francisco Xavier
12. Pueblo de Nuestra Señora de la Encarnación (Itapua)
13. Pueblo San Carlos
14. Pueblo San Lorenzo
15. Pueblo Nuestra Señora de Loreto
16. Pueblo Nuestra Señora de la Candelaria
17. Pueblo del Corpus (de Indios)
18. Pueblo de Santa Rosa
19. Pueblo de San Joseph
20. Pueblo de Nuestra Señora de la Asunción nombrado La Cruz
21. Pueblo Nuestra Señora de la Candelaria
22. Pueblo Nuestra Señora de la Concepción (del Uruguay)
23. Pueblo Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo
24. Pueblo Santo Thomé
25. Pueblo Santa María La Mayor
26. Pueblo Santísima Trinidad
27. Pueblo Santísima Trinidad
28. Pueblo San Miguel
29. Pueblo San Nicolás (de Bari)
30. Pueblo San Ignacio Miri
31. Pueblo de Santiago
32. Pueblo de Yapeyú

\*Estos Pueblos comprenden a los situados en la Mesopotamia Argentina, en las márgenes del Río Paraná y Río Uruguay. Existe otro expediente que lleva el número 1x-22-9-4 que se refiere a 19 Pueblos, es decir, los mismos que contiene la relación anterior. Esto se explica porque se practicaron en el momento del Inventario, o posteriormente, varias copias. Fueron publicados por nosotros en el número 165 de esta revista, págs. 15-16.



Mapa de "Paraguay y países vecinos".

Nombre del Pueblo	Brabo. Página
<i>Pueblos de Misiones del Gran Chaco</i>	
Pueblo de Petacas de Indios Vilelas	431-432
Pueblo de Valbuena de Indios Isistineses	433-444
Pueblo de Miraflores de Indios Lules	445-450
Pueblo de Ortega de Indios Omampas	451-454
Pueblo de Macapillo de Indios Pasáñes	455-459
Pueblo de la Hacienda de San Luca, Reducción de Nuestra Señora del Rosario y San Ignacio de Indios Tobas	460-467
Pueblo de la Concepción de Indios Abipones	468-475
<i>Pueblo de Misiones de Indios Chiquitos</i>	
Pueblo de San Francisco	no hallado
Pueblo de San Javier	479-485

*Nota:* Una segunda relación, anterior a la precedente, se encuentra en el Archivo General de la Nación registrada en la División Colonia con los números 1x - 22 - 9 - 4 y contiene apenas 19 legajos, de los cuales los marcados con los números 6, 7 y 8, han sido reunidos en un solo legajo: 6. Pueblo de San Ignacio Guazú, 7. Pueblo de Nuestra Señora de Fe, y 8, Pueblo de Santa Rosa.

Pueblo de San Rafael	486-493
Pueblo de Santa Ana	494-499
Pueblo de San Ignacio	500-504
Pueblo de San Miguel	505-509
Pueblo de Nuestra Señora de Concepción	510-515
Pueblo del Santo Corazón de Jesús	516-520
Pueblo de Santiago	521-523
Pueblo de San Juan Bautista	524-528
Pueblo de San José	529-535

*Pueblos de Misiones de la Provincia de Mojos*

Pueblo de Nuestra Señora de Loreto	539-543	
Pueblo de la Santísima Trinidad	544-550	
Pueblo de San Francisco Javier	551-557	
Pueblo de San Pedro Apóstol (Cabeza de todos los Pueblos)	558-567	
Pueblo de Santa Ana	569-572	
Pueblo de la Exaltación de la Santa Cruz	573-576	
Pueblo de los Santos Reyes	577-582	
Pueblo de San Ignacio de Loyola	} de Indios Pampas	587-592
Pueblo de San Francisco de Borja		593-599
Pueblo de Santa María Magdalena	} (de Indios Baures)	583-586
Pueblo de San Nicolás de Bari		600-602
Pueblo de San Simón y Judas		603-605
Pueblo de San Martín		606-609
Pueblo de San Joaquín		610-613
Pueblo de la Purísima Concepción		614-618
Haciendas de Chalguaní y La Habana		619-626

**PUEBLOS DE MISIÓN SITUADOS EN LA MESOPOTAMIA ARGENTINA**

- Pueblos de Santo Ángel de la Guarda.*  
(No hay referencias en el inventario original sobre instrumentos musicales).  
En otro de 1772 aparece una relación posiblemente mermada:  
Arpas 3, bajón 1, cajas de guerra 9, clarines 2, claves 1, cornetas 1, chirimías 6, guitarras 4, rabeles grandes 6 33
- Pueblo de San Borja.*  
Arpas 3, bajones 3, clarines 1, chirimías 9, espineta 1, órganos 1, rabeles grandes 1, rabeles pequeños 6 25
- Pueblos de San Cosme [y Damián].*  
Órgano 1 1
- Pueblo de Jesús.*  
Arpas grandes 7, bajones 2, cítaras 2, clarines 2, chirimías 8, espineta 1, liras 2, órganos 2, rabeles grandes 7 33
- Pueblo de San Luis Gonzaga.*  
Arpas grandes 4, arpas pequeñas 4, bajones 3, clarines 3, cornetas 2, chirimías 3, espinetas 2, fagotillos 22, guitarras 4, órgano 1, violines 2, violones 4 54
- Nuestra Señora de la Encarnación [Itapúa].*  
Arpas grandes 6, bajones 5, clarines 6, claves 2, chirimías 16, liras 4, rabeles grandes 8, rabeles pequeños 8 55
- Pueblo San Joseph.*  
(No se cita el inventario de instrumentos musicales).
- Pueblo Santa María Mayor.*  
Arpas grandes 2, bajones 2, clarines 2, chirimías 7, flautas 2, mandolinas 2, rabeles grandes 2, vihuelas 2, violines 10 31
- Pueblos de Santos Mártires [De Japón].*  
Arpas grandes 7, bajones 2, clarines 4, chirimías 13, espineta 1, órganos 1, violines 15, violones 4 47
- Pueblo de San Miguel.*  
(No aparece el inventario de instrumentos musicales).
- Pueblo de San Lorenzo.*  
(No aparece el inventario de instrumentos musicales).

12. *Pueblo de San Santiago.*  
 Arpas grandes 4, bajones 2, chirimías 4,  
 espineta 1, fagotes 1, flautas 4, liras 2, ór-  
 ganos 1, rabeles grandes 9 28

*Observaciones:* El total de instrumentos musicales registrados en 9 pueblos asciende a 300. San Cosme, San José, San Miguel y San Lorenzo fueron fundados en 1634, 1633, 1632 y 1691, respectivamente. Estos pueblos, por su antigüedad y la proverbial existencia de muchos instru-

mentos exigen que se calcule por cada uno de ellos un mínimo de 30 instrumentos. Este cálculo nos daría un total estimativo de 420 instrumentos, como cifra moderada.

La ausencia de clarines de plata se explica quizá por la distancia que separaba a estos pueblos de Potosí. Ésta quedaba a mediana distancia de la región de los Chiquitos y Mojos.

Total: 420 (cálculo aproximado)

#### *Pueblo de Santo Angelo de la Guarda*

##### *Brabo 24-38*

Testimonio de lo actuado para el extrañamiento y ocupación de Temporalidades de los Regulares de la Compañía e inventario del Pueblo de San Ángel.

En Brabo reza: Memoria de las Alhajas y ornamentos que se hallan en la Iglesia y Sacristía del Pueblo Santo Ángel, que se hizo en veinte y ocho de Julio del Año Mil setecientos y setenta y ocho. Padre Juan Bautista Gilge encargado del Pueblo; fecha del Inventario: 9 de agosto de 1769. Fue entregado a Fray Martín de Cáceres, de la Real y Militar Orden de la Merced.

(No hay referencias sobre órganos, instrumentos de música, ni de papeles de solfa, no siendo consideradas como instrumentos musicales las nueve cajas de guerra).

##### *Plata labrada*

fjs. 25

Tres Atriles.

##### *Otras Alhajas*

Once Misales, el uno con sus chapas de plata.

Cinco Manuales, el uno de ellos es manuscrito.

Dos Rituales romanos, viejos.

fjs. 26

Diez y nueve Campanillas de bronce.

Tres atriles de madera.

Nueve Cajas de Guerra.

fjs. 27

Nueve Campanas entre chicas y grandes, seis en el campanario, una en la iglesia y dos en el almacén.

fjs. 28

##### *Almacén del Patio*

Dos campanillas quebradas.

fjs, 28

##### *Vestidos de Danzantes*

Un montón de cascabeles.

Birretes, chupas y vestidos a la húngara.

*Vestidos de Militares*

Dos juegos de cascabeles.

*Nota:* Esta información es totalmente insuficiente por el sólo hecho que no hay baile sin música. Faltan además todos los instrumentos musicales para el culto.

*Pueblo de Santo Angelo de la Guarda*

(Inventario practicado después de haberse efectuado la Expulsión)

Archivo General de la Nación  
División Colonia  
Sección Gobierno  
Expedientes  
Autos, Sumarios, Testimonios.  
1740-1803

*Santo Angelo de la Guarda Año 1772*

Nº 2

Copia de los Autos de Visita obrados por Dn. Franco Sanches Franco Juez Visitador de la Provª del Uruguay del Pueblo de Sto. Ángel remocion del cargo de Dª Juan Beron ajustamto y liquidacion de sus cuentas, y emposesinamiento en dha administracion á Dn. Juan Ignacio Aguirre; y arreglo de faenas.

fjs. 86

*Aposento Catorce de los Musicos*

- It. Una Mesita pequeña ordinaria
- It. Una Cerradura bieja con su Llave
- It. Tres Arpas
- It. Un Violon
- It. Un Bajon
- It. Dos Clarines
- It. Quatro Chirimias
- It. Dos dichas Alto
- It. Seis Rabeles
- It. Una Corneta
- It. Quatro Guitarras
- It. Tres Breviarios
- It. Un Clave con su Mesa, descompuesto
- It. Tres Linternas
- It. Un Compas de Damasco x)
- It. Uno dicho de Tafetan berde
- It. Varios Cueros en que tienen sus Cantos, y Solfas anotadas.
- x) Estos compases estaban destinados a marcar el compás en las danzas.

*Pueblo San Borja*

Brabo 39-59

Inventario de la Iglesia y demás (Bienes), pertenecientes al Pueblo de San Borja, que el Padre Carlos Pérez entrega al Capitán Don Nicolás de Elorduy, en cuatro de agosto de mil ochocientos sesenta y ocho (No figura en esta relación el religioso ni su orden al que se le hizo la entrega).



p. 41

*Ropa blanca*

*Se hallan entregados a este capítulo Misales, Rituales, Campanas e Instrumentos musicales*

Misales, nueve.  
 Rituales, dos.  
 Manuales, tres.  
 Campanillas, nueve.  
 Un Campanario de madera con cinco Campanas grandes, y catorce pequeñas.  
 Arpas, dos.  
 Rabelón, uno.  
 Bajones, tres.  
 Rabeles chicos, seis.  
 Chirimías, nueve.  
 Clarín, uno.  
 Espineta, una.  
 Órgano, uno.

*San Cosme (y Damían)\**

[N° 5] 9

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 294-304]

*Testimonio de los autores de Inventarios, extrañamientos, y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía del Pueblo de Sn. Cosme.*

*Padres encargados del Pueblo: Padres Bartholome Pizà, Juan Manuel Gutierrez y Juan de la Cruz Montealegre.*

Fecha de Inventario: 12 de Agosto de 1768.

Bienes entregados al Padre Fray Francisco Mongelos de la Orden de Santo Domingo.

fjs. 9 verso

[la cifra al margen derecho no representa el valor sino la unidad]

Item dos atriles chapeados en fondo de terciopelo con sus espelues [?]

2"

...y campanilla sobredorada

1"

fjs. 10

Item un Organo

1"

fjs. 16

Item seis Misales

6"

Item Trés Manuales

3"

fjs. 17 verso

Item tres atriles aferrados en raso Carmessi

3"

Item treze Campanillas de Altar

13"

[Catálogo de los Libros...]

fjs. 21

Item Breviarios

2 t f"

fjs. 29

*En el Almacen*

Item Cascabeles grandes de fundicion

200"

Item dichos ordinarios

600"

\*Misión fundada en 1634.

*Vestidos de Militares, Cavildantes, y Danzantes*

fjs. 33 verso a 36 verso

*Nota:* No hay mención de instrumentos músicos ni de campanas, con excepción del órgano. El inventario refleja pobreza en relación con otros pueblos.

*Pueblo de Jesus*

Brabo 337-345

Inventario que hace el Padre Juan Antonio de Rivera de la Compañía de Jesus, Cura del Pueblo de Jesus, que por Orden del Excmo. Sr. Gobernador D. Francisco de Paula Bucarelli y Ursua, debe entregar y entregó, con todas las cosas existentes que tiene al presente dicho Pueblo, al Ayudante Mayor de Infantería D. Juan de Berlanga y Avilés.

pp. 337

*Iglesia y Sacristia*

Item, Campanas grandes, una.  
Item, Campanas medianas, cinco.  
Item, Organos, dos.

pp. 338

*Alhajas de Estaño*

Item. Atriles chapeados, uno.  
Item, Campanillas, once.

*Alhajas de Plata*

Item, campanillas, una.  
Item, atril forrado en plata, uno.

pp. 341-342

*Vestidos de Cabildo, de Danzantes, Alferes Real, etc.*

*Nota:* Fueron separados los vestidos de danzantes de los vestidos danzantes de los muchachos.

pp. 342

*Instrumentos de Música*

Primeramente, harpas, siete.  
Item, rabeles, siete.  
Item, chirimías, ocho.  
Item, bajones, dos.  
Item, cítaras, dos.  
Item, espineta, una.  
Item, clarines, dos.  
Item, liras, dos.

pp. 343-344

*Géneros existentes en los Almacenes y corredores de casa, pertenecientes al Pueblo*

Item, cantidad grande de Cascabeles de varias layas.  
Item, campanas en la estancia, cuatro.

*San Luis Gonzaga  
Del Pueblo de Sn Luis Gonzaga*

[N° 3] 7

[Brabo, pp. 136-147]

1768 [á 78]

Testimonio de lo actuado para el extrañamiento y ocupacion de Temporalidades de los Regulares del horden de la Compañia e Imbentario del Pueblo de San Luis Gonzaga en el dia veinte y seis de Agosto de mil setecientos sesenta ocho...

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Juan Trabes y Matheo Cano.

Fecha del Inventario: 26 de agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados al Padre Fray Manuel Fernandes, de la Seráfica Orden de San Francisco.

fjs. 5

*Imbentario de las Cossas de la Iglecia del Pueblo de Sn Luis Gonzaga*

En el patio principal esta la Torre de Madera fuerte Tasibo ...con trese Campanas á dies las quatro dellas grandes, de mas de veinte arrobas cada una poco mas ó menos y las otras mas chicas esta sentada sobre piedra cada Columna con espiga y enlosada con tres escalones de piedra a quatro bientos otras dos Campanas ai en la Capilla de la Estancia Sn Marcos.

*Alaxas*

fjs. 6 verso

Itt. Quatro atriles dos de plata labrada de relieve y los otros dos lisos sobre terciopelo Carmesi por fondo.

fjs. 10 verso

Misales por todos nueve

Campanillas de altar, diez y seis sueltas, y quatro pares á juntas.

fjs. 11

Tres Manuales y dos Rituales

fjs. 11 verso y 12

Nueve vestidos de Angeles para muchachitos con sus coronas jubones de Terciopelo carmesi bordado de Ilo de plata y sus polleritas de Bretaña con encaxes para avajo y para encima de raso tafetanes con su juego de bandas y guarnicion y su banderola con lamina del Santo Patron con sus ocho arandelas para sus Luzes en Misas Visperas...

Ocho camisetas de lienzo bordado de lana por las orlas para los que llevan el difunto de los niños.

Itt. La Mucica esta Corriente y buena entre Indios que mas de las bastantes Solfas y Motetes - Psalmos y Cantatas tiene sus Ynstrumentos como son Chrimias con sus bajones dos Juegos\*<sup>1</sup> Harpas grandes quatro y chicas otras quatro violones dos violines veinte y dos nuebos fagotillo un juego cornetas dos Clarines tres, Guitarras quatro Espinetas dos una de ellas no encordada Organo bueno.

fjs. 13 y 14 verso

*Bestidos para el Cavildo*

Para su[s] fiestas resibimientos de Gobernadores y Obispos.

\*No se entiende claramente el significado de "Juegos". Registramos apenas dos bajones y dos chirimías.

fjs. 14

*Para los Danzantes*

hombres y muchachos

*Libros que de a folio existentes en el Pueblo*

fjs. 16

un Tomo de Organo Romero

fjs. 16 verso

...y quatro Breviarios completos en varios cuerpos antiguos.  
de los Padres difuntos para los Mucicos y Semana Santuarios.*Itapua*

[Nuestra Señora de la Encarnación]

[Nº 17] 11

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 323-336]

*Testimonio de las dilix<sup>as</sup> actuadas, en el Pueblo de Nrã S<sup>a</sup> de la Encarnas<sup>on</sup> nombrado Itapua, sobre el Extrañam<sup>to</sup> de los regu<sup>os</sup> de la Compañía.**Padres encargados del Pueblo: Padres Félix Urbina, Esteban Tina, Santiago Carreras y Sebastián Toledano.*

Fecha del Inventario: 10 de agosto de 1768.

Bienes entregados al Padre Fray Blas Cabral, de la Orden Seráfica de San Francisco.

*Lo q<sup>e</sup> Ay en el cuerpo de la Ig<sup>ua</sup> y Sachristia*

fjs. 7

It. Ay en medio de la Igleſſia dos organos uno grande, y otro pequeño

fjs. 7 verso

En el otro Lienzo frontero a la Ig<sup>ua</sup> ay nueve aposentos... otro para la Escuela de la musica...

fjs. 8

En el aposento de la Escuela de la musica ay seis arpas, Rabeles grandes, y pequeños, diez y seis, Lira[s] quatro, Bajonenes cinco, Chirimias diez y seis, clave grande uno, pequeño otro clarines seis.

Dentro del Patio grál arrimado a la Pared de la Ig<sup>ua</sup> esta la torre, ò Campanario q<sup>e</sup> tiene siete campanas grandes, y tres pequeñas.

fjs. 16 verso

Atriles Itt Dos Atriles chapeados 2 "

Campani<sup>llas</sup> Itt doce campanillas q<sup>e</sup> sirven al Palio 12 "

Itt. Otra campanilla de altar 1 "

fjs 18

Missales Itt. Cinco Missales nuevos y bien adornados de Registros de Sinta 5 "

fjs. 18 verso

Itt. otros seis usados también con Cintas 6 "

Manuales Itt. dos Rituales, o manuales Romanos 2 "

Quad<sup>ernillos</sup> Itt. Quatro Quadernillos para las misas de Req<sup>u</sup> 4 "Campani<sup>as</sup> Itt. diez y nueve Campanillas de metal 19 "

fjs. 19

*Alhaxas y ornamentos añadidos [después de la visita del Obispo del Paraguay,  
Don Manuel Antonio de la Torre]*

Itt. Missales nuevos tres

fjs. 20

*Vestidos de Cav<sup>do</sup> y Militar<sup>s</sup> - Vestidos de danzantes*

Nota: Llamábase *Órgano* un arma de fuego, posiblemente de varios caños y sus correspondientes bocas. Figura en la relación de Armería.

*Pueblo de S<sup>n</sup> Joseph\**

[N° 28] 18

1768 [1778]

[Brabo, pp. 101-115]

*Testimonio de los Autos de Inventarios Estrañamientos, y ocupación de temporalidades de los Regulares del Orden de la Compañía del Pueblo de S<sup>n</sup> Joseph.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Miguel Mariano Amengual, Joseph Ilechaver y Pedro Chormær.

Fecha del Inventario: 8 de agosto de 1768.

Bienes entregados a los Padres Fr. Antonio Irrazabal y Fray Sova de la Orden Seráfica de San Francisco.

*Sacristia y sus alajas de Plata*

fjs. 6

Itt. un atril Lavrado a Buril

fjs. 9 verso

Itt. Dos misales nuevos

fjs. 10

Itt. Ocho campanillas de Altar

*Aumentos después de la visita del Obispo D<sup>n</sup> Manuel Antonio de la Torre... seis campanillas chicas de plata y cobre.*

fjs. 16

*Livros de este Pueblo de S<sup>n</sup> Jph*

Breviarios seis cuerpos o tomos

fjs. 17 verso

Ofizium B.M. Birginis

fjs. 18

Ritual viejo un tomo

*Memoria de los vestidos de Cavildantes y Danzantes que ay en este*

*Pueblo de S<sup>n</sup> Joseph*

(de fjs. 22 a 23)

*Entre las Alajas de la Sacristia se añade*

fjs. 23 verso

Un atril de Plata chapeado

Nota: En este Inventario no son mencionadas las campanas, ni los instrumentos de música y menos aun un órgano.

Francisco Xavier Brabo tiene además en pág. 105, renglón *Misales*: Item, otro forrado en terciopelo Carmesi con guarnición de galón de oro y cintas anchas.

\*Misión fundada en 1633.

Item, otro bien tratado.

Item, otros cuatro dichos, ya usados.

Al incluir además en pág. 114: Metal Campanil, treinta y media arrobas, debe deducirse que en este Pueblo existió una fundición de campanas.

*Santa Maria La Mayor*

[N° 7] 25

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 148-162]

*Testimonio de los Autos de Inventario, extrañam<sup>to</sup> y ocupacion de temporalidad<sup>d</sup> de los regulares de la Comp<sup>a</sup> del Pueblo de S<sup>ta</sup> Maria La Mayor.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Raphael Campamar y Adolfo Sear.

Fecha del Inventario: 10 de agosto de 1768.

Bienes entregados al Padre Fray Vicente Calvo, de la Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced.

*Nota:* Se lee en el texto que la "Iglesia grande" soportó un incendio unos treinta años atrás. Por este motivo se encuentra en este inventario la siguiente mención: "La Iglesia que es pobre por ser de prestado". Quizá sea por esta razón de que no hay mención de órgano.

fjs. 10 verso

*Piezas de Platta ornam<sup>tos</sup> y de mas Alajas pertenec<sup>tes</sup> a la Iglesia, y Sacristia*  
lla Item... y campanil todo sobredorado.

fjs. 12

De los diez Missales el uno viejo p<sup>r</sup> estar refrendado con el nombre del Pueblo de S<sup>n</sup> Nicolás, se restituyó a su Dueño, y assi son nueve los q<sup>e</sup> quedan, á mas del Ritual Romano hay tres manuales en lengua Guarani.

*Apos<sup>tos</sup> del Cura*

fjs. 30 verso

Los demas de dhos Apos<sup>tos</sup> suelen servir para mussica, y algunas ofizinas, y trastos.

fjs. 31

Item otros siete Apossentos, ó Quartos de la cassa vieja antigua al lado de la Porteria sobre la qual está la Torre Parroquial y en ella [hay] ocho Campanas, una grande con el nombre De S<sup>n</sup> Carlos Arzobispo de Milan etc<sup>a</sup>. Quatro medianas. en una el nombre De S<sup>n</sup> Ant<sup>o</sup> de Padua. Otra con el de S<sup>n</sup> Francisco de Borja, otra con el de S<sup>ta</sup> Maria Virgen, y la Quarta con el de S<sup>ta</sup> Rossa, y tres dichas Pequeñas, la una con el nombre de S<sup>n</sup> Raphael, otra con el de San Ignacio, y la tercera sin nombre.

fjs. 32

Item dos Capillas en el campo junto al Pueblo, la una de nrã señora de Loreto, con dos Campanas, pequeñas, y la otra de San Joseph...

fjs. 36

*Instrumentos De Mussica*

Harpas dos  
Violines diez  
Ravelones dos  
Bajon<sup>s</sup> dos  
Chirimias siete

Flautas dos  
Clarin<sup>s</sup> dos  
Vihuelas dos  
Mandolas dos  
Compazes siete

*Pueblo Santa Maria La Mayor*

*Nota:* En el Inventario que sigue con el N° 7 [1768 á 78] de la misma Reducción, a fojas 50, se encuentran las siguientes modificaciones y adiciones, lo cual comprueba la existencia de fallas cometida en la sucesiva copia de esta documentación: en vez de Raveles dos figura *Ravelones* Dòs, y de las *Mandolas* se cita la cantidad: dòs

*Francisco Javier Bravo* trae las siguientes diferencias:

pág. 152  
*Ropa blanca*

Item, diez misales, los cinco nuevos  
Item, un ritual romano  
Item, doce Campanillas de altar

pág. 153  
*Vestidos de cabildantes y militares*

págs. 154-55  
*Vestidos de danzantes*

pág. 160  
(cita en vez de *Violines diez, Rabeles diez*).

*Santos Martires* [del Japón]

[N° 1] 8

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 163-179]

*Compulsa de los autos de Imbentarios de los vienes secuestrados a los Regulares de la Compañia de Jesus En El Colegio de los Santos Martires del Japon.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Ignacio Sierrahin, [Cierhaim], Antonio Basualdo y Alejandro Villavieja.

Fecha del Inventario: 16 de agosto de 1768.

Bienes entregados a Fray Juan Encinas de la Orden de Santo Domingo.

*Inventario de las Alajas de esta Iglesia de los Santos Martires del Japon*

... y Campanilla todo sobredorado	fjs. 3
	fjs. 4
	<i>Plata</i>
Un atril Lavrado	
	fjs. 8
Dos Rituales Romanos	
Dos Manuales ordinarios	
Diez y siete campanillas de Bronze	
Campanas de Campanario ocho	
	fjs. 7
Un Misal forrado en terciopelo carmesi con sus chapas de Plata Doze Id. forrados en pasta los dos nuevos y los restantes usados.	
	fjs. 8 verso
Tres Matracas para la Semana Santa.	
Siete Atriles de Madera, el grande con su piè.	
	fjs. 9
Fierros para hacer Chirimias tres	

*Inventario de lo que se halla en las Oficinas de dho Pueblo***Instrumentos Musicos**

	fjs. 12 verso
Siete Arpas	Organo uno <sup>1)</sup>
Quatro Biolones	Espineta una
Quinze Biolines	Misales Dos
Dos Bajones	tudeles uno amarillo
Quirimias treze	De plata cinco
Clarines quatro	

*Armas de la Armeria*

fjs. 13

Lanzas para Danzantes quinze  
Espadas nueve  
Espadines ocho

*Pueblo de los Santos Mártires*

fjs. 13 verso

*Harperia*

Cerrucho uno.  
Escoplos diez.  
Azuelas una.  
Cepillo uno.

*Catálogo de los Livros del Pueblo de los Martires*

fjs. 17

*Miscelaneus*

Ritualem Romanum duplicado dos tomos

It. un Pliego

Arte de Canto llano un tomo

fjs. 17 verso a 19 verso

*Vestidos del Cavildo**Danzantes**Vestidos de Militares*

<sup>1)</sup>Francisco Xavier Brabo trae en pág. 168, antes de las tres Matracas para Semana Santa, *Un Órgano*. Al aparecer otro en relación de las *Oficinas del Pueblo*, se podría suponer que el primero correspondería a la Iglesia y el segundo al taller de construcciones de instrumentos, si bien sólo se ha especificado la *Harperia* y "tres fierro para hacer chirimías". En el inventario del AGN, IX-22-6-3, sólo aparece un órgano en la relación de instrumentos músicos depositados en las Oficinas del Pueblo.

*Del pueblo de S<sup>a</sup> Miguel\**[N<sup>o</sup> 23] 25

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 180-191]

*Testimonio de lo actuado para el extrañamiento, y ocupaz<sup>a</sup> de Temporalidades de los Regulares de la Compañia è inventario del Pueblo de S<sup>a</sup> Miguel.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Joseph Ignacio Humeres, Isidro Rojas y Joseph Rivarola.

Fecha del Inventario: 30 de julio de 1768.

Bienes entregados: no se ha hallado mención.

\*Misión fundada en 1632.



*Alajas de la Iglesia y Sacristia*  
fjs. 5

Campanillas Catorze  
Rituales Toledanos, y Romanos viejos, dos  
Misales con guarnición de plata dos  
It. ocho mas ordinarios

*Alajas de plata, y chafolonia*  
fjs. 6

It. Un Atril.

*Libros q' tiene el Pueblo de S<sup>n</sup> Miguel*  
fjs. 11

Dos juegos de Breviarios yá viejos en dos cuerpos en q<sup>to</sup>  
It. otro mas tambien viejo en un cuerpo de folio

*Vestidos de Cav<sup>do</sup> y Danzantes. Militares*  
(fjs. 12 a 14)  
fjs. 16

En la Torre de la Ig<sup>a</sup> seis Campanas grandes y siete pequeñas.

Fjs. 16 verso

En la Capilla de Loreto dos pequeñas  
Una Campanita que se halló en el Almacen  
*Nota:* No hay mención de instrumentos musicales

*Pueblo de San Lorenzo\**

Archivo General de la Nación  
División Colonia  
Sección Gobierno  
Misiones - 1713-1796  
Yapeyú  
Sala 9-17-3-4

*Pueblo de San Lorenzo*  
*13 de setiembre de 1758*

En el Pueblo de S<sup>n</sup> Lorenzo à trece dias del mes de Sept<sup>bre</sup> de mil setec<sup>o</sup> cinq<sup>ta</sup> y ocho: Yo D<sup>n</sup> Pedro Sacristan Th<sup>o</sup> de Infanteria destinado por el comd<sup>te</sup> de dho Pueblo me he (ha) entregado del Colegio y Pueblo, en el que existen las alajas sig<sup>tes</sup> y constan por el inbentario hecho por D<sup>n</sup> Mrñ de Altoaguirre que queda en mi poder.

*Altar que le sigue*

Retablo por acavar de dorar: sagrario por dorar: Un S<sup>n</sup> Antonio de Padua un Pulpito con un cuadro de S<sup>n</sup> fran<sup>co</sup>. Xavier, sin dorar: Item un organo descumpuesto...

*Campanario*

Una Campana grande con el vadajo: quatro dhas mas medianas: Id<sup>m</sup> tres medianas: Id<sup>m</sup> dos pequeñas la una con el vadajo rompido:...

\*Misión fundada en 1691.

*Del Pueblo de S. tiago*

[N° 6] 32

1768 [á 78]

[Brabo, pp. 397-415]

*Testimonio De lo actuado para el estrañamiento y ocupasion De temporalidades De los Regulares de la órden de la Compañía etc. Imbentario del Pueblo de Santiago.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Agustin Salis y Manuel Boges.

*Fecha de Inventario:* 13 de agosto de 1768.

*Bienes entregados al Padre Fray Manuel Antonio Villalba de la Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced.*

*Alajas de Plata*

fjs. 8 verso

Una Campanilla con trese ónzaz

fjs. 9 verso

Dos Atriles que con el forro pesan trese libras y tres ónzaz

*Otras Alajas*

fjs. 10

Siete Missales, seis grandes y uno chico para el Altar portatil que ay tambien...

fjs. 10 verso

Dies y siete campanillas de Bronze

fjs. 16 verso

Dos Manuales

fjs. 17

Y un Organo

fjs. 17 verso

Seis Campanas que hay en la Torre Dos grandes, tres medianas y una pequeña.

*Rason de los Libros De este Pueblo de S<sup>a</sup> tiago*

fjs. 21 verso

Brebiarios, seis tomos, Item Otros tomos grandes.

*Rason de lo que ai en los Almasenes*

fjs. 31

Cuerdas de Espineta seis liados

N.1

Cascaveles tresientos

N.1

fjs. 34

Pes de Castilla una libra y media

fjs. 36 verso

Los musicos tienen [los] Instrumentos siguientes:

quatro Harpas, nueve Raveles, quatro Chirimias, dos bajones, dos Gaetas [?], quatro flautas, un fag<sup>o</sup> [fagot], una espineta y dos liras, que suelen servir en Semana Santa.

*Rason de lo que ai en los Aposentos Refectorio Cosina y Patio segundo*

fjs. 40 verso

En el aposento que se sig[u]e hay seis árcas grandes, y una Alacena grande en donde se guardan los bestidos de los Cavildantes y Dansantes. Hay tambien otras quatro alacenas áviertas en donde se guardan los papeles de Musica hay tambien un quadro del Santo Christo un banco y algunas otras cosas.

Los Instrumentos que tienen los Musicos estan apuntados en otra parte.

fjs. 41 a 44

*Rason de los vestidos de Cavildantes Militares y danzantes en las seis  
Arcas arriba dichas*

*Nota:* En este inventario se especifica, en lo referente a los oficios, el juego de herramientas que no correspondía a cada uno de ellos: Pintores, Plateros, Trapicheros, Carpintero, Tejedores (hubo 19 telares), constructores de barcos y de carretas. No se menciona la dedicación a la construcción de determinado instrumento musical.

No se encuentra en los manuscritos del Archivo General de la Nación ninguna alusión a *óperas*, o sea, representaciones teatrales con participación de la música vocal e instrumental. En los Inventarios de Brabo consta, en pág. 409, en el renglón "Vestidos de Danzantes", lo siguiente:

Un vestido con todo lo necesario para la ópera de Santiago.

En pág. xxxiv de su Introducción, al hacer mención de la fuerte participación musical en los actos públicos de los pueblos guaraníes, dice que esta ópera es mencionada en dos inventarios. No hemos podido hallar la segunda mención, a pesar de una meticolosa revisión de todos los inventarios contenidos en su obra.

**INVENTARIOS DE LOS BIENES HALLADOS DE LOS PUEBLOS  
DE MISIONES DEL GRAN CHACO  
AL TIEMPO DE LA EXPULSIÓN Y OCUPACIÓN DE  
TEMPORALIDADES DE LOS JESUITAS**

**Gran Chaco**

1.	Pueblo de San José de Indios Vilelas, violines 2	2
2.	Pueblo Valbuena de indios Jusitineses y Toquistineses, violines 6, violón grande 1, 36 cuadernos de solfa	7
3.	Pueblo de Miraflores de indios Lules, órgano 1, violines 6, violones 2, arpa 1	10
4.	Pueblo de Ortega de indios Omampas	—
5.	Pueblo Macapillo de indios Pasaites	—
6.	Pueblo de Nuestra Señora del Rosario de indios Tobas	—
7.	Pueblo de la Concepción de indios Abipones	—
		Total 19

*Observaciones:* La abundancia de materiales sonoros en la Mesopotamia Argentina y de la misma manera entre los indios Chiquitos y Los Mojos contrasta agudamente con los escasos instrumentos registrados en el Gran Chaco. Esto resulta inexplicable si se considera la importancia de la presencia musical en los Pueblos de Misiones. No nos extrañaría que hubiese habido graves fallas en el inventario de instrumentos musicales. Sólo el Pueblo de los indios Justicineses y Toquistineses nos ofrece una pequeña causa. ¿Habría ausencia de interés en los respectivos curas de Pueblos o tendrían estos indígenas una marcada falta de interés por la posesión de instrumentos musicales? Jamás hubiera podido ser por falta de suministros, que hubiesen sido facilitados con la mayor celeridad. Ante la distancia que nos separa de los hechos y ante la ausencia de minuciosidad de los inventaristas, estas preguntas tienen que quedar sin respuesta. Si en el Pueblo de San José fueron hallados solamente dos violines, pero al mismo tiempo 36 cuadernos de solfa, quedamos naturalmente consternados.

Lo que más indigna es la ausencia de instrumentos en la Misión de los indios Abipones, fundada en 1748, a escasos decenios del extrañamiento. La presencia del Padre Florian Paucke, fuera de duda el músico más dotado que llegó en ese periodo a Córdoba para luego encargarse del cuidado de los Abipones, hacía prever no sólo una actividad musical intensa sino que una interpretación muy pulcra de la misma. Esta pasión suya por la música queda comprobada aún después de la expulsión, durante la travesía por demás triste y en la época de su estadía en España. Es extremadamente interesante su comentario cuando conoció—estando expulsado ya de su iglesia—

los comentarios de algunos de sus indios músicos con respecto a la ornamentación que ellos ensayaban en sus violines dentro del templo. Nos relata que en presencia suya un miembro de la Comisión destinada al levantamiento del Inventario, se apoderó de su flauta, la que él estimaba mucho. Una vez más se comprueba la escasa seriedad con que se procedió a realizar los inventarios a lo largo y ancho del territorio de la Compañía de Jesús. En cambio, hubo gran esmero para enumerar los objetos del culto, según ya se ha indicado.

*Pueblo de Petacas (San José de Indios Vilelas)*

*Inventario de la Reducción de San José de Bilelas, con agregación de la razón que dió el Padre Jesuita Doctrinero hasta su expulsión en Salta.*

Brabo, pp. 431-437

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Francisco Arce.

*Fecha del Inventario:* 8 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre Sucesor.

Primeramente, una iglesia con su altar y Sacristía.

Item, un atril.

*Alhajas de plata que se hallaron en la Sacristía pertenecientes a la Iglesia.*

Item, tres misales, uno nuevo y dos usados.

Item, un ritual nuevo.

*Láminas de pasta plateadas*

Item, catorce campanillas de metal chicas, dos con bajado, y las demás sin él.

Item, tres campanas grandes en la torre.

*Tahona con su ramada*

Item, dos violines.

*Pueblo de Valbuena*

*Inventario de la Reducción de San Juan Bautista, Pueblo de Valbuena, de Indios Isistineses y Toquistineses, en lo respectivo a los Bienes de su Reducción, y la Razón que está agregada, dada por el doctrinero Jesuita que fué en ella.*

Brabo, pp. 438-444

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Manuel Díaz de San Luis.

*Fecha del Inventario:* 31 de agosto de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

Primeramente, una iglesia...

Item, tres atriles.

*Ropa blanca que se halló en otra caja de la Iglesia*

Item, seis polleras de angaripola, para bailes.

Misales, tres.

Item, dos manuales.

Item, tres campanillas... de metal.

Item, tres campanas, grandes dos, y una pequeña.

*Otros [trastos] más*

Item, ciento y doce cascabeles.

Item, otro cuarto que sirve de escuela de música y lectura, en el cual se halló lo siguiente:

Primeramente, seis violines y un violon grande.

Item, treinta y seis cuadernos de solfa.

*Pueblo de Miraflores de los Indios Lules*

*Inventario de la Iglesia y Bienes de la Reducción de San Esteban de Miraflores que administraron los Padres Jesuítas en la Jurisdicción de Salta hasta su Expulsión, y Razón agregada que dió el Cura doctrinero que fué.*

Brabo, pp. 445-50

*Padres encargados del Pueblo:* No hay constancia en la obra de F.J. Brabo.

*Fecha del Inventario:* 5 de agosto de 1767.

*Bienes entregados:* Padre Fray Juan Antonio Navarro.

Item, en el coro un órgano que le faltan seis o siete flautas.

Item, dos violones grandes, seis violines y una arpa.

Item, tres atriles.

Item, una campanilla de plata y dos de metal amarillo.

Item, tres misales.

Item, en la torre cuatro campanas, dos buenas y dos quebradas.

*Pueblo de Ortega (Nuestra Señora del Buen Consejo de Indios Omampas)*

Brabo, pp. 451-454

*Inventario de Ortega, Reducción de Indios, con agregación de la razón dada por el Padre Jesuíta Doctrinero que fué hasta su expulsión en Salta.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Antonio García.

*Fecha del Inventario:* 20 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Fray José Ignacio Mendiolaza.

Primeramente, una iglesia con el altar y sagrario.

Item, un atril.

Item, dos misales, uno nuevo, y otro usado.

Item, un ritual nuevo.

Item, dos campanillas que sirven en el altar.

Item, dos campanas grandes en la torre.

*Nota:* No debe extrañar la ausencia de instrumentos de música, "por ser pueblo nuevo", como declaró el doctrinero Padre Antonio García.

*Pueblo de Macapillo (de Nuestra Señora del Pilar de Indios Pasaines)*

Brabo, pp. 455-459

*Inventario de Macapillo, Reducción de Indios, con la razón agregada del Cura Jesuíta Doctrinero que fué hasta la expulsión.*

*Padres encargados del Pueblo:* Padre José Solís.

*Fecha del Inventario:* 12 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Fray Antonio Lapa.

Primeramente, una iglesia con su altar y Sacristía...

Item, tres misales, y un ritual, nuevos.

Item, un atril.

Item, una campanilla pequeña.

Item, dos campanas en el campanario de fuera; una grande y otra pequeña.

Item, de herramienta de carpintería... diez y siete escoplos, entre los cuales hay tres bocineros.

*Nota:* No hay mención de instrumentos musicales. No se ha encontrado explicación para la

aplicación del escoplo llamado "bocinero", pero debe referirse a la perforación de madera para fabricar orificios.

*Pueblo de Nuestra Señora del Rosario en San Ignacio de Indios Tobas y pueblo  
(estancia) San Lucas*

*Inventario de la Hacienda de San Lucas en la Jurisdicción de Jujui, que administraron los Padres Jesuitas hasta su expulsión; y también el de la Reducción de Indios Tobas en la Frontera de Jujui.*

Brabo, pp. 460-67

*Padres encargados de los Pueblos:* Padre Francisco Solano Oroño, Pueblo de Nuestra Señora del Rosario. No hay constancia del Padre doctrinero de la Estancia de San Lucas.

*Fecha de los Inventarios:* 10 de agosto de 1767 y 17 de agosto de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Fray Joaquín Coito. No se menciona al sucesor en la Estancia de San Lucas.

*Reducción de Nuestra Señora del Rosario*

Primeramente, capilla de seis tirantes, con su altar...

Item, dos atriles de madera.

Item, dos misales y un ritual romano.

Item,... una campanilla mediana, todo de plata.

Item, dos campanas puestas en el campanario.

Item, una campanilla chica de metal.

*Estancia de San Lucas*

Item, un misal viejo.

Item, dos campanillas chicas, de metal.

Item, dos atriles de madera.

Item, una caja de guerra.

*Pueblo de la Concepción de Indios Abipones*

Brabo, pp. 468-475

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Pedro Gandón.

*Fecha del Inventario:* 27 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* No hay constancia del nombre del Padre sucesor.

Francisco Javier Brabo explica que el Inventario terminaba en fojas 12 cuando constaba, originalmente, de 26. Pudo añadir un nuevo inventario, hecho grosso modo, motivado por sustracciones, ordenado por el Virrey y concluido el día 16 de junio de 1770. Son mencionados apenas, en plural, "misales, rituales y campanas", pero ni siquiera un solo instrumento de música. Se debe tener presente que en esta Reducción realizó una obra fructífera un grupo muy capaz de Padres Jesuitas.

**INVENTARIOS DE LOS BIENES HALLADOS EN LOS PUEBLOS DE  
MISIONES DE LOS INDIOS CHIQUITOS  
AL TIEMPO DE LA EXPULSIÓN Y OCUPACIÓN DE LAS  
TEMPORALIDADES DE LOS JESUITAS**

*Pueblos de los Indios Chiquitos*

1. *Pueblo de San Javier:* 3 órganos, 1 grande, 2 chiquitos; 8 violines; 3 violones; 2 arpas; 2 trompas de cuerdas (manucordios); 2 clarines de metal; 2 salterios; 2 clavicordios; 1 petaca de papeles de música

2. <i>Pueblo de San Rafael</i> : 1 órgano grande, 1 pequeño; 9 rabeles; 3 violones; 1 bajón; 2 trompas de cuerdas (manucordios); 7 arpas; 2 clarines; 2 clarines de plata	28
3. <i>Pueblo de Santa Ana</i> : 1 órgano; 8 violines; 3 violones; 3 arpas; 1 bajón; 2 clavicordios; 2 clarines	20
4. <i>Pueblo de San Ignacio</i> : 2 órganos; 7 violines; 3 violones; 1 bajón; 4 arpas; 1 clarín de plata; 1 clarín de latón	19
5. <i>Pueblo de San Miguel</i> : 17 toneletes (tambores pequeños); 2 órganos, 1 grande y 1 pequeño; 11 violines; 3 violones; 4 arpas; 1 clarín; 4 trompas (marinas) manucordios; 2 clavicordios; 1 salterio; 8 campanillas a punto de solfa (afinadas); 1 clarín	54
6. <i>Pueblo de Nuestra Señora de la Concepción</i> : 1 órgano; 12 violines; 3 violones; 1 trompa marina (manucordio); 3 arpas; 1 clarín de cobre	21
7. <i>Pueblo del Santo Corazón de Jesús</i> : 1 órgano mediano; 10 violines; 4 rabelones; 4 arpas	19
8. <i>Pueblo de Santiago</i> (recién fundado): 2 órganos, 1 grande, 1 pequeño; 8 violines; 4 trompas (marinas)	14
9. <i>Pueblo de San Juan</i> : 2 clarines de plata; 1 órgano mediano, nuevo; 8 violines; 5 violones; 2 arpas; 3 trompas marinas; 2 arpas; 3 trompas marinas; 2 clarines, varios papeles de música	28
10. <i>Pueblo de San José</i> : 3 órganos, 2 grandes, 1 pequeño, arpas, violines, violones, trompas marinas (sin especificar la cantidad), 3 clarines de plata	25*
	Total <u>252</u>
	(Cálculo aproximado)

En el pueblo del Santo Corazón de Jesús se construían órganos, y en los de San Juan y San Miguel, chirimías.

*Pueblo de San Javier*

Brabo, pp. 479-485

*Padres encargados del Pueblo*: Padre Superior de las Misiones de Chiquitos José Rodríguez y Padre Procurador de las mismas, Antonio Priego.

*Fecha del Inventario*: 4 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados*: no se ha mencionado al Padre sucesor.

*Almacén*

Cuatro campanas nuevas de metal; una con trece arrobas y una con cuatro y media.

Item, trece dichas; las dos con veinte libras cada una, dos de a doce, tres de a seis libras; y seis chichas, para los altares.

Item, diez y siete campanillas chicas.

Item, diez arrobas de metal de campanas.

*Iglesia*

Primeramente, la Iglesia de tres naves...

Item, doce campanillas de metal, repartidas en los altares.

Item, cinco misales buenos y uno viejo, con dos rituales.

Item, seis atriles de madera, los cinco pintados y uno dorado...

Item, trece vestidos para los muchachos que danzan en las fiestas, los dos de bretaña, y otros de retazos de telas de seda de colores.

*Alhajas de Plata*

Item, tres campanillas.

Item... y campanillas doradas [dos].

*Coro, música y campanario*

Primeramente, un misal viejo, un órgano, y dos chicos, con flautas de estaño; dos arpas, ocho

*Nota*: \*El total de instrumentos del pueblo de San José debe estimarse en un mínimo de 25.

violines, tres violones, dos trompas de cuerdas, dos clarines de metal, dos salterios y dos clavicordios. Item, una petaca de papeles de música.

Item, un campanario de madera con ocho campanas entre grandes y chicas.

*Pueblo de San Rafael*

Brabo, pp. 486-493

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Esteban Palossi y Juan Mesner.

*Fecha de Inventario:* 22 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* no se ha mencionado al Padre sucesor.

*Coro y música*

Primeramente, un órgano grande con flautas de estaño y algunas de palo.

Item, uno dicho, pequeño, con sus flautas de estaño.

Item, nueve rabeles, tres violones, un bajón, dos trompas de cuerdas y siete arpas.

Item, dos clarines de metal amarillo, diez y nueve campanillas a punto de órgano.

Item, dos clarines de plata, con peso de dos libras, dos onzas.

Item, una torre de ladrillo, con 8 campanas de mayor a menor.

*Pueblo de Santa Ana*

Brabo, pp. 494-499

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Julián de Noler y Buenaventura Castell.

*Fecha de Inventario:* 26 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre sucesor.

Primeramente, la iglesia...

Item, un atril de palo, dorado, y dos sin dorar.

Item, tres misales y dos rituales.

*Alhajas de Plata*

Item, dos campanillas con peso de una libra ocho onzas.

Item, dos clarines con tres libras de peso.

*Música*

Primeramente, un órgano con sus cañones de estaño y tres violones.

Item, ocho violones [violines], tres arpas, un bajón, y diez y seis campanillas.

Item, seis campanas de mayor a menor.

Item, dos clavicordios.

*Pueblo de San Ignacio*

Brabo, pp. 500-504

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Gaspar Troncoso y Martín Esmid [Schmid].

*Fecha de Inventario:* 29 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre sucesor.

Primeramente, la Iglesia de tres naves, con diez y ocho columnas de madera, labradas a lo Salomónico...

Item, seis misales y un ritual... y diez campanillas de metal.

*Alhajas de Plata*

Item, dos campanillas con peso de dos libras.

*Música y Coro*

Primeramente, dos órganos con sus flautas de estaño.

Item, cuatro arpas, un bajón, siete violines y tres violones.

Item, un clarín de plata, con pesos de una libra cuatro onzas.

Item, uno dicho, de latón.



Item, cinco campanas de mayor a menor.  
 Item, veinte y una arroba de plomo y cuatro de estaño.

*Pueblo de San Miguel*  
 Brabo, pp. 505-509

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Gaspar Campos y Juan Mesner.

*Fecha de Inventario:* 7 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre sucesor.

*Carpintería*

dos taladros de chirimías.

*Ornamentos*

...y diez y seis toneletes para los niños que bailan.

*Alhajas de Plata*

Item, un clarín con peso de una libra cuatro onzas.

*Coro y Música*

Primeramente, dos órganos, el uno grande, y el otro pequeño, con flautas de estaño, cuatro arpas, once violines, tres violones, cuatro trompas, dos clavicordios, un salterio, diez y ocho campanillas en punto de solfa, treinta campanillas.

Item, cinco misales y un ritual.

Item, dos atriles sobredorados y tres ordinarios.

Item, una torre de adobes con tres campanas medianas y una chica.

*Nota:* No se ha especificado aquí si se trataba de "trompas de cuerdas" (manucordios) o de trompas de metal.

*Pueblo de Nuestra Señora de la Concepción*

Brabo, pp. 510-515

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Francisco Vila y Francisco Lardin.

*Fecha del Inventario:* 13 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Dr. Don Ignacio Góngora.

Item... seis arrobas de estaño, doce libras de plomo.

Item, ocho misales y dos rituales.

Item, diez y ocho campanillas, las doce en rueda.

*Coro y música*

Item, un órgano, doce violines, tres violones, una trompa marina, tres arpas y un clarín de cobre.

*Alhajas de plata*

Item, dos campanillas.

Item, ...y una campanilla, todo sobredorado.

Item, dos clarines con tres libras.

*Siguen varias cosas de la Iglesia*

Item... tres atriles dorados y tres forrados en damasco.

Item, un órgano chico y un clarín de cobre más.

Item, una torre con siete campanas de mayor a menor.

Item... un clarín de plata hecho pedazos, con peso de tres marcos cuatro onzas...

*Pueblo del Santo Corazón de Jesús*

Brabo, pp. 516-520

*Padres encargados del Pueblo:* Padres José Chuca y Javier Guevara.

*Fecha del Inventario:* 30 de setiembre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre Sucesor.

Por la Iglesia con sus paredes de adobes...  
Item, tres campanillas de plata.  
Item, seis campanillas de cobre.  
Item, en la torre de la Iglesia cinco campanas...  
Item, seis campanillas de metal de bronce.  
Item, una campana de metal, chica, para la iglesia.  
Item, en una petaca, herramientas para hacer órganos.  
Item, cuatro atriles; los tres usados que están en la iglesia, y el otro más nuevo para en este almacén.  
Item, siete arrobas de estaño en plancha.  
Item, se encontró un órgano mediano de la iglesia.  
Item, cuatro arpas; las tres sanas, y la otra descompuesta.  
Item, diez violines buenos.  
Item, cuatro rabelones, los dos inservibles.

*Pueblo de Santiago*

Brabo, pp. 521-523

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Narciso Patxi [Patsi] y José Pelayo.

*Fecha del Inventario:* 3 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre Sucesor.

---

Item, dos campanillas de plata.  
Item, dos clarines de plata.  
Item, dos órganos de iglesia, uno grande y otro pequeño...  
Item, ocho violines ordinarios.  
Item, cuatro trompas ordinarias.  
Item, dos trompas marinas de madera.  
Item, tres atriles de madera.  
Item, seis campanillas de bronce.  
Item, la iglesia vieja y sus paredes sobre palos y barro, y el techo de paja...  
Item, una iglesia nueva, de adobes, cal y ladrillo en partes, la cual está sin acabar, por estar el pueblo recién fundado.

*Pueblo de San Juan*

Brabo, pp. 524-528

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Juan Esponella.

*Fecha del Inventario:* 7 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* no se menciona al Padre Sucesor.

---

Primeramente, una iglesia con sus paredes de adobe y tejado todo de teja...  
Item, misales, cuatro.  
Item, ritual, uno.  
Item, cuatro campanillas de plata.  
Item, seis campanillas de metal.  
Item, clarines de plata, dos.  
Item, el campanario, que su fábrica es de adobes.  
Item, en dicho campanario están seis campanas pequeñas.  
Item, tres campanillas de metal para el altar.  
Item, un órgano nuevo, medianamente grande.  
Item, ocho violines y tres atriles de madera.  
Item, cinco violines [violones?].  
Item, arpas, dos.  
Item, trompas, tres.

Item, clarines, dos.

Item, varios papeles de solfa.

Item, cuatro barrenos largos para hacer chirimías, y otros instrumentos para agujerear, que todos estos pesan setenta y cinco libras.

Item, un instrumento para taladrar camp<sup>s</sup> [¿?].

*Pueblo de San José*

Brabo, pp. 529-535

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Juan Valdés y Benito Riva.

*Fecha de Inventario:* no figura.

*Bienes entregados:* No se menciona al Padre sucesor.

Primeramente, una iglesia con sus paredes de adobes y el techo de tejas.

Item, cinco misales, dos nuevos y tres usados.

Item, dos rituales.

Item, nueve casacas coloradas de granilla, para los que tocan arpas.

Item, catorce dichas, de granilla, para los danzarines.

Item, dos vestidos de paño fino para los que tocan clarines. Adviértese que todos los que tienen casacas y casaquetas de granilla, tienen chupa y calzón de lienzo listado, y lo mismo los danzarines...

Item, tres banderas grandes de tafetán para jugar los capitanes.

Y así para éstos como los que juegan las lanzas, se han hecho monteras de seda, y todo es nuevo.

Item, varias campanillas de metal.

Item, tres órganos, dos grandes y uno de ellos nuevo y otro pequeño.

Item, todos los instrumentos de música, como son arpas, violines, violones, trompas marinas de madera.

Item, tres atriles de madera dorada.

Item, ocho campanillas de metal de bronce para los altares.

Item, una torre para las campanas de tres cuerpos de cal y piedra, la que tiene en sí nueve campanas de peso para esta Misión.

Item, tres cajas grandes y dos medianas [¿Serían cajas de guerra o tambores?].

Item, dos atriles con sus cornualtares y sacra todo de plata.

Item, dos campanillas de plata, grandes.

Item, otras tres más medianas, para dos altares.

Item, otras tres, más pequeñas; la una de plata y las otras dos de plata sobredorada con su plato y vasito todo de lo mismo, y las otras dichas, de plata sola.

Item, tres clarines de plata.

## **INVENTARIO DE LOS BIENES HALLADOS EN LOS PUEBLOS DE MISIONES DE LA PROVINCIA DE MOJOS, AL TIEMPO DE LA EXPULSIÓN Y OCUPACIÓN DE TEMPORALIDADES DE LOS JESUITAS**

### **PUEBLOS DE LA PROVINCIA DE MOJOS**

1. *Pueblo de Nuestra Señora de Loreto:* (no hay mención de instrumentos musicales)
2. *Pueblo de la Santa Trinidad:* 3 órganos corrientes; 3 monacordios (monocordios); 6 ternos de chirimías (18); 4 clarines de latón; 4 chirimías

35\*

*Nota:* \*Deben ser calculados los instrumentos existentes en este Pueblo por lo menos en 35.

3. *Pueblo de San Francisco Xavier:* "La música surtida de varios instrumentos". 2 órganos; 12 violines; 6 clarines, 1 de plata; 4 flautas traversas; 2 monacordios; 16 chirimías y violones; Papeles de música

42

4. <i>Pueblo de San Pedro [Apóstol]</i> : 3 órganos, 1 descompuesto; 2 monacordios; 9 ternos de chirimías; 3 oboes; 3 bajones, papeles de música	35**
(Cálculo aproximado)	
<i>Nota:</i> **Faltan los violines, que constituyan junto a los violones, el cuerpo principal de la orquesta. Debe calcularse el total de instrumentos en 35.	
5. <i>Pueblo de Santa Ana</i> : "La música con los necesarios instrumentos", 1 órgano; 2 monacordios; Papeles de solfa	35***
<i>Nota:</i> ***El conjunto vocal e instrumental debe calcularse en 35.	
6. <i>Pueblo de la Exaltación [de la Santa Cruz]</i> : "La música que consta de varios instrumentos y papeles de solfa". Deben ser calculados en este caso los instrumentos en	35
7. <i>Pueblo de los Santos Reyes</i> : "La música que se compone de varios papeles de solfa". 1 órgano grande; 1 clave; 1 monacordio; 5 arpas; 2 bajones; 3 violones; 1 viola; 6 violines	20
8. <i>Pueblo de San Ignacio [de Loyola]</i> : "La música con superabundantes papeles y piezas de solfa". 3 órganos; 11 violines; 3 violones; 4 bajones; 10 flautas traversas; 15 (5 ternos) de chirimías; 2 bandurrias	48
9. <i>Pueblo de San Francisco de Borja</i> : "La música completa de papeles de solfa, violines, flautas, arpa, 3 órganos, 3 monacordios, chirimías, clave y clarines"	35
10. <i>Pueblo de Santa María Magdalena [de Ytonomas]</i> : "La música con sus correspondientes de arpas, violón, violines, órgano, chirimías y variedad de papeles de solfa"	35
11. <i>Pueblo de San Nicolás de Bari</i> : 1 clarín de latón; 4 arpas; 4 chirimía (cálculo aproximado)	25
12. <i>Pueblo de San Simón y Judas</i> : "La música se compone de un cajoncito de solfas". 4 violines; 1 arpa	5
13. <i>Pueblo de San Martín de Baures</i> : "La música que se compone de". 1 organisto; 6 violines; 2 violones	9
14. <i>Pueblo de San Joaquín</i> : 1 órgano; 7 violines; 2 violones; 1 bajón, 1 arpa. Libros de solfa (sin especificación)	12
15. <i>Pueblo de la Purísima Concepción</i> : 2 órganos; 7 violines; 3 violones; 3 arpas; 1 flauta dulce; 2 oboes; 1 cajón con muchos papeles de solfa	18
Total de Instrumentos: <u>389</u>	

(cálculo aproximado)

*Nota:* En esta relación de los pueblos de Mojos no fue posible hallar la última, es decir, de la Hacienda de Chalguaní y La Habana, que Brabo registra en páginas 619-626.

*Pueblo de Loreto*

Brabo, pp. 539-543

*Padres encargados del Pueblo:* Padres José Reynesx y Buenaventura Galván.

*Fecha del Inventario:* 2 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Bonifacio Contreras.

Dos campanillas de plata, la una de éstas dorada.

Siete campanillas para los altares, de bronce.

Diez misales y un ritual romano.

Siete campanas de metal entre grandes y pequeñas.

*Nota:* No trae mención alguna de instrumentos musicales.

*Pueblo de la Santísima Trinidad*

Bravo, pp. 544-50

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Antonio Rivadeneira.

*Fecha del Inventario:* No está indicada.

*Bienes entregados:* No se menciona al Padre sucesor.

Nueve misales, los cinco nuevos, en los que se incluye uno con manillas de plata.  
 [Una] campanilla, ...de plata dorada.  
 Cinco campanillas, entre grandes y pequeñas.  
 Otra de plata, consagrada.  
 Dos atriles, evangelio, Lavabo y palabras de la consagración, todo de plata.  
 Tres órganos corrientes, cinco monarcordios, el uno nuevo y los demás usados, seis ternos de chirimías y música de todos instrumentos.  
 Cuatro clarines de latón.  
 Doce campanillas de bronce, diez para los altares y las dos de Caloto.  
 Once planchas de plomo, grandes.  
 Que en el Puerto de Payla tenía, por noticia moderna, muchos fardos pertenecientes a los expresados indios, como son... cascabeles, etc.

*Pueblo de San Francisco Xavier*

Brabo, pp. 551-557

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Juan Manuel de Iraysos

*Fecha del Inventario:* 11 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

...y campanilla... [dorada].  
 Seis campanillas de plata, las dos medianas y las cuatro pequeñas, y entre éstas una menor.  
 Dos atriles de plata.  
 Diez misales, los dos nuevos y los demás usados.  
 Cinco cuadernos de Difuntos.  
 Diez campanas grandes, y pequeñas, y un esquiloncito de comunidad con otra campanilla...  
 Cinco campanillas regulares de mano y otras quince pequeñas.  
 Treinta y siete cuerpos de pequeños misales viejos, breviarios, también otros rezos viejos, a excepción, de un terno de breviarios pequeños, que son nuevos.  
 ...diez papeles de cascabeles.  
 Nueve escribanías de diferentes especies, y en una chaquiras o abalorios, en otra papeles de música, en otra cuerdas y alambre.  
 La Música surtida de varios instrumentos, y seis clarines, el uno de plata, con doce violines, cuatro flautas traveseras, dos órganos, dos monarcordios, diez y seis chirimías y violones.

*Pueblo de San Pedro*

Brabo, pp. 557-568

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Estéban Troconiz y Juan de Beingolea.

*Fecha del Inventario:* 25 de noviembre de 1767.

*Bienes entregados:* al Padre Fray Antonio Peñaloza.

Cuatro atriles, los dos de plata maciza, y los otros dos con alma de madera.  
 Seis campanillas de plata, las tres mayores que las otras.  
 Trece campanas en la torre y casa, entre grandes y pequeñas.  
 Catorce misales, los dos con chapas de plata y manillas sobre terciopelo carmesí, y lo mismo un cuadernillo.  
 La música, que se compone de dos órganos corrientes, fuera de otro descompuesto, dos monarcordios corrientes, tres ternos de chirimías, cuatro clarines de latón, ocho violines, dos violones, dos flautas traveseras, tres obues, tres bajones.  
 Un escritorio con varios papeles de música.  
 Tres juegos de breviarios Antuerpianos, los dos nuevos.  
 Otro juego, ya usado, con dos semanasantarios y rezos de Navidad y Reyes.  
 Que en el aposento del Padre Visitador Francisco Javier Quirós, compañero que fué del dicho P.

Superior, se encontraron ochenta y tres cuerpos de libros de varios tamaños y tratados... y también entre breviarios y diurnos viejos, trece...

Que asimismo se halló un altar portátil que incluía en lo interior... dos misales, el uno pequeño y otro mayor, nuevo.

*Pueblo de Santa Ana*

Brabo, pp. 569-572

*Padres encargados del Pueblo:* Padres Francisco Javier del Corro.

*Fecha del Inventario:* 28 de noviembre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata pertenecientes a la Iglesia*

Tres atriles de plata, dos grandes sobre madera y el otro pequeño, macizo.

Cinco misales, todos usados.

*Efectos pertenecientes a la Casa y a los indios*

Nueve campanas, entre grandes y pequeñas, de metal.

La música con los necesarios instrumentos, y órgano, dos monacordios, y papeles de solfa que se hallan en un escritorio.

*Pueblo de la Exaltación [de la Santa Cruz]*

Brabo, pp. 573-76

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Sebastián García.

*Fecha del Inventario:* 12 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata labrada pertenecientes a la Iglesia*

...y dos atriles de lo mismo [plata].

Tres misales nuevos y seis ya usados.

Cinco campanas, la una grande, y las cuatro menores, de metal.

Dos campanitas de bronce, de altar.

*Muebles de la casa y efectos pertenecientes a los Indios*

La música que consta de varios instrumentos y papeles de solfa.

*Pueblo de los Santos Reyes*

Brabo, pp. 577-582

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Nicolás Sarmiento.

*Fecha del Inventario:* 16 de diciembre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta del nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de oro y plata pertenecientes a la Iglesia*

...y campanilla de lo mismo [oro], obra de cincel, esmaltada...

Cinco atriles con sus almas de madera.

Dos misales grandes, ricamente chapeados, sobre terciopelo carmesí.

...y campanilla [dos pares], todo sobredorado.

...dos campanitas, sin dorar.

Una campana para el altar mayor.

*Ornamentos, albas, vestidos de Santos, adornos de iglesia y Sacristía*

Ocho misales, los dos de ellos muy usados.

Dos rodajas de campanitas de bronce, fuera de veinte y una campanita de metal, y otras nueve campanitas de altar.

Trece campanas en el campanario, las cuatro de ellas grandes y las demás medianas, de varios tamaños, incluyéndose el esquiloncito del refectorio.

La música, que se compone de varios papeles de solfa, un órgano grande, un clave, un monacordio, cinco arpas, dos bajones, tres violines [violones], una viola y seis violines.

*Pueblo de San Ignacio de Loyola*

Brabo, pp. 587-592

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Claudio José Fernández.

*Fecha del Inventario:* 29 de noviembre de 1767.

*Bienes entregados:* No se conoce el nombre del Padre sucesor.

*Plata labrada de la Iglesia*

Dos atriles.

Tres campanillas grandes...

Dos campanillas consagradas por el Señor Mimbela.

*Ornamentos y ropa de Sacristía con otras a las que siguen:*

Diez misales; el uno nuevo y los demás de varios tamaños.

Tres juegos de breviarios, uno de dos cuerpos y los dos de a cuatro.

Dos diurnos y un semanario.

Dos rituales romanos y varios pequeños, mejicanos.

Nueve campanas de mayor a menor y un esquilón.

La música con superabundantes papeles o piezas de solfa.

Tres órganos, los dos grandes y el uno pequeño, once violines, tres violones, cuatro bajones, diez flautas traverseras y cinco ternos de chirimías.

*Efectos y útiles pertenecientes a los Indios*

...y no ha recibido a su beneficio [de la Procuraduría del Cuzco] más que cuatro atados de cuerdas y dos bandurrias.

*Pueblo de San Francisco de Borja*

Brabo, pp. 593-599

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Alonso Blanco.

*Fecha del Inventario:* 21 de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No se menciona el nombre del Padre sucesor.

*Ahajas de plata labrada pertenecientes a la Iglesia*

Cuatro campanillas, la una grande y tres pequeñas.

Cuatro atriles.

*Ornamentos y ropajes de Iglesia y Sacristía*

Quince misales, los dos de ellos forrados en terciopelo con chapas de plata, y los trece entre pasaderos y viejos.

Diez y siete campanas, entre grandes y pequeñas, de metal.

La música completa de varios papeles de solfa, violines, flautas, arpa, tres órganos, dos monacordios, chirimías, clave y clarines.

*Efectos de la casa e indios*

Tres escritorios que contienen: ...y papeles de música.

Que la dicha Misión [de San Pedro] debe a ésta diez y ocho arrobas de cobre en varias piezas, que remití a ella, para que de ellas fundiesen para una campana, lo que no tuvo efecto, ni tampoco la vuelta de dicho metal.

*Pueblo de Santa María Magdalena [de Ytonamas]*

Brabo, pp. 583-586

*Padres encargados del Pueblo:* Padre José Reyter.

*Fecha del Inventario:* 14 de octubre de 1767.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata labrada, de Iglesia*

Dos atriles.

*Ornamentos y ropaje de Iglesia y Sacristía*

Dos misales nuevos y otros cuatro usados.

La música con sus correspondientes instrumentos de arpas, violón, violines, órgano, chirimías y variedad de papeles de solfa, con dos clarines de latón.

Ocho campanas de mayor a menor, y la una, mediana, se halla rajada.

*Efectos que pertenecen a los Indios*

Algunas docenas de cascabeles.

*Pueblo de San Nicolás de Bari*

Brabo, pp. 600-602

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Antonio Magio.

*Fecha del Inventario:* 9 de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata labrada, pertenecientes a la Iglesia*

Una campanilla...

Dos campanillas.

Dos atriles.

*Ornamentos y ropaje de la Iglesia*

Cuatro campanas entre medianas y una pequeñita.

Cinco misales, y otro pequeño de *Requiem*.

*Muebles de cajas y efectos pertenecientes a los Indios*

Cuatro juegos de breviarios viejos y dos semanarios nuevos.

Un clarín de latón, cuatro arpas y cuatro chirimías.

Estaño y plomo, en todo, cinco arrobas y siete libras.

*Nota:* Extraña la ausencia de uno o dos órganos.

*Pueblo de San Simón y Judas*

Brabo, pp. 603-605

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Manuel León.

*Fecha del Inventario:* 17 de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata labrada pertenecientes a la Iglesia*

...y su campanilla.

*Ornamentos y ropaje de Iglesia*

Cuatro misales, los dos nuevos y los dos usados.

Dos campanas pequeñas para el campanario, y dos chicas para el altar, de bronce.

La música, que se compone de un cajoncito de papeles de solfa, cuatro violines y una arpa vieja.

*Nota:* Se percibe que esta Misión era de recursos pobres.

*Pueblo de San Martín de Baures*

Brabo, pp. 606-609

*Padres encargados del Pueblo:* Francisco Javier Eder.

*Fecha del Inventario:* 21 de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre sucesor.



*Ornamentos y ropa de Iglesia*

Seis campanas, entre grandes y pequeñas, y siete misales; los cuatro nuevos y tres viejos. La música que se compone de un organito, seis violines, dos violones con su cajón.

*Muebles de casa y efectos pertenecientes a los Indios*

Que en la Misión de San Pedro existe, perteneciente a la de mi cargo, y remitido de Lima, lo siguiente:

Dos misales nuevos.

Un ritual antuerpiano...

Que el citado P. Pintus me dijo tener agenciado... un par de trompas marinas, pero no tengo carta que me asegure el despacho.

*Pueblo de San Joaquín*

Brabo, pp. 610-613

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Antonio Andrés Usay.

*Fecha del Inventario:* 1º de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No hay constancia del nombre del Padre sucesor.

*Alhajas de plata labrada pertenecientes a la Iglesia*

Dos atriles.

*Ornamentos y ropa de Iglesia*

Seis misales; los dos grandes, buenos, dos chicos, faltos de hoja, dos usados, pequeños. Cuatro manuales; dos para los Sacramentos y dos de difuntos.

*Muebles de casa y efectos pertenecientes a los Indios*

Siete campanas, entre grandes y chicas, y veinte y seis campanillas de altar.

La música, que consta de un arpa, dos violones, siete violines, un bajón y un órgano, con los correspondientes libros de solfa.

*Pueblo de la Purísima Concepción*

Brabo, pp. 614-618

*Padres encargados del Pueblo:* Padre Alejo Uria.

*Fecha del Inventario:* 15 de febrero de 1768.

*Bienes entregados:* No consta el nombre del Padre Sucesor.

*Alhajas de plata labrada pertenecientes a la Iglesia*

Dos campanillas.

Dos [pares] de campanillas, sin dorar.

Dos atriles.

...y campanilla, todo dorado.

...y dos campanillas sin dorar.

*Ornamentos y ropaje de Iglesia*

Siete misales; los tres nuevos, tres usados, uno pequeño para altar portátil, fuera de dos cuadernitos de oficio de difuntos.

La música, que se compone de dos órganos, el uno mayor que el otro.

Siete violines.

Tres violones.

Tres arpas nuevas.

Una flauta dulce.

Dos obues y un cajón con muchos papeles de solfa.

Ocho campanas de diferentes tamaños.

*Muebles de casa y efectos pertenecientes a los Indios*

Tres quintales y catorce libras de estaño, y una arroba de plomo.

# CRÓNICA\*

## *Homenajes a Mozart en Chile*

Tanto las Orquestas como los más diversos conjuntos de cámara de todo el país, desde Arica, en la Primera Región, rindieron hasta Punta Arenas, en el extremo sur del continente, la más fervorosa admiración a la obra del genio de Salzburgo, incluyendo en sus programas sinfonías, conciertos, *Lieder*, obras corales, óperas ofrecidas en el Teatro Municipal de Santiago y dentro del campo de la Música de Cámara, Mozart se convirtió en el astro indiscutido.

En el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Instituto de Música organizó un ciclo de diez conciertos entre el 18 de junio y el 13 de agosto, el que se inició con la audición integral de Tríos y Cuartetos con piano a cargo del "Trío Arte", con la colaboración del violista argentino Tomás Tischauer.

Al reaparecer la Orquesta de Cámara de la Universidad después de un año de receso, ahora integrada por jóvenes intérpretes, en esta oportunidad dirigida por Jaime Donoso, Director del Instituto de Música, y el Coro de Cámara, dirigido por su Director Maestro Ricardo Kistler, se tocaron: *Divertimento* para cuerdas KV. 137; *Concierto* para piano N° 12 KV. 414, solista Eduardo Vila, y *Vísperas Solemnes de Confesores* K. 339, para solistas, coro y orquesta; el segundo concierto estuvo dedicado a la Música de Cámara, a cargo del Conjunto de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y el programa incluyó: *Sonata* K. 302 para violín y piano; *Variaciones* K. 265 para piano; *Divertimento* K. 254 para piano, violín y violoncello y *Trío* K. 498 para piano, clarinete y viola; el siguiente concierto estuvo a cargo del Cuarteto de la Pontificia Universidad Católica en el que se ejecutaron los *Cuartetos* de cuerdas K. 157, *Cuarteto* con oboe K. 370, solista Daniel Vidal; *Cuarteto* de cuerdas K. 160 y *Quinteto* con corno K. 407, solista Mauricio Ibacache; el cuarto concierto con la Orquesta de Cámara, fue dirigido por el Director invitado Christoph Poppen, cuyo programa incluyó: *Divertimento* K. 251; *Concierto* para violín K. 207 con el solista alemán Christoph Poppen y *Adagio y Fuga* K. 546 y *Sinfonía* N° 21 K. 114.

### *Orquesta del Conservatorio de Valdivia*

En la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal se realizó el concierto a cargo de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de la Universidad Austral de Valdivia, dirigida por el profesor de violoncello y director del Conservatorio, Héctor Escobar, conjunto integrado por jóvenes entre 14 y 23 años y los docentes Patricio Contreras, concertino y Pablo Saelzer, primera viola.

El programa dedicado a obras de Mozart adolescente tuvo como eje central y cumbre el *Concierto* para violín K. 216 en Sol Mayor de 1775, actuó como

\*Magdalena Vicuña (entradas sin firma) y Fernando García (entradas firmadas con F.G.).

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 97-102

solista Ana Liz Ojeda, ayudante del concertino, completando el conjunto dos cornos y dos oboes con expertos ejecutantes de la capital.

La madurez y hondura siempre sobrecogen, pero el mayor motivo de asombro, en esta ocasión, fue la probidad de una entrega que superaba todo lo que podía esperarse de tantos instrumentistas noveles. Hubo un empeño profesional evidente en el desempeño de todos. Escobar guió con maestría el rico acompañamiento de la creación, la que exige del violín solista gran temple y máxima seguridad.

Ana Liz Ojeda evidenció un nivel excepcional de certidumbre, su arte sensitivo a menudo deslumbra.

Enmarcaron este logro dos de las tres pequeñas sinfonías que Mozart compuso a principios de 1772, las que se conocen bajo el nombre de *divertimenti*. Tanto en la K. 138 en Fa Mayor como en K. 136 en Re Mayor, Escobar y su orquesta obtuvieron sonoridades plenamente diversificadas entre el pulso fluctuante de los movimientos pausados y el humor de las conclusiones; jamás se descuidó la cultura del fraseo.

#### *Temporada Oficial del Centro "Montecarmelo"*

Un ciclo destinado a recordar la figura de Mozart fue la primera actividad del Centro Montecarmelo, recientemente restaurado en el barrio de Bellavista. En la capilla se colocó una placa resumiendo la historia del lugar y se reinstaló la imagen de la Virgen del Carmen, símbolo del sector.

Desde el 18 de julio y durante seis jueves consecutivos la capilla se llenó de música con la participación de la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección del maestro Fernando Rosas, un Quinteto de Cuerdas, el Coro de Madrigalistas y el Trío Arte. En agosto actuó el pianista Felipe Browne, el organista Luis González, el Cuarteto Chile y el Teatro de Marionetas de Helma Vogt que presentó la ópera *El Rapto del Serrallo*.

#### *Mozart en los conciertos de Mediodía del Teatro Municipal*

Con la actuación de la Orquesta de Cámara de Chile se inició en el Teatro Municipal la temporada de Conciertos de Mediodía bajo la dirección de Fernando Rosas y con Jaime de la Jara como concertino, el conjunto dependiente del Ministerio de Educación, ofreció programas conmemorativos del bicentenario de Mozart en seis conciertos. Además intervinieron en estos conciertos varios conjuntos del Teatro Municipal: el Coro del Teatro Municipal que dirige Jorge Klastornick y los conjuntos de cámara formados al interior de la Orquesta Filarmónica: El Cuarteto Filarmónico, Cuarteto Egmont, Bronces Filarmónicos, Grupo de Cornos, con una programación dedicada a obras de Mozart.

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

### *In memoriam de un genio universal*

La Orquesta Sinfónica de Chile que este año cumplió cincuenta años de ininterrumpida difusión en Chile del repertorio de la música desde el Barroco hasta la contemporánea y de vanguardia europea, norteamericana, latinoamericana y de las obras sinfónicas de compositores chilenos, en 1991 puso especial acento en ejecutar gran número de las más destacadas obras sinfónicas de Mozart en el Teatro de la Universidad de Chile.

Se creó además la Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile, conjunto que debutó el 26 de junio bajo la dirección del director, violinista solista, Patricio Cobos, chileno radicado en Estados Unidos, quien se ha destacado como docente, solista y director de orquesta en el país del norte. Actualmente es el director artístico y titular del Festival Southeastern Music Center, director de la orquesta del Columbus College y profesor de dirección orquestal. Fue especialmente invitado por la Universidad de Chile para dirigir, en la temporada de música de cámara, que este año estuvo dedicada enteramente a la interpretación de las más variadas obras de cámara de Mozart.

Integran la Orquesta de Cámara veinte músicos, doce violines primeros y segundos, tres violas, tres cellos, y dos contrabajos; su concertino es Alberto Dourthé, cargo que también ocupa en la Orquesta Sinfónica.

El ciclo "In memoriam de un genio universal" organizado por el Centro de Extensión Artística y Cultural de nuestra Universidad tuvo seis conciertos en los que actuaron entre el 12 de junio y el 21 de agosto los siguientes conjuntos: la Agrupación Musicámara, agrupación musical formada mayoritariamente por instrumentistas y profesores del Instituto de Música de la Universidad Católica, quienes ejecutaron: *Cuarteto* para flauta, violín, viola y cello KV. en Re Mayor; *Cuarteto* para cuerdas en Si bemol KV. 458; *Cuarteto* para oboe, violín, viola y cello en Fa Mayor KV. 370 y *Quinteto* para clarinete y cuerdas KV. 581 en La Mayor. En el segundo concierto actuó la Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Patricio Cobos, con el siguiente programa: *Quinteto* para piano, oboe, clarinete, corno y fagot en Mi Bemol Mayor KV. 452, con la actuación de los siguientes instrumentistas: Eduardo Browne, piano; Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Mauricio Ibacache, corno y Pedro Sierra, fagot; en la *Sinfonía Concertante* para violín, viola y orquesta en Mi Bemol Mayor KV. 364, los solistas fueron Patricio Cobos, violín y Thomas Heimbach, viola; terminó el concierto con: *Sinfonía* N° 25 en Sol menor KV. 183. El tercer concierto contó con el Octeto de Vientos y Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile y como solistas invitadas, las pianistas Flora Guerra y Ximena Ugalde. El programa incluyó: *Serenata* N° 12 para 2 cornos, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes en Do menor KV. 388; *Divertimento* N° 13 en Fa Mayor KV. 253; *Sonata* para dos pianos en Re Mayor

KV. 448 y *Una Broma Musical* en Fa Mayor KV. 522. El cuarto concierto se inició con la participación del "Trío Arte" integrado por María Iris Radrigán, piano; Alonso Fernández, violín invitado, y Edgar Fischer, violoncello, quienes tocaron: *Trío* para piano, violín y violoncello en Si bemol Mayor KV. 502 y *Trío* para piano, violín y violoncello en Do Mayor KV. 548; el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile y el Conjunto Instrumental—integrado por Alberto Dourthé, concertino; J. Sebastián Leiva, violín; Celso López, viola; Arnaldo Fuentes, cello, y Eugenio Parra, contrabajo— y la soprano solista Patricia Herrera, todos bajo la dirección del maestro Guido Minoletti, cantaron el siguiente programa: *Alleluia* KV. 553, canon a 4 voces a cappella; *Lacrimoso son io*, KV. 555, canon a 4 voces a cappella; *Ave Maria* KV. 554, canon a 4 voces a cappella; *Nascosó il mio sol* KV. 557, canon a 4 voces a cappella; *V' amo di core teneramente* KV. 348, canon a tres coros de 4 voces a cappella; *Laudate pueri y Laudate Dominum* de *Vesperae solennes de confessore* KV. 339, para terminar con *Sancta Maria, Mater Dei* KV. 273 y *Ave Verum Corpus* KV. 618. El quinto concierto incluyó: *Sonata* para piano y violín en Mi menor KV. 304 y *Sonata* para piano y violín en Mi menor KV. 526, interpretadas por Aníbal Bañados, piano y Anne Baget, violín. Enseguida Ahlke Scheffelt, soprano, Pablo Castro, baritono y Elisa Alsina, piano, ofrecieron una selección de catorce *Lieder* del maestro. El último de la serie de esta Temporada de Cámara fue el concierto de la Orquesta de cámara de la Universidad de Chile dirigida por el maestro Patricio Cobos, cuyo programa incluyó: *Concierto* para violín y orquesta N° 5 en La Mayor KV. 219, con Patricio Cobos solista; el *Concierto* para piano y orquesta N° 17 en Sol Mayor KV. 453, con Cecilia Plaza, piano y *Sinfonía* N° 34 en Do Mayor KV. 388.

*Recital de las profesoras Ruby Reid y Mariana Grisar organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile como parte de las celebraciones del bicentenario de la muerte de W.A. Mozart.*

El 12 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, se realizó el recital para dos pianos, con cuatro obras de Mozart, de las cuales solamente la *Sonata* K. 448 y la *Fuga* K. 426 fueron escritas en su totalidad por Mozart. El *Adagio* K. 546 fue compuesto originalmente para cuerdas y posteriormente fue transcrito para dos pianos. El *Larghetto* y *Allegro* con que se inició el programa fueron completados por un contemporáneo de Mozart, quien utilizó solamente temática mozartiana.

Ambas artistas fueron formadas en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile.

Como Ruby Reid ha regresado sólo ahora después de una ausencia de veinte años porque deseaba compartir sus experiencias musicales con la nueva generación de músicos chilenos, lo que ha realizado ofreciendo clases magistrales, conciertos y charlas para los jóvenes músicos de las Universidades de Chile y Católica, es oportuno dar a conocer su trayectoria internacional.

En 1962 fue distinguida con una beca Fulbright para continuar sus estu-

dios en los Estados Unidos. Al regresar en 1963 continuó sus estudios de órgano con el maestro Julio Perceval y se inició como profesora de piano en el Conservatorio Nacional. En 1965 fue becada por la OEA para graduarse de Master en Música en la Universidad de Yale, donde estudió clavecín con Ralph Kirkpatrick, el famoso especialista en Scarlatti. Volvió a Chile en 1968 para dirigir un curso sobre interpretación de música barroca en la Universidad de Chile y para reasumir su carrera como concertista en clavecín. En enero de 1970, después de haberse casado, se fue a vivir a Tokio, donde tuvo una activa vida musical como profesora invitada de la Universidad de Shizuoka en la que dictó durante dos años un curso sobre la interpretación de la música de teclado de J.S. Bach y Mozart. Entre 1975 y 1979 vivió en Khartoum, Sudán, donde enseñó en la Universidad de Khartoum y en la Universidad Femenina de Omdurmán. Desde 1980 está dedicada a la investigación de manuscritos ingleses de los siglos XVI y XVII en la Universidad de Cambridge y en 1992 obtendrá el doctorado en musicología en esa Universidad. En el curso de este año se ha dedicado a dar charlas, conciertos y charlas conciertos sobre la obra de Mozart en Cambridge, Londres y otras ciudades inglesas.

La profesora Mariana Grisar viajó a Nueva York para perfeccionarse técnica y musicalmente con los maestros Rafael de Silva y Claudio Arrau. Al regresar a Chile ganó por concurso de oposición la Cátedra de Análisis de la Composición en la Universidad de Chile, para luego ser nombrada como profesora de la Cátedra de Música de Cámara que continúa ejerciendo. Como solista ha ofrecido numerosos recitales, interpretando especialmente música de compositores chilenos, además de participar activamente en las Temporadas de Música de Cámara. En 1989 realizó un ciclo de recitales como solista completando así una investigación de la forma Suite para teclado, desde un ángulo histórico musical.

*Renace el Cuarteto Chile ahora integrado por: Jaime de la Jara, violín; Fernando Ansaldi, violín; Enrique López, viola y Patricio Barría, violoncello.*

Desde 1941 un relevante conjunto de intérpretes chilenos mantuvo viva la vocación de hacer música como Cuarteto Chile. Con mucho de apostolado y siempre con mucho sacrificio siguieron las huellas de grandes músicos tales como Iniesta, Fischer, Ledermann, Cerutti, Fuentes, Díaz, Román y otros intérpretes.

El 26 de julio de 1991 renació el Cuarteto Chile, con los maestros Jaime de la Jara, profesor de violín de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de la Universidad Austral de Valdivia, de la Academia de Humanismo Cristiano, concertista, Primer Concertino de la Orquesta de Cámara de Chile; Fernando Ansaldi, profesor de violín del Instituto de Música de la Universidad Católica y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, recitalista, músico de cámara, Segundo Concertino de la Orquesta de Cámara de Chile; Enrique López, profesor de viola del Instituto de Música de la Universidad Católica y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, solista e integrante de agrupaciones de cámara, viola solista de la Orquesta de Cámara de Chile y Patricio

Barría, profesor de violoncello de la Facultad de Artes, recitalista e instrumentista de cámara, cello solista de la Orquesta de Cámara de Chile.

Su primer programa estuvo dedicado exclusivamente a obras de Wolfgang Amadeus Mozart en conmemoración al segundo centenario de su fallecimiento. Ejecutaron *Cuarteto en Re menor* KV: 421 (1783), *Cuarteto en Re Mayor* KV. 575 (1789) y *Cuarteto en Sol Mayor* KV. 387 (1787).

*Durante el ciclo de conciertos "Homenaje a Mozart" organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica y el Centro de Extensión, debutó el Cuarteto de Cuerdas de esa casa de estudios.*

El 13 de agosto el Cuarteto de Cuerdas integrado por Alonso Fernández, primer violín; Florencio Jaramillo, segundo violín; Raúl Faure, viola y Alejandro Tagle, violoncello, debutaron con dos Cuartetos tempranos de Mozart: en Do Mayor K. 157 y *Cuarteto en Mi bemol Mayor* K. 160.

## Creación Musical en Chile

*Quinteto Pro-Arte de la Universidad Católica estrenó en Cochabamba, Bolivia, "Tres Bocetos" para Quinteto de Vientos del compositor chileno Fernando García.*

El 21 de mayo en el Teatro Acha se celebró un Concierto de Gala en el que actuó el Quinteto Pro-Arte integrado por los músicos chilenos: Mauricio Ibacache, corno; Pedro Sierra, fagot; Francisco Gouet, clarinete; Daniel Vidal, oboe y Germán Jara, flauta, quienes incluyeron en su programa el estreno de *Tres Bocetos* para quinteto de vientos de Fernando García, obra basada en ritmos folklóricos chilenos dentro de esquemas armónicos contemporáneos.

*En el Teatro de la Universidad de Chile se tocó de Guillermo Rifo, una suite del ballet "El Ritual de la Tierra".*

El 19 de julio la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó la primera audición de la suite *El Ritual de la Tierra*, basada en el ballet del mismo nombre escrito en 1988, bajo la dirección del maestro alemán Joachim Harder.

La obra evoca el ambiente de Tierra del Fuego y sus ahora desaparecidos habitantes indígenas. Rifo maneja con soltura el gran aparato orquestal, describe aquellos parajes rudos y magníficos en una descripción tanto triste como multicolor el que culmina con el documento de ultratumba de un aborígen que gime desde el aire.

*Estreno de "Invención" para flauta sola del compositor chileno José Miguel Tobar, fue estrenada en Chile por el flautista Alberto Almarza.*

El 13 de agosto en el recital realizado en la Iglesia Los Dominicos que organizó el Instituto Cultural de las Condes para el Dúo Almarza-Manríquez, el flautista estrenó *Invención* obra que le fuera dedicada por el compositor en 1986 y cuyo estreno mundial tuvo lugar en el Tercer Festival Internacional de Flautistas en 1989 en Perú.

*Concierto en homenaje al compositor Carlos Riesco*

El 26 de agosto de 1991, organizado por la Academia Chilena de Bellas Artes y con la colaboración de la Asociación de Compositores de Chile, en el auditorio del Instituto de Chile, se realizó un concierto íntegramente dedicado a obras del compositor y Miembro de Número de la referida Academia, Carlos Riesco. Este concierto sirvió para rendirle un homenaje al músico por su labor, recientemente concluida, como Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes.

El programa contempló obras de diferentes épocas de la vida creacional de Riesco, estando la interpretación de dichas composiciones a cargo de las distinguidas artistas Elvira Savi, pianista, Patricia Vásquez, soprano y Valene Georges, clarinete. El compositor y también miembro de la Academia de Bellas Artes, Juan Amenábar, ilustró al público con amenos comentarios sobre las obras presentadas.

*Revista Musical Chilena, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 103-114*



El recital se inició con *Semblanzas Chilenas*, para piano, obra muy temprana (1945) de Carlos Riesco. Sus tres partes: Zamacueca, Tonada y Resbalosa, son piezas inspiradas en la esencia de esas formas tradicionales chilenas, sin contrerñirse a ellas, que trasuntan un espíritu juvenil. A continuación se escuchó el ciclo de cinco canciones *Sobre los Ángeles* (1957), basadas en los textos homónimos de Rafael Alberti. Con un tratamiento de innegables dificultades, que Patricia Vásquez sorteó con idoneidad, Riesco logra momentos de gran intensidad y dramatismo en su obra. *Añoranzas*, para clarinete y piano, escrita cuarenta años después que *Semblanzas Chilenas*, muestran a Carlos Riesco en busca de nuevas vías de expresión que aún no se anuncian en *Sobre los Ángeles* u otras obras suyas contemporáneas o anteriores. La atractiva pieza que sabiamente interpreta Valene Georges evidencia las virtudes de la partitura. El concierto se cerró con *Sonata para piano* (1960), composición ya clásica del repertorio pianístico nacional por su limpieza estructural e intensidad expresiva, entregada magistralmente por Elvira Savi, que fue además la brillante acompañante de las otras creaciones ofrecidas en este recital.

F.G.

#### *Música chilena en la Sala Isidora Zegers*

Una breve antología de compositores chilenos del siglo xx fue el concierto ofrecido el 28 de agosto en la Sala Isidora Zegers por la pianista Lila Solís, el clarinetista Francisco Gouet y el trompetista Carlos Basualto. Según explicó uno de sus organizadores, el compositor Jaime González, la intención que tiene este grupo de músico es dar a conocer al público, en forma permanente y sistemática, lo que los compositores nacionales producen. Laudable iniciativa que merece el aplauso y apoyo de todos.

La primera parte del programa estuvo a cargo de Lila Solís, profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Se inició con un homenaje al compositor Alfonso Leng, con *Impromptu para Alfonso Leng*, de Carlos Isamitt, fina pieza pianística de 1935; continuó con *Doloras* N<sup>os</sup> 1 y 2, de Leng, bellas piezas de los primeros años del siglo que ocupan un sitio de privilegio en el repertorio nacional, continuando con una composición temprana de Jaime González, *Homenaje a Alfonso Leng*, tendiéndose así un puente entre uno de nuestros venerables compositores y un creador de la nueva hornada.

El breve homenaje a Leng fue proseguido por *Introducción, Allegro y Final* del muy joven y talentoso compositor Edgardo Cantón, concluyendo la presentación de Lila Solís como solista con el siempre actual *Andante Appassionato*, de Enrique Soro, compositor señero de la primera mitad del siglo junto a P.H. Allende, Cotapos, Isamitt y Leng. Las obras señaladas fueron previamente comentadas por la profesora María Soledad Morales, así como también las de la segunda parte del recital.

Esta se inició con el estreno mundial de *Sonata* para trompeta piccolo en Si bemol y piano —Andantino, Andante, Allegretto— del compositor Pedro Núñez Navarrete, fallecido en 1989. Sus intérpretes fueron Lila Solís y Carlos Basualto, profesor de Bronces y Conjunto Instrumental, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Núñez Navarrete aprovecha en su

obra las posibilidades de la trompeta piccolo en su dúctil diálogo con el piano. Enseguida se escuchó de Jaime González *Estudio en Tres*, atractiva obra para clarinete y piano, en la que actuó Francisco Gouet, integrante de la Orquesta Sinfónica de Chile y profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. Este mismo intérprete, siempre acompañado por Lila Solís, presentó la *Sonata* para clarinete y piano —Allegro, Lentamente, Vivace— de Alfonso Lebelier, hermosa obra caracterizada por su claridad formal, la que corresponde a una versión de su *Sonata* para viola y piano. Todas las composiciones del programa fueron abordadas por sus intérpretes con gran cariño y dedicación, que el público agradeció con prolongados aplausos.

F.G.

#### *Estreno de "Fábula-músico-teatral" de Jorge Springinsfeld*

La compañía teatral independiente *La llave de Fa* estrenó, en agosto pasado, la obra escénico-musical, ambientada en Chiloé, *El Sobreviviente transitorio*, que su autor ha definido como "fábula-músico-teatral". Jorge Springinsfeld no es sólo el autor de la música, sino, también, del texto literario de esta creación, en que sonido musical, danza y teatro tienen casi la misma importancia. La escenografía y vestuario son de Genevieve-Marie de Graene, la coreografía de Gastón Baltra y la dirección general de Alejandro Bloomfiel. Jorge Springinsfeld, además de escribir el libreto y componer la música para el pequeño conjunto que exige la obra, fue el responsable de la preparación de los aspectos musicales de la producción.

F.G.

#### *Música chilena contemporánea 1991*

Con este título el Instituto de Música de la Universidad Católica, con el apoyo del Fondo Universitario de las Artes, presentó los días 3 y 4 de septiembre dos conciertos en el Aula Magna del Centro de Extensión de dicha Universidad.

El primer concierto estuvo dedicado a dar a conocer exclusivamente obras de jóvenes compositores. Los organizadores de los conciertos explican en el programa esta decisión con las siguientes palabras: "para un compositor la ocasión de constatar en la realidad sonora de un concierto, su pensamiento, sus ideas, sus deseos e imaginaciones, el oír su propia obra, es la más fructífera experiencia que pueda tener y a veces una de las mejores lecciones de composición que pueda recibir de sí mismo".

Se presentaron once obras de once compositores: Edgardo Cantón: *Media noche en Estambul*, con Francisco González y Luis Castro, guitarra; Mario Mora: *Dos impresiones*, con Francisco Gouet, clarinete; Renán Cortés: *Suonare II*, con Leonardo García, flauta, y Héctor Sepúlveda, guitarra; Ricardo Escobedo: *Corrientes*, con Hernán Jara, flauta, Raúl Faure, viola y Manuel Jiménez, arpa; Carlos Solar: *Tricolor Sensus*, con Francisco Gouet, clarinete, Marcela Nazar, violoncello y Jimena Grandón, piano; Cristián Morales: *Quinteto de Vientos*, con Cristián Vásquez, flauta, Sergio González, oboe, Jorge Levín, clarinete, Sergio Contreras, corno, y Paulina González, fagot; Pablo Aranda: *Algo p-6*, con Luis

Orlandini, guitarra; Gonzalo Martínez: *Pieza I*, con Celso López, violoncello; Francesca Ancarola: *Metálica*, con Cristián Muñoz, trompeta Edward Brown, corno y Héctor Montalbán, trombón; Carlos Silva: *Estradiver*, con Isidro Rodríguez, violín, y Luis Alberto Latorre, piano; y David Ayma: *Arioso*, con Leonardo García, flauta, Edward Brown, corno, Marcela Nazar, violoncello, Jimena Grandón, piano y José Díaz, percusión. Todas estas obras tenían en común su brevedad y mostraban el indiscutible talento de sus autores y demostraban de diferente manera los enfoques distintos que sus jóvenes autores tienen del proceso creativo, dando a la audición una atractiva heterogeneidad.

El segundo recital correspondió al concierto del XII Concurso de Composición de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dedicado en esta oportunidad a celebrar el x Aniversario del "Trío Arte", grupo dependiente de dicha Universidad, formado por María Iris Radrigán, piano, Alonso Fernández, violín y Edgar Fischer, violoncello. En este concierto se escucharon las tres obras preseleccionadas por el jurado de las nueve que se presentaron bajo seudónimo. Estas fueron: *Atlantes*, de "José Mülgrew", *Mikado*, de "Bunraku" y *Tres*, de "Kim". El jurado que debió cumplir con la difícil misión de otorgar los premios estuvo formado por los compositores Cirilo Vila, Rolando Cori, Alejandro Guarello y los músicos María Iris Radrigán y Edgar Fischer. Finalmente resolvió declarar el 1<sup>er</sup> Premio desierto y otorgar un segundo premio compartido entre los autores de *Mikado* y *Tres*, que resultaron ser Francisca Ancarola y Federico Heinlein, reuniéndose en el éxito una muy joven compositora, con un creador de larga experiencia e importante obra.

F.G.

#### *Dúo Alberto Harms-Manuel Jiménez*

El 12 de septiembre, en el Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, con ocasión de celebrarse el XI Concierto de la Temporada de 1991, se presentó el Dúo formado por el flautista Alberto Harms y el arpista Manuel Jiménez. En esa oportunidad el Prof. Harms interpretó, con mucha expresividad *Visiones*, para flauta sola, sugerente obra llena de poesía del compositor chileno Guillermo Rifo. Por su parte, el Prof. Jiménez realizó el estreno para Chile de *Sarabanda* y *Tocata*, para arpa sola, de N. Rojas. Además, ambos instrumentistas incluyeron, entre otras varias obras, el estreno chileno de *Fantasia de Casilda* de F. Doppler.

F.G.

#### *Mozart y... los compositores chilenos*

Una nueva y plausible iniciativa tomó la Agrupación Musical Anacrusa para conmemorar el segundo centenario de la muerte de W.A. Mozart. En colaboración con el Goethe Institut y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, presentó a la pianista Cecilia Plaza en dos conciertos, en los que fue apoyada por el compositor y pianista Cirilo Vila, el violinista Jaime Mansilla y el cellista Celso López. La novedad de este homenaje a Mozart consistió en que, además

de escucharse música del genio vienés, se encargó a seis compositores chilenos la creación de obras especiales para la ocasión. Los compositores incluidos en la experiencia fueron Juan Amenábar, Guillermo Rifo, Eduardo Cáceres, Cirilo Vila, Gabriel Matthey y Gustavo Becerra, y estos debieron dar su visión de Mozart a través del personal discurso sonoro de cada cual. Otro aspecto que debe ser resaltado, es que el cuidado programa impreso para este breve ciclo de conciertos, que se llamó "Mozart y ...los compositores chilenos", contenía, a manera de fundamentación, un particularmente bello poema u oración de Cirilo Vila, uno de los animadores de Anacrusa, que se incluye en el presente número de la R.M.CH.

El primer concierto se realizó el 24 de septiembre pasado, en la Sala del Goethe Institut desbordante de público. En esa ocasión se estrenaron: *Caminando a Salzburg* para piano a 4 manos, de Juan Amenábar, siendo sus realizadores Cecilia Plaza y Cirilo Vila; *Retrovías inconexas (Algo así como un réquiem)*, de Guillermo Rifo, que fue presentado por el cellista Celso López y Cecilia Plaza, y *¡Amadeus... libranos del mal!*, obra mixta para piano y cinta magnetofónica, de Eduardo Cáceres, que interpretó en el piano Cecilia Plaza. En este recital, como en el siguiente, los estrenos de los músicos nacionales fueron precedidos y seguidos por obras de Mozart.

El 1 de octubre se efectuó el segundo y último concierto de la serie. En la oportunidad se escucharon por primera vez las obras de Cirilo Vila, Gabriel Matthey y Gustavo Becerra. Del primero se estrenó *Sine nomine: Meditación para violoncello solo*, a cargo de Celso López; de Matthey se escuchó *Trío Mágico* (K.:333). *Un homenaje a los 200 años y más años de vida de W.A. Mozart*, en una interpretación de Jaime Mansilla, violín, Celso López, Cello y Cecilia Plaza, piano. La obra de Becerra *Fantasia* para violín y piano. *Homenaje a W.A. Mozart* fue presentada en su estreno por Jaime Mansilla y Cecilia Plaza.

Las seis obras estrenadas mostraron a creadores musicalmente maduros que buscan sus formas de expresión por caminos muy diversos, pero igualmente válidos; por lo que el público asistente pudo escuchar seis percepciones de Mozart totalmente diferentes, pero absolutamente coherentes con las distintas proposiciones de sus autores. Todas las obras fueron eficazmente entregadas al auditorio por sus intérpretes, que volcaron en ellas su sabiduría, experiencia y cariño indiscutibles.

F.G.

#### *Homenaje de la Universidad de Chile al maestro Jorge Peña Hen*

El 1 de octubre, en la Casa Central de la Universidad de Chile y en presencia del señor Rector Dr. Jaime Lavados, del señor Secretario General de la Presidencia y ex Rector de la Universidad de Chile, don Edgardo Boeninger, del señor Prorector don Atilano Lamana, del señor Vicerrector Académico y Estudiantil, profesor Luis Merino, la señora Nella Camarda de Peña, profesores universitarios y amigos, se rindió el más sentido homenaje al gran compositor, director de orquesta y maestro fundador de todo el movimiento musical de La Serena.

Inició la ceremonia el Dr. Luis Merino con un discurso en el que destacó rasgos de su personalidad y de su extraordinaria labor en el campo de la música, de acuerdo a la necrología publicada en la RMCH, XXVIII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 87-88.

La familia Peña Camarda presentó una exposición con un valioso material gráfico y periodístico que abarcaba gran parte de la vida personal y profesional de Jorge Peña Hen (1928-1973).

El Cuartero Chile, que renació en julio de este año, ejecutó el *Cuarteto* de cuerdas del maestro Peña Hen, obra que obtuvo Mención Honrosa en el Octavo Festival de Música Chilena (1962).

Cerró la ceremonia el Director de la Orquesta Sinfónica de Chile, maestro Agustín Cullell, cuyo discurso reproducimos en este número.

*Sinfonía "Mortal Mantenimiento" ganó Concurso de Composición "Jorge Urrutia Blondel", de las XXIV Semanas Musicales de Frutillar*

El 14 de octubre la Presidenta de la Corporación Musical a cargo del certamen, señora Flora Inostroza de Lopetegui, informó que entre 19 composiciones presentadas al Concurso, el jurado eligió la obra del compositor Carlos Riesco, *Mortal Mantenimiento* para orquesta y voz soprano, sobre un verso del poeta Roque Esteban Scarpa, la que será ejecutada en primera audición mundial en las XXIV Semanas Musicales de Frutillar.

Este concurso fue convocado por la directiva de las Semanas Musicales de Frutillar y apoyado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. El Concurso de Composición Jorge Urrutia Blondel, en homenaje al destacado compositor y Premio Nacional de Arte, pretende impulsar la creación musical artística chilena. La obra será ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por su titular maestro Agustín Cullell.

El jurado que tuvo a su cargo la elección de la obra estuvo integrado por: Pablo Délano, por la Asociación de Compositores; Agustín Cullell, director de la Orquesta Sinfónica; Juan Amenábar, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Guillermo Rifo, por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, quien fue elegido por el presidente del jurado y Alfonso Letelier, académico de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

*"Noches de estrenos" en el Goethe Institut*

Dentro de las actividades desarrolladas por el "Ensemble Bartók" con ocasión del décimo aniversario de su fundación se programó, como parte del III Festival Internacional de Música Contemporánea, una "Noche de estrenos". En ella se interpretó por primera vez un grupo de obras de autores nacionales compuestas especialmente para la agrupación, además se estrenó *Reaching* del compositor estadounidense Henry Wolking, sobre textos de la poetisa Laura de Beque. En todas las obras presentadas el "Ensemble Bartók" fue dirigido diestramente por el compositor norteamericano Samuel Adler.

El concierto, efectuado el 23 de octubre, se inició con *Silogistika II*, de Santiago Vera, una atractiva y fina creación ideada sobre la base de un texto pascuense que conserva sus primitivas inflexiones sonoras. Esta obra fue seguida por *De consuno*, para clarinete, violín, cello y piano, de Federico Heinlein que, con sabiduría, nos traslada de lo jocoso y alegre a lo melancólico. *Nocturno* de Alfonso Letelier, con texto propio, fue la siguiente obra que interpretó el "Ensemble Bartók"; música de profundo dramatismo, de expresionismo intenso, hace recordar lo mejor de sus antológicos *Sonetos de la Muerte*. El recital se cerró con *Epigramas*, sobre cuatro poemas mapuches de Elicura Chihuailaf, de Eduardo Cáceres, nueva obra en la que el compositor desarrolla una importante dosis de creatividad en la que alcanza gran fuerza dramática, que llevó a la repetición del último canto.

La actuación de la contralto Carmen Luisa Letelier, de la clarinetista Valene Georges, del violinista Jaime Mansilla, del cellista Eduardo Salgado y del pianista Cirilo Vila, integrantes del "Ensemble Bartók", fue, como siempre, digna de los mayores elogios por su profesionalismo y entrega cariñosa a las obras interpretadas.

F.G.

#### *Estrenos de Leni Alexander*

En 1990 la Radio de Colonia encargó a Leni Alexander un "hörspiel" (radio-teatro) que ella tituló *La vida es más corta que un día de invierno*. La compositora en su obra, que tiene libreto propio, utilizó doce actores, música popular chilena y otra escrita por ella. Debido al éxito alcanzado, la misma radio-emisora le pidió otro "hörspiel" que se estrenó en mayo de este año y que se conoció en Santiago el 24 de octubre pasado en una audición pública realizada en el Goethe Institut. Este nuevo radio-teatro fue denominado por Leni Alexander *Cuestionando (gentes que luchan que aman, que mueren)* y que, como el anterior, posee libreto de la compositora y utiliza los mismos medios sonoros. Ambas obras, de gran intensidad dramática, tienen un carácter autobiográfico, refiriéndose a la persecución de los judíos en la Alemania nazi y a la represión habida en Chile durante la dictadura militar. En sus "hörspiel", Leni Alexander mantiene los planteamientos éticos de su *Schigan*, obra encargada por el organista Gerd Zacher y la ciudad de Essen, y estrenada en esa localidad en octubre del año pasado, en el marco de la semana "Música en Exilio".

F.G.

#### *Recital con obras del compositor chileno*

*Jaime González Piña en la Sala Isidora Zegers*

El 6 de noviembre se realizó en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes el recital con obras de Jaime González, el que contó con comentarios de la profesora María Soledad Morales.

Se inició el concierto con el estreno mundial de *Introito* para piano, ejecutado por Kenya Godoy, composición vanguardista escrita en España cuando el

compositor trabajaba con Carmelo Bernaola, creador español contemporáneo de vanguardia.

Enseguida se escuchó *Visionaria, Canto Primero, Canto Segundo*, con texto de Iris de Baudisch, que cantó la soprano Patricia Vásquez con el compositor al piano; luego Lila Solís interpretó al piano *Tema con Variaciones* para continuar con *Esemble*, a cuatro manos, con las pianistas Kenya Godoy y Lila Solís.

En la segunda parte se escuchó *Tres Cánticos de Antevíspera*, con texto de Matías Rafide. Canto Primero: *Agua de otro río*, Canto Segundo: *El tiempo aprisiona tu rostro* y Canto Tercero: *Amaba el Mar*, interpretados por la soprano Marilú Martínez; guitarra, Héctor Sepúlveda, y piano, Lila Solís.

Finalmente el Coro de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, cantó *Ofrenda*, con texto de Soledad García, bajo la dirección de Ruth Godoy, directora del conjunto.

#### “Dos Conciertos '91. Compositores Jóvenes”

Anualmente los alumnos de la Carrera de Licenciatura en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ofrecen conciertos para dar a conocer algunas de sus obras. En esta ocasión, los dos recitales que se realizaron abarcaron a otros compositores jóvenes, dándole a las audiciones un carácter de balance de lo realizado por quienes se inician en el ámbito de la creación musical en nuestro medio. Como es fácil suponer, el panorama ofrecido fue vasto y heterogeneo. Se mostraron proposiciones muy disímiles con resultados diversos. Se escucharon obras de dieciséis jóvenes compositores, todos los cuales evidenciaron imaginación y talento.

El Ciclo se denominó “Dos Conciertos '91. Compositores Jóvenes”, y se efectuó en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes. El primer concierto se realizó el 13 de noviembre de 1991. Se escucharon las obras de los siguientes compositores: Pedro Suau (1966) y Rodrigo Durán (1963): *Al principio de este lado* (1988), para cello, flauta y piano (Rodrigo Durán, Pedro Suau y Soledad Donoso); Carlos Solar (1969): *Retractus* (1991), para piano (Paola Urbina); Cristián Morales (1967): *Dos piezas* para clarinete y piano (1990-1991), (Clara Luz Cárdenas, piano y Jorge Lavín, clarinete); Andrés Maupoint (1968): *Narciso y Golmundo* (1991), para flauta en Do, flauta en Sol, clarinete, violín I, violín II, viola, cello y piano (Héctor Guevara, Sergio Cabrera, Jorge Lavín, Felipe Hidalgo, Juan Carlos Soto, Claudio Cofré, Raúl Muñoz y Edwin Godoy) todos bajo la dirección de Vicente Larrañaga; Mario Mora (1967): *La caída final* (1991), para guitarra con Enrique Torreblanca; José Miguel Pavéz (1968): *Hijos del Sol* (1991) texto de Vicente Huidobro, para soprano, fagot y clarinete (Annie Mourat, Paulina González y José Hernández).

En el segundo concierto, realizado el 14 de noviembre, se interpretaron obras de los siguientes autores: David Ayma (1968): *Concertino* para corno, piano y trío de cuerdas (1991), en el que actuaron Jaime Ibáñez, Paola Urbina, Roxana Díaz, violín, Claudio Cofré, viola, y Mauricio Betanzo, cello, dirigidos por David Ayma; Ricardo Rossi (1960): *Diva* (1987), para flauta con Gisella

Mornhinweg; Patricio López (1970): *Plegaria* (1991), para violín, flauta, cello, piano y clarinete (Davor Miric, Ramón Escobar, Raúl Vera, Rodrigo Rojaeliz y Silvia Álvarez); Renán Cortez: *Díptico* (1990-1991) para canto y piano (Carmen Luisa Letelier y Jacqueline Urizar); Edgardo Cantón (1963), *Gessell 91*, para dos flautas, piano, xilófono y vibráfono, tambor y accesorios, trompeta, corno y dos fagotes con Héctor Guevara y Sergio Cabrera, Jacqueline Urizar, Patricio Hernández, Mario Baeza, Mauricio Ruiz, Luis Lemus, Rogelio Alarcón y Carolina González, todos bajo la dirección de Vicente Larrañaga; Carlos Silva (1965): *Tromposis* (1991), para trompeta (Cristián Muñoz); Pablo Aranda (1960): *Acse Trío* (1991), para flauta, clarinete y violín (Max Echaurren, Jorge Rodríguez y Hernán Muñoz); Gonzalo Cuadra (1969): *Díptico fabuloso: dos fábulas de Samaniego* (1991), para voz y piano (Magdalena Amenábar y Virna Osses); y Francesca Ancarola (1968): *Botella* (1990), con texto de Pablo Neruda, para tres clarinetes, platillo y marimba, timbales y coro (Jorge Levín, Jorge Rodríguez y Claudio Chaparro, clarinetes, Álvaro Yáñez, platillo y marimba; Sergio Rodríguez, timbales y Coro, alumnos del Departamento de Música del curso de la profesora Silvia Sandoval), todos bajo la dirección de Eduardo Cáceres.

Estos conciertos contaron con el auspicio Agrupación Musical Anacrusa y de las Juventudes Musicales de Chile, y el apoyo del Fondo Universitario de las Artes (FUAR).

F.G.

#### *Presentación de Mene-tekel, de Leni Alexander, para dos percusionistas*

En la Parroquia San Vicente Ferrer de Los Dominicos, dentro de la temporada organizada por la Corporación Cultural de Las Condes, actuó el conjunto Cornos Filarmónicos en un programa que también incluyó obras para percusión.

El programa tuvo por meta dar a conocer un repertorio escrito especialmente para cornos y que demostró el camino del instrumento desde las primitivas señales hasta su empleo artístico en la música de concierto. Los integrantes de los Cornos Filarmónicos son Edward Brown, Candelaria Orihuella, Luis Lemus y Sergio Contreras, quienes ejecutaron un programa que incluyó obras de Händel, Mozart, Haydn, Hubler, Schubert, Leonard Bernstein y Edward Brown.

Los percusionistas Carlos Vera y Frano Kovac fueron los intérpretes de *Mene-tekel*, de Leni Alexander, para dos percusionistas, obra comisionada por La Corporación Cultural de Las Condes.

#### *La Orquesta de Cámara de Chile ofreció en el Goethe Institut dos estrenos mundiales de compositores chilenos y dos importantes reestrenos*

El 16 de noviembre, en el Goethe Institut, la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección de su titular, maestro Fernando Rosas, estrenó *Tríptico*, del Premio



Nacional de Arte, Federico Heinlein, obra escrita en 1989 especialmente para la Orquesta de Cámara de Chile. Enseguida se ejecutó *Crónicas Americanas*, del compositor Fernando García, obra escrita en 1991, creada con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, con texto del *Canto General*, de Pablo Neruda. El recitador fue el cantante y profesor Hans Stein.

Los reestrenos fueron *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, de Celso Garrido, obra dedicada a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile y a su entonces director Fernando Rosas.

El concierto finalizó con una obra comisionada por el maestro Rosas al compositor chileno radicado en Estados Unidos, Juan Orrego-Salas, obra compuesta en 1972 para el Festival de Música Contemporánea, las *Variaciones Serenas*, cuyo estreno coincidió con la entrega entonces, por parte de la Universidad Católica de Chile a Orrego-Salas del Doctorado Honoris Causa.

#### *Concierto de Jóvenes Compositores en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes*

El 22 de noviembre se realizó el recital de obras de cámara de jóvenes compositores chilenos en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes.

El programa se inició con la obra de Cristián Morales: *Dos Piezas* para clarinete y piano (1990-91), ejecutadas por Jorge Levín y Clara Luz Cárdenas; de Edgardo Cantón: *Noneto "Gessel 91"*, para dos flautas, con Sergio Cabrera y Héctor Guevara, fagotes, con Rogelio Ruiz y Carolina González, trompetas, con Mauricio Ruiz y Cristián Muñoz, percusión, con Mario Baeza y Patricio Rojas, piano, con Jacqueline Urizar, todos bajo la dirección de Vicente Larrañaga.

El compositor Andrés Maupoint presentó: *Música sobre dos poemas de Arthur Rimbaud*, "El durmiente del Valle" y "Los Cuervos", obra escuchada en primera audición mundial. El conjunto instrumental lo integraron: flautas: Sergio Cabrera y Héctor Guevara; oboe: Jaime González; violines: Felipe Hidalgo, Davor Miric y Darío Zurita; viola: Claudio Cofré; cello: Raúl Muñoz; percusión: Cristián Reyes, Gustavo Pastenes y Marisol Meza; barítono: Fernando Lara, soprano: Fernanda Meza, contralto: Claudia Virgilio; piano: Jacqueline Urizar y Paola Urbina. La dirección estuvo a cargo de Andrés Maupoint y Vicente Larrañaga. Los textos fueron traducidos por Alejandro Castillo.

Continuó el recital con la obra de Carlos Silva: *Trío "Vipol"* para violín, cello y piano, con los intérpretes Felipe Hidalgo, Raúl Muñoz y Andrés Maupoint; de Francesca Ancarola se escuchó *Trío "Metálica"* para corno, trompeta y trombón, con Edward Brown, Cristián Muñoz y Héctor Montalbán, dirigidos por Eduardo Cáceres.

El concierto terminó con la obra *Hijos del Sol* (1991), sobre un texto de Vicente Huidobro, con la soprano, Annie Murath, el clarinetista José Hernández y Paulina González en fagot.

*Recitales con obras de jóvenes compositores chilenos  
organizó el Centro de Extensión Artística y Cultural  
de la Universidad de Chile*

El primer recital se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile, el 25 de noviembre, e incluyó obras de siete compositores: Andrés Alcalde-Cirilo Vila: *Will...* para piano y percusión, que fue tocada por Luis A. Latorre y Juan Coderch; Rolando Cori: *Somos*, para violín, clarinete, cello, piano, con texto de Joaquín Alliende Luco y dirección de Rolando Cori, actuaron los intérpretes: Juan S. Leiva, Francisco Gouet, Celso López, Luis A. Latorre y Víctor Alarcón en la locución; Jaime González: *Epigramas*, primera audición, para violín I y violín II, viola, cello, con los ejecutantes Alberto Dourthé, Azziz Allell, Celso López, Arnaldo Fuentes; Fernando García: *Objetos Varios*, para violín, clarinete y piano, con los músicos Juan S. Leiva, José Olivares y Pablo Morales; Gabriel Matthey: *Cuarteto Las Condes*, con la participación del Quinteto "Pro-Arte" junto a Luis A. Latorre, piano; Hernán Jara, flauta; Francisco Gouet, clarinete y Pedro Sierra, fagot; Pablo Aranda: *Mutación* para orquesta de cámara, estreno absoluto. Participaron: violines: A. Dourthé, Azziz Allell, Celia Avaría, Juan S. Leiva, L. Maturana y Jorge Marambio; violas: Celso López y Eduardo González; cellos: Arnaldo Fuentes y Clara Yury; contrabajo: Eugenio Parra; flauta: Guillermo Lavado; flautín: J. Carlos Herrera; fagot: José Molina; oboe: Cancio Mallea; clarinete: Rubén González; clarinete bajo: Janett Lemus; cornos: Mauricio Ibacache y Gilberto Silva; trompeta: John Schroeder; trombón: Jorge Cerda; percusión: Jorge Suai, Juan Coderch, Ricardo Vivanco y Ulises Riveros, todos bajo la dirección de Guillermo Rifo.

El segundo recital se realizó en el mismo teatro con la colaboración del Instituto Cultural de Las Condes, el 26 de noviembre, en el que se programaron cinco obras de compositores nacionales: Alejandro Guarello: *Varie*, para violín, Clarinete, trompeta, contrabajo y piano, con los intérpretes: Juan S. Leiva, Francisco Gouet, John Schroeder, Eugenio Parra y Luis Alberto Latorre, a los que dirigió Alejandro Guarello; Hernán Ramírez: *Quehaceres*, para clarinete, piano y percusión, con José Olivares, Jacqueline Urizar y Ricardo Vivanco; Eduardo Cáceres: *Zig-Zag*, con el Quinteto "Pro-Arte", que integran Hernán Jara, flauta, Enrique Peña, oboe, Francisco Gouet, clarinete, Mauricio Ibacache, corno y Pedro Sierra, fagot, dirigidos por Eduardo Cáceres; Miguel Aguilar: *Rapsodia 1990*, para violín, cello y clarinete, con Leonardo Maturana, Celso López y Rubén González; y Guillermo Rifo: *Tercer Vacío*, con texto de Vicente Huidobro, para dos violines, viola, cello, contrabajo, percusión y Víctor Alarcón, locutor, con Alberto Dourthé, Celia Avaría, Marisol Carrasco, Clara Yury, Miguel Pizarro, Juan Coderch y Ricardo Vivanco, dirigidos por Guillermo Rifo.

*Concierto Sinfónico en Homenaje a tres grandes maestros  
de la composición chilena: Domingo Santa Cruz,  
René Amengual y Acario Cotapos*

El Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile programó este homenaje que se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile, el 27 de noviembre a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de su titular, maestro Agustín Cullell.

Se inició el programa con los *Preludios Dramáticos* del gran compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987), obra que consta de tres movimientos: Presentimientos-Desolación y Preludio Trágico, compuesta en 1946 y estrenada el 30 de agosto de ese mismo año por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de su entonces director, el maestro Armando Carvajal. El compositor obtuvo el Premio Nacional de Arte en Música en 1952.

Enseguida la Sinfónica tocó el *Concierto para piano* de René Amengual (1911-1954), obra que consta de cuatro movimientos, que se ejecutan sin interrupción: Allegro, Lento, Scherzo, Rondó. El estreno se realizó en 1942 por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el gran director alemán Fritz Busch y con la participación de Rosita Renard —pianista de fama internacional— a quien está dedicada la obra. En este concierto la solista fue la pianista chilena Isolée Cruz.

Amengual presentó su Concierto al Concurso del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Santiago, en el que se le honró con el Primer Premio en la Sección de Obras Sinfónicas, por el Jurado Internacional integrado por Aaron Copland (Estados Unidos), Honorio Siccardi (Argentina) y Oscar Lorenzo Fernández (Brasil).

Terminó el concierto con *Balmaceda*, relato musical para un narrador y orquesta de Acario Cotapos (1889-1969), obra estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por su director el maestro Víctor Tevah en 1957, con Enrique Lihn como el narrador. En esta versión el narrador fue el actor José Soza. El texto de *Balmaceda* es de Acario Cotapos y el compositor define sus propósitos como sigue: "El autor de esta obra no ha querido, en ningún momento, celebrar una epopeya ni comentar una revolución bajo el título del Presidente Mártir ni bajo el pretexto de su gran figura. La causa que lo impulsó fue la evocación patética de los acontecimientos que removieron a nuestra sociedad en aquel tiempo y se mantuvieron intactos en la tradición de familia, transmitidos oralmente por relatos íntimos con una emocionante sencillez; y de este ambiente, en que también campea nuestro pueblo, se levanta la figura impercedera de este hombre que luchó consigo mismo como un verdadero héroe, en la intimidad también, contra el ambiente de aquella época que no lo comprendió, hasta vencer toda resistencia material y renunciar a lo más que el hombre puede dar, a la vida, y por la razón que otros la dieron en el transcurso de la humanidad. Su espíritu, pues, flota y se agranda al final por sí mismo, sin la afectación ni literatura que rodea esta clase de héroes históricos y se impone con grandeza propia a la posteridad".

Acario Cotapos obtuvo el Premio Nacional de Arte en Música en 1960.

## *Ensemble Bartók*

### *Tercer Festival Internacional de Música Contemporánea*

El Ensemble Bartók organizador de este Festival es un conjunto de cámara chileno dedicado a dar a conocer la creación musical latinoamericana y a la difusión de la música contemporánea internacional. Integran el Ensemble: la contralto Carmen Luisa Letelier; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín y Cirilo Vila, piano.

Dos destacados compositores extranjeros vinieron invitados para participar en este III Festival, el profesor Samuel Adler, y el profesor Henry Wolking. Samuel Adler es profesor jefe de Composición del Eastman School of Music, Rochester, Nueva York, quien tuvo a su cargo la dirección de dos conciertos además de dictar clases magistrales en composición y orquestación. Henry Wolking es profesor de Composición de Jazz de la Universidad de Utah en Salt Lake City, Utah, dictó en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura cursos de Improvisación en Jazz, formó el primer Ensemble Chileno de Jazz para el que se creó una obra y además entregó la obra *Reaching* al Ensemble Bartók para su estreno mundial.

Fue invitado, además, el compositor de vanguardia, director de orquesta y famoso pianista argentino Gerardo Gandini, quien también dictó cursos de composición, dirigió el concierto de este Festival "Los Locos Años", ofreció el Seminario de Composición titulado "Música sobre Música" y tocó un concierto titulado "Postangos", o sea Tangos no Convencionales, el que se realizó en el Hotel Carrera el 8 de octubre.

Tanto los conciertos como los diversos cursos fueron auspiciados por la Embajada de los Estados Unidos, el Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos, el Instituto Goethe, el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Centro de Extensión de la Universidad de Chile, Radio Clásica, Phileas Fogg Viajes Ltda., el Instituto Cultural de Las Condes, y el Fondo Universitario de las Artes (FUAR), los que hicieron posible la realización de este importantísimo evento de difusión de la música contemporánea y de los diversos Seminarios.

El III Festival Internacional de Música Contemporánea se inició el 16 de octubre en el Teatro de la Universidad de Chile con el "Concierto en Torno a Los Locos años 20", dirigido por el maestro Gerardo Gandini, en los que actuó en el Ensemble Bartók y artistas invitados. El Programa consultó las siguientes obras: *La Revue de Cuisine* (1927), de Bohuslav Martinu; *Ragtime* para once instrumentos (1913), de Igor Stravinsky; *Suite "1922"*, *Ragtime* y *Piano Rag Music* (1918) de Igor Stravinsky, al piano Gerardo Gandini; *Rapsodie Nègre* (1917) de Francis Poulenc y *Prelude, Fugue and Riffs* (1941) de Leonard Bernstein, con el Conjunto "Big Band" de Jazz y Valene Georges, clarinete solista; este concierto se repitió el 16 de octubre en el Goethe Institut.

Entre el 9 y 11 de octubre, el Maestro Gerardo Gandini ofreció tres conferencias que tituló "Música sobre Música" en las que describió algunos de

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 115-117

los procedimientos que él ha usado desde hace veinticuatro años en sus composiciones y además hubo el análisis y audición de obras.

El Ensemble Bartók fue el motor de este Festival cumpliendo como todo el grupo profesa "con el ferviente deseo de colaborar para que el polifacético lenguaje musical del siglo xx sea incorporado —definitiva y normalmente— al quehacer artístico-cultural del país y del continente". En su afán de difusión tiene a su haber más de diecisiete estrenos mundiales y veintiuna primeras audiciones en los diversos países de América.

#### *Seminario de Composición y Orquestación*

El compositor y profesor Samuel Adler inició el Seminario de Orquestación el 14 de octubre en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con un total de nueve sesiones que duraron hasta el 30 de dicho mes. El Maestro Adler analizó los aspectos relevantes de la pedagogía composicional y la orquestación, orientada tanto a profesores como alumnos y trabajó sobre el tratado y método de orquestación previamente preparado por él para estas jornadas. Toda la actividad se realizó en base a ejercicios prácticos con grupos de cuerdas, vientos, maderas y bronces y percusión.

El Seminario de Composición tuvo seis sesiones en las cuales los compositores asistentes pudieron mostrarle al Maestro Adler sus obras, incluyendo partituras y grabaciones a fin de analizarlas y comentarlas. Esta etapa se inició el 15 de octubre y finalizó el 31 del mismo mes.

#### *Profesor Henry Wolking realizó primer taller de composición de jazz*

Este taller de jazz, el primero que se organizó en Chile fue auspiciado por el Ensemble Bartók, la Embajada de los Estados Unidos e Instituto Chileno Norteamericano, tuvo por objeto estudiar armonía, forma, instrumentación y procedimientos de notación de jazz y componer una obra utilizando el lenguaje jazzístico.

El trabajo se inició en la Sala Helen Wessel del Instituto Chileno-Norteamericano el 17 de octubre.

El profesor titular del taller fue Henry Wolking, compositor, intérprete y profesor de música de la Universidad de Utah. Perfeccionó sus estudios musicales en la Universidad de Florida, donde se graduó con distinción máxima. Continuó sus estudios de composición con el profesor Martín Mallman en la North Texas State University donde se dedicó al jazz y a la composición clásica; además es un destacado trombonista.

*El Ensemble Bartók celebró su décimo aniversario de vida con un concierto en la Parroquia de San Vicente Ferrer de los Dominicos organizado por la Corporación Cultural de Las Condes*

El 6 de noviembre el Ensemble Bartók, integrado por Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Cirilo Vila, piano y los músicos invitados Alonso Fernández, violín y Claudio Morales, viola, ofrecieron un variado programa que incluyó obras de: W.A. Mozart *Trio Kegelstatt*, K. 489 en Mi bemol para clarinete, viola y piano y Cinco Lieder: *An Chloe; Abend Empfindung; Das Veilchen; Als Louise y Lied der Trennung*.

Enseguida tocaron *Oberatura* sobre temas hebreos, de Prokofiev, para cuerdas, clarinete y piano; "Canción del Campo de los Muertos" de *Alexander Nevsky*, para terminar con el brillante *Quinteto* K. 581, de Mozart, obra que el propio compositor calificó como "la música más bella que jamás he compuesto".

Finalmente el 9 de noviembre "Henry's Big Band", Ensemble Chileno de Jazz, Instituto Chileno-Norteamericano Taller, con jazzistas chilenos bajo la dirección de Henry Wolking ofreció un concierto con las siguientes obras: *Basie*, de Ellington; *Gillespie*, de Carmichael, y *Wolking*, de Arlen Christian.

## Intérpretes, Chile

*Recital de Alfredo Perl en el Teatro Ópera de Buenos Aires  
el 19 de junio*

El programa incluyó *Balada N° 2 en Si menor*, de Liszt, y *Sonata en La mayor D 959* de Schubert.

“Temprana madurez de un pianista”, tituló su crítica Héctor Coda, de “La Nación” de Buenos Aires. Dice así: “Excelente impresión causó en su primer concierto ante el público porteño el pianista chileno Alfredo Perl, quien cumplió un programa de serio compromiso artístico, con obras de Liszt y Schubert.

“Perl revela haber asimilado a fondo las enseñanzas de sus maestros —y aprovechando exhaustivamente los años de su juventud— sin que las múltiples competencias internacionales que ganó lo hayan apartado de sus empinadas metas artísticas, convirtiéndolo meramente en un pianista de éxito.

“Aún siéndolo, Perl revela poseer los rasgos inequívocos del talento que sabe encaminar los valiosos medios técnicos y expresivos que posee hacia logros poco frecuentes, como ocurrió en este recital con dos obras rara vez incluidas en los programas de los pianistas de su generación.

“El equilibrio formal que se advierte en sus interpretaciones no proviene solamente del apreciado grado de autocontrol que ha desarrollado, sino de conceptos estilísticos bien fundamentados —y escrupulosamente observados— a cuyo servicio sabe poner un bagaje considerable de recursos, dando la impresión de una temprana madurez interpretativa que remite al oyente al recuerdo de otros talentos juveniles como en su tiempo fueron Guida, Demus o Ashkenazy.

“En la *Balada N° 2 en Si menor* utilizó inteligentemente los matices dinámicos, graduando las intensidades sonoras y los efectos armónicos que Liszt emplea en su concepción orquestal del piano. Las líneas expositivas de esta balada, de tormentoso romanticismo, fueron conducidas con toda propiedad y un sentido coherente de la musicalidad.

“A la belleza poética de esta *Balada* siguió la interpretación de la *Sonata en La mayor D 959* de Schubert, cuyo estilo esencialmente melódico —poco adecuado a la elaboración de las grandes formas— al apelar a la yuxtaposición o repetición de frases cortas, exige del intérprete especial lucidez e intuición para captar la unidad, por encima de limitaciones formales, sorteando así el riesgo que presenta la extensión de la obra.

“Pero Perl es un músico genuino, capaz no sólo de dar unidad y relieve interpretativo a lo que ejecuta, sino que además confiere intensidad emocional con una gama dinámica afín al intimismo del gran músico vienés, algo que se adecúa perfectamente al lenguaje schubertiano, manteniendo en todo momento el interés del oyente.

“Un toque brillante más nítido hubiera sido indicado a ciertos pasajes del *Scherzo* para darle el realce necesario y el consiguiente contraste con la sonoridad muelle conferida a los movimientos extremos. Otro tanto hubiera sido

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 118-127

menester en los amplios despliegues de la Barcarola Op. 60 de Chopin, ofrecida fuera de programa ante los incesantes y cálidos aplausos que el numeroso público tributó justificadamente al joven artista”.

*Alfredo Perl actuó con la Orquesta Filarmónica y en homenaje a Claudio Arrau dio un recital en el Goethe Institut*

Los días 28 de junio y 1 y 2 de julio, bajo la dirección del director Moshe Atzmon, Alfredo Perl tocó con la Orquesta Filarmónica de Santiago, en el Teatro Municipal, el *Concierto* para piano y orquesta K.503, de Mozart.

Según el crítico Federico Heinlein, “Alfredo Perl mostró envergadura mundial e incontestable firmeza en toda su intervención, entregando con pulsación nítida y diferenciada las sorpresas de la obra. Mantuvo el largo aliento de la estructura inicial y transmitió con verdadero *ángel* la expresión de los pasajes emotivos. Según la costumbre de antaño aportó una *cadenza* propia, memorable por su imaginativa plasticidad, elementos improvisatorios y corrección de estilo. Después de una sensitiva labor a lo largo del Andante campeón victorioso en las vicisitudes del Final, exhibiendo una perfecta simbiosis de mecánica y musicalidad”.

En el Goethe Institut, el 5 de julio, en el Homenaje a Claudio Arrau, interpretó el siguiente programa: F. Busoni: *Fantasia para piano según Johann Sebastian Bach*; F. Schubert: *Sonata* en La mayor, Op. post D 959, y R. Schumann: *Fantasia* en Do mayor, Op. 17.

*Luis Orlandini triunfa en Europa*

Luis Orlandini estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con el profesor Ernesto Quezada, obteniendo su título en 1966 con distinción unánime. Entre 1967 y 1990 estuvo becado por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, lo que le permitió realizar estudios de postgrado con destacados maestros. En 1989 obtuvo el primer premio en el Concurso de Música de München lo que le ha permitido iniciar una carrera internacional en Europa con actuaciones en Berlín, París, Madrid, Rotterdam, München, Ginebra y Londres.

Reproducimos la crítica del “Musical Opinion” de septiembre de 1991, firmada por G.C., revista mensual inglesa que opina en los siguientes términos:

“El 23 de junio en el Wigmore Hall el guitarrista chileno Luis Orlandini, hizo una impresión muy favorable en el Wigmore Hall. Es dueño de un potente sonido básico y su gama dinámica supera en mucho la habitual de este atractivo, pero intrincado instrumento. Además demostró cuantas bellas piezas valiosas permanecen casi desconocidas, dentro de este repertorio, para muchos guitarristas. Fue un deleite escuchar algunas importantes obras en lugar de la trivialidades que tan menudo se nos brindan. Otro éxito de la Latin American Cultural Society.



“El *Tombeau sur la mort de M. Cajetan*, de Weiaa es una obra conmovedora, ejecutada con tranquila elocuencia. *La Introducción y Variaciones sobre un Tema de Mozart*, excelente creación de Sor fue de gran vigencia técnicamente y muy satisfactoria desde el punto de vista musical. Tanto en esta obra como en el *Preludio, Fuga y Allegro* BWV 998, de Bach, Orlandini demostró gran destreza, amplia gama colorística y tímbrica y una musicalidad que hizo recordar al inmortal Segovia”.

“El *Tiento antiguo y Tres Piezas Españolas*, de Rodrigo fueron ejecutadas respetando su colorido idiomático y los *Siete Preludios Breves*, de Miguel Letelier, fueron fascinantes: bellísima música, magníficamente tocada. En estas obras como en la notable *Sonata* de Ginastera, el arte de Orlandini podía ser saboreado en plenitud. Sin duda es un maestro. La próxima vez que nos visite debería haber colas para escucharlo”.

#### *Conciertos ofrecidos durante su visita a Chile*

El 12 de agosto tocó un recital en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música, cuyo programa incluyó las siguientes obras: Manuel de Falla: *Homenaje (a la tumba de Claude Debussy)* Mauricio Ohana: *Tiento*; Hans Werner Henze: *Royal Winter Music (primera sonata)*; Pablo Aranda: *Algop-6*, estreno en Santiago de esta obra del compositor chileno; Manuel Ponce: *Sonatina Meridional*; Santiago Vera: *Suite modotonal*; *La espiral eterna* de Leo Brouwer: y de Joaquín Rodrigo: *Sonata Giocosa*, en homenaje a sus 90 años.

En Chile, Luis Orlandini ha estrenado más de 30 obras, gran mayoría de ellas compuestas por encargo suyo.

#### *Ciclo de Guitarra en Centro Montecarmelo*

En el Centro Cultural Montecarmelo, se realizó un ciclo de conciertos denominados *La guitarra en la música europea y latinoamericana*, que abarcó los días 3, 10, 17 de septiembre.

Intervinieron Oscar Ohlsen, Cuarteto de cuerdas *Ars Música* y Luis Orlandini.

El primer concierto se denominó *La guitarra en la música de cámara de los siglos XVIII y XIX*, en el que Oscar Ohlsen junto al Cuarteto *Ars Viva* ejecutó obras de Vivaldi, Haydn, Paganini y Bocherini. Ohlsen es un destacado guitarrista chileno de trayectoria nacional e internacional y el Cuarteto lo integran jóvenes intérpretes de agrupaciones de cámara de la Universidad Católica y Universidad de Santiago.

El martes 10 actuó Luis Orlandini con un programa titulado: *La guitarra en la música del siglo XX*. El exitoso recital se inició con *Estudio N° 1* y *Preludio N° 5* de Villa-Lobos. Tocó además la obra del alemán Hans Werner Henze, del chileno Pablo Aranda *Algop-6*, obra nerviosa, percutiente, una notable prueba de talento del compositor nacido en 1960. De Piazzolla ejecutó: *Campero*, *Tristán* y *Comadre*, obra esta última de gran vitalidad y atrayente ritmo. Después del

intermedio se escuchó el *Tombeau* que Manuel de Falla compuso en homenaje a Debussy, en la que Orlandini captó con sensibilidad la atmósfera de luto, así como también recalcó con exquisita finura las disonancias, timbres y trémolos de *Invocación y Danzas* del homenaje de Joaquín Rodrigo a Manuel de Falla. En la *Sonatina Meridional* de Manuel Ponce, de preciosos efectos que palidecen ante los prodigios que logra Alberto Ginastera en la *Sonata* Op. 47. Luis Orlandini corroboró aquí su maestría técnica, su matización sonora soberana que le han merecido triunfos internacionales.

Durante su visita, además, actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Chile, en el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, dirigido por el director titular del conjunto, maestro Agustín Cullell. Con el mismo Concierto actuó en Antofagasta, bajo la dirección del director Celso Torres junto a la Orquesta Sinfónica de Antofagasta.

Además realizó recitales en Temuco, Curicó, Punta Arenas y Puerto Natales. Realizó, también, junto al Sello SVR, el lanzamiento de la reedición de su grabación en Cassette de "Música Chilena Contemporánea para Guitarra".

Tanto en 1991 como en 1992 actuó en recitales y conciertos en Reutlingen y Kirchheim en Alemania, en abril; en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en junio; en octubre actuará en Weinheim, Alemania; en Esch, en Luxemburgo en noviembre, como también en Kiel y Hachenburg, en Alemania.

#### *Grabaciones en Compact Disc de Luis Orlandini y Alfredo Mendieta.*

Obras para Guitarra sola, de Joaquín Rodrigo, en los estudios de la Bayerische Rundfunk (Baviera-München) para la firma Koch Schwann de Alemania; Dos Compact Disc con la Colección de las seis Rossinianas Op. 119-124 del compositor italiano Mauro Giuliani (1781-1829), grabado en el Castillo de Nordkirchen, Alemania para la Firma Dabringhaus und Grimm de Deltmold, Alemania; Música Latinoamericana para Flauta y Guitarra, con el flautista chileno Alfredo Mendieta (con obras de Miguel Letelier, Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnatalli y Ariel Ramírez), grabado en la Saaländischer Rundfunk, para la firma Koch-Schwann de Alemania. En este último CD se grabó la *Raveliana*, de Miguel Letelier, única obra chilena hasta la fecha. A futuro proyectan incluir muchas más.

#### *Cinco guitarristas chilenos fueron seleccionados como representantes chilenos para participar en el Primer Concurso Latinoamericano de Guitarra, en Uruguay*

El certamen fue organizado por las Juventudes Musicales de ese país y culminó el 24 de noviembre.

Los guitarristas chilenos que viajaron a Uruguay son: Mauricio Valdebenito, Hugo Manzi, Rodrigo Díaz, Cristián Vásquez y Javier Zapata, allá fueron calificados junto a otros trece concursantes, por un jurado integrado por el chileno Oscar Ohlsen, Abel Carlevaro (Uruguay), Eduardo Ramírez (Uruguay), Néstor Ausqui (Argentina) y Luis Zea (Venezuela).

Los finalistas tocarán en el Teatro Solís de Montevideo, junto a la Orquesta Filarmónica.

*Dúo de guitarra de Fernando Bravo y Neven Sulic estrenaron dos obras de compositores ingleses en la Sala América de la Biblioteca Nacional*

Con el auspicio del British Council el Dúo Bravo-Sulic creado en 1976 ha realizado desde entonces una ininterrumpida actividad artística tanto en Chile como en España, Inglaterra y Alemania.

En el recital ofrecido a fines de agosto en la Sala América de la Biblioteca Nacional estrenaron dos composiciones de compositores ingleses: *Las doce cuerdas* de Reginald Smith Brindle, partitura de potencialidad sonora y climas inquietantes en los que se alternan el contrapunto con la sensibilidad, complementándose.

*Viviana Hernández ofreció un concierto en la Musikverein de Viena*

En mayo de este año Viviana Hernández ofreció un recital en la Musikverein, de Viena —una de las más importantes salas de la ciudad— en la que cantó dúos de Mozart con el barítono Christian Boesch. En la segunda parte del recital, acompañada por la pianista Edda Grass cantó música francesa, *Lieder* y canciones del repertorio latinoamericano.

El 4 de septiembre se presentó en el Aula Magna de la Universidad de Santiago como solista en *Exultate Jubilate*, de Mozart, con la Orquesta de la Universidad de Santiago dirigida por Santiago Meza.

*Rodrigo Orrego, tenor chileno, becado por la Fundación Andes para estudiar en Alemania, está haciendo carrera en Europa*

En septiembre cantó en la Ópera de Stuttgart el papel de Don Octavio en *Don Giovanni*, de Mozart, y en la Ópera de Frankfurt obtuvo elogiosas críticas por su actuación en *La ocasión hace al ladrón*, de Rossini. En esa oportunidad el famoso director de coros alemán, le pidió que audicionara para él, Orrego cantó el aria *La Creación*, de Haydn y trozos del *Oratorio de Navidad*, de J.S. Bach. El maestro Rilling lo contrató para cantar como tenor solista en la *Cantata 29*, de Bach.

*Graciela Araya, mezzosoprano chilena, debutó el 15 de agosto en la Staatsoper de Viena*

La mezzosoprano chilena debutó en la sala Opering con el papel de Lola en *Cavalleria Rusticana*, junto a Agnes Baltsa. En noviembre cantó en el mismo escenario el papel protagónico en *Katia Kavanova*.

Sus más grandes éxitos hasta la fecha fueron el papel de Cherubino en *Le*

*Nozze di Figaro*, en la Volksoper de Austria y en Holanda al cantar el papel de Penolepe en *Il ritorno de Ulise in patria*.

*Sergio Prieto, violinista chileno fue elegido Primer Violín de la Orquesta Ciutat de Barcelona e ingresó al Teatro Palau de la Música*

El 17 de julio Sergio Prieto obtuvo el primer lugar en el Concurso para Primer Violín de la Orquesta Ciutat de Barcelona entre 18 artistas provenientes de la Unión Soviética, Checoslovaquia, Francia y España.

Durante más de una década Prieto fue Concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile y partió a España invitado por la Orquesta Sinfónica de Vallés, en Barcelona.

*El violinista chileno Marcelo González Echazú fue agraciado con una beca de la Compañía Minera Disputada de Las Condes*

El joven violinista integrante del Quinteto González-Echazú fue becado por la Compañía Minera Disputada de Las Condes por un año para cursar estudios de perfeccionamiento en el Peabody Institute de la Universidad John Hopkins en Estados Unidos.

*Julio Doggenweiler, flautista chileno solista de la Orquesta Sinfónica de Chile estudia dirección orquestal en Alemania con el destacado maestro Rolf Reuter*

Doggenweiler fue aceptado en la Escuela Superior de Música de München después de haber obtenido el mayor puntaje, lo que le permitió obtener una beca de la Akademischer Katholischer Auslander-Dienst.

El maestro Rolf Reuter es el director titular de la Ópera Cómica de Berlín, de reconocida carrera internacional. Últimamente ha realizado conciertos como flautista y director. Desde enero de 1991 dirige la Orquesta de Cámara de Germering/München, con la que ha tocado una serie de conciertos entusiastamente comentados por la prensa local. Con respecto al concierto dedicado a Mozart el periódico Süddeutsche Zeitung titula la crítica: "Impresionante concierto de la Orquesta de Cámara Germering", alaba la preparación de la orquesta y los "gestos claros del director que dieron seguridad y plasticidad a la ejecución".

Los estudios de Doggenweiler culminarán con el Künstlerischen Diplom, que asegura que ha realizado todo el curso de análisis sinfónico de partituras y de los problemas inherentes a la interpretación del repertorio y del operístico.

*Orquesta Sinfónica de Chile viajó a México para participar en el Festival Internacional de Morelia —Michoacán— y cumplir presentaciones en Querétaro y Ciudad de México*

El 28 de julio la Orquesta Sinfónica de Chile, agrupación de la Universidad de Chile que este año cumplió cincuenta años de difusión de la música sinfónica, sinfónico-coral y conciertos de los más diversos instrumentos, a lo largo y ancho de todo el país, emprendió su segunda gira por América. La primera la realizó al Perú en 1986. En esta oportunidad el conjunto con noventa y un músicos que actuaron bajo la dirección de su director titular, maestro Agustín Cullell, se presentó el 30 de julio en el Teatro Morelos, en el marco del Festival de Morelia.

Esta gira pudo realizarse con el auspicio del Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile, del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Secretaría General de Gobierno y el Ministerio de Educación. El conjunto orquestal chileno fue invitado por la Agrupación Orquesta y Coros Juveniles de México.

El cellista Carlos Dourthé, después de doce años de ausencia de Chile, regresó para acompañar a la orquesta en esta gira e interpretar como solista el *Concierto N° 1 en Mi bemol Mayor Op. 107* de Dmitri Schostakovitch. Dourthé es en la actualidad Primer cello super solista de la Orquesta Nacional de Francia, y en los conciertos de Morelia y Ciudad de México cosechó entusiastas aplausos de los músicos mexicanos y del público en general. En este primer concierto se tocaron además las siguientes obras W. A. Mozart: *Obertura "Las Bodas de Fígaro"* y de S. Rachmaninoff: *Sinfonía N° 2 en Mi menor Op. 27*.

El 31 de julio continuó la gira por México con un Concierto en Querétaro cuyo programa incluyó en su primera parte obras de compositores chilenos: Alfonso Leng (1884-1974), *Andante* para cuerdas; Enrique Soro (1884-1954) *Tres aires chilenos*; Juan Casanova (1894-1976) *El Huaso y el Indio*; Guillermo Rifo (1945) *Suite "El Ritual de la Tierra"* y para terminar de Sergei Rachmaninoff (1873-1943) *Segunda Sinfonía en Mi menor, Op. 27*. Este mismo programa se repitió en la Sala Nezahualcoytl de Ciudad de México el 1 de agosto, con gran éxito del público.

*Coro de Madrigalistas viajó a México para participar en el Primer Encuentro de Música Colonial que se realizó durante el Festival Cervantino*

Entre el 22 y 27 de octubre se realizó en Ciudad de México el Festival Cervantino. El Coro de Madrigalistas representó a Chile en el Encuentro Musical y como cada país participante debía cantar obras de la época colonial, a los Madrigalistas les correspondió el compositor Juan de Araujo (1646-1712), nacido en España. Muy joven llegó a hispanoamérica con su padre, oficial civil enviado a Lima. A fines de la década de 1660 estudió en la Universidad de San Marcos y posiblemente fue alumno de Torrejón y Velasco. Al ser expulsado del

Perú por el Virrey, viajó a Panamá, donde fue consagrado sacerdote y fue nombrado maestro de capilla, cargo que ocupó hasta 1672, y al regresar a Lima ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima hasta 1676 para luego ocupar un cargo similar en la Catedral de la Plata, en Bolivia —actualmente Sucre— desde 1680 hasta su muerte.

Fue un compositor muy prolífico, principalmente de obras vocales, más de 200 villancicos, dos Magnificat, tres Lamentaciones e innumerables obras más que se encuentran en el Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco. Su obra es casi exclusivamente de índole religiosa, es un gran compositor a la altura de los grandes maestros europeos, pero como vivió y escribió en Latinoamérica, antes de la independencia de nuestros países, su obra es poco conocida. Araujo hace participar en sus obras a muchos solistas, exigencia que para el Coro de Madrigalistas no presenta problemas porque todos sus integrantes son voces solistas profesionales.

*La Cantoria de San Francisco ofreció un concierto de música virreinal en la sala del Museo de San Francisco con creaciones de los siglos XVI al XVIII*

Bajo la dirección de Sylvia Soublette actuaron Violaine Soublette, Laura Délano, Carmen Luisa Letelier, Víctor Alarcón, Emilio Rojas y Manuel Domínguez, junto a los múltiples instrumentos antiguos a cargo de Miguel Ángel Adunce, Alma Campbell, Guillermo Marchant, Hugo Pirovic, Maritza y Emilio Rojas y Gonzalo Valencia.

La primera parte del escogido programa estuvo dedicado a México. Las páginas de Gaspar Fernández de gran interés y nobleza fue el motete a cinco voces e instrumentos *Para la entrada del birrey*, como también la frescura rítmica de las loas a Portugal y la tumultuosa descripción guerrera. Se destacaron, además, la arcaica *Salve*, de Juan de Lienas; el náhuatl con música de raíz absolutamente europea, de Hernando Franco, y la canción jocosa *Las estrellas se ríen* a seis voces e instrumentos, de Juan Gutiérrez de Padilla.

Sylvia Soublette, sentada como los demás, dirigió con autoridad y gran serenidad, obteniendo vivacidad, hermosa sonoridad, y sólida preparación musical.

Chile estuvo representado por el villancico anónimo *Amigos pastores*, en un arreglo de Sylvia Soublette, que gracias a una hábil redacción conciliaba armonía y contrapunto.

Del Perú sobresalió el animado *A este sol peregrino*, de Tomás de Torrejón y Velasco, además de un himno mariano anónimo. De Brasil destacó una hermosa y austera *Missa Brevis* modal a cuatro voces e instrumentos, de autor desconocido.

De otros países ofrecieron villancicos, a cuatro voces dos flautas dulces y continuo, de Fabián García Pacheco, *Céfiros alegres* de Argentina, de encantador impulso danzante; el anónimo boliviano, para Corpus Christi destacó por

su hilaridad y el vigor bailable del villancico navideño colombiano, de José Cascante tuvo una ejemplar ejecución por dos voces masculinas, acompañadas de percusión y orlo.

Fue una velada muy atractiva y novedosa.

*Estreno de la Misa Choralis de Franz Liszt  
en el Monasterio Benedictino de Las Condes*

En el Monasterio Benedictino de Las Condes, el 17 de noviembre se realizó el estreno para Chile de la *Misa Choralis* de Franz Liszt, a cargo del organista Alejandro Reyes y de las agrupaciones Collegium Josquin y Collegium Vocale.

En esta obra Liszt se inspira en el canto gregoriano y en el legado de los grandes contrapuntistas, Palestrina y Victoria sumando a lo tradicional la expresividad de su armonía diferenciada.

*La Temporada de Conciertos 1991 en la Sala Elena Waiss  
de la Escuela Moderna de Música, terminó con la  
actuación de seis intérpretes excepcionales*

El 9 de noviembre Los Bronces Filarmónicos integrado por los solistas, norteamericanos Eugene King y John Schroeder, trompetas; Edward Brown, corno y Ronald Kendall, trombón, secundados a veces por Ismael Torres, contrabajo y Manuel Zárate, percusión, ejecutaron un programa de extraordinaria variedad.

El programa se inició con un bello anónimo del siglo XVI; páginas de Händel y Mozart; un solo para trombón de Leonard Bernstein; la *Fanfarria* de Stravinsky, destinada a la apertura del Lincoln Center en Nueva York y una ecléctica "Música Incidental" de John Schroeder.

La calidad de los metales se apreció a través del sombrío timbre de los instrumentos tapados en una *Endecha*, de Robert Starer, compositor norteamericano de origen vienés. Zárate, extraordinario ejecutante de marimba, descoló por la musicalidad de *Ranas*, de la *nisei* Keibo Abe, y la gracia de una *Danza Mexicana*, de Gordon Stout. Excelente humor demostraron King, Kendall y Zárate en las graciosas *Cinco piezas para banda económica*, de David van Vactor.

En la segunda parte los bronces conmovieron en la *Música matutina*, que Hindemith compuso en 1932; magníficos efectos como cornista obtuvo Edward Brown en su *Trilogía de Misterio, Agitación y Amores*, inspirada por un aforismo de Mario Benedetti. Con reverberos brillantes de jazz, la hermosa y original partitura entrega solos de alta responsabilidad al vibráfano y naturalmente al corno.

Para serenar la impresión que causó esta partitura, algunas *canzonas* impecables del Renacimiento produjeron especial deleite.

*Tres mil niños del programa "Crecer Cantando, saluda a Santiago"*

El 19 de octubre en un escenario gigante frente al Teatro Municipal se realizó el concierto de coros de las más diversas comunas de Santiago, espectáculo denominado "Crecer cantando, saluda a Santiago", que se enmarcó en la ceremonia de la Semana del Niño y en la celebración de los 450 años de la fundación de Santiago. Participó además la Orquesta Sinfónica del Colegio Nido de Águilas, y la Banda Instrumental de la Ciudad del Niño.

El programa incluyó música coral tradicional, villancicos, madrigales del Renacimiento, motetes religiosos y música popular latinoamericana.

*Concurso Nacional de Piano para Estudiantes "Claudio Arrau"*

El 4 de noviembre se designó a los ganadores del ya tradicional Concurso Nacional de Piano para Estudiantes que anualmente se desarrolla en Quilpué, organizado por la Municipalidad de esta comuna.

En el Nivel Superior, hasta 19 años, ganó Javier Lanis; en el primer nivel, hasta 10 años, ganó Carla Sandoval; en el segundo nivel, hasta 13 años, venció Marcela Lillo; en el tercer nivel, hasta 16 años, resultó vencedora Daniela Costa y hubo un premio especial para el joven pianista de Quilpué, Pablo Aguirre, considerado el más destacado intérprete.

La ceremonia de clausura fue presidida por el Alcalde, Javier Mondragón y el presidente del jurado, Lionel Saavedra. Asistieron también representantes de la Corporación "Claudio Arrau".

*Jornadas culturales organizadas por la Intendencia y las gobernaciones de la Undécima Región*

Margot Loyola y Osvaldo Cadiz, integrantes de la Comisión Nacional de Cultura Tradicional que tiene como función principal desarrollar apoyo a las iniciativas que se producen en las regiones, fueron invitados a Coihaique a las Jornadas Culturales de invierno. Sostuvieron reuniones con profesores, especialistas y diversos investigadores regionales a los que invitaron a presentar proyectos de investigación sobre la zona austral.

Osvaldo Castro destacó que los habitantes de la región poseen raíces muy profundas, es por ello que es importantísimo reforzarlas para poder proyectarlas al futuro. Con respecto a la identidad cultural en la zona, profundizando en ella se puede llegar a las culturas tradicionales que no tienen fronteras, porque lo que es propio de un país puede ser absorbido por otro, como ocurre en el extremo sur con la Argentina y en el Norte Grande con Perú y Bolivia.

La folklorista Margot Loyola al referirse a la danza de la ranchera, muy popular en la zona austral, pero que algunos rechazan por considerarla de procedencia argentina, recuerda que el primitivo ritmo de esa danza nace en Polonia hacia 1850, pero adquiere sello propio en cada país en la que se encuentra.



## Ballet

*El Ballet Nacional Chileno ofreció en mayo  
cuatro ballets en estreno para Chile*

En el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno que dirige Maritza Parada, junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el director argentino Guillermo Brizzio, durante el mes de mayo estrenó cuatro coreografías: *Cantares*, con música de Maurice Ravel y coreografía del bailarín y coreógrafo argentino Oscar Araíz; *Alborada del Gracioso*, con música de Maurice Ravel, *Claro de luna*, con música de Claude Debussy y *Sinfonía Danzante* con música de L. van Beethoven, las tres con coreografías de Michael Uthoff, director del Ballet Hartford.

*Tres coreografías del argentino Mauricio Wainrot  
ofreció el Ballet Nacional Chileno  
en primera audición*

En el Teatro de la Universidad de Chile, el 30 de agosto, el coreógrafo Mauricio Wainrot presentó tres de sus obras en estrenos para Chile.

Para este espectáculo Wainrot eligió dos obras de gran dramatismo, la *Sinfonía de los Salmos*, con música de Igor Stravinsky con escenario y vestuario de Carlos Gallardo, iluminación de Alberto García y como asistente del coreógrafo, Anna Lavrona. *La Sinfonía de los Salmos* fue creada en Buenos Aires para el Grupo de Danza Contemporánea del Teatro Municipal San Martín, en 1982, durante la guerra de Las Malvinas entre Inglaterra y Argentina. A pesar que esta *Sinfonía* escrita en 1930 es absolutamente revolucionaria en términos de escritura y orquestación, el texto bíblico está tomado de los Salmos 38, 39 y 150, busca una evolución de carácter místico que viaja desde una plegaria inicial "No permanezcas sordo a mis llantos" hasta la alabanza y la glorificación de Dios. La religiosidad es, sin duda, fundamental en la obra musical, pero Wainrot diferencia este concepto y lo refiere particularmente al hombre.

Intervienen 18 bailarines con instantes muy logrados en el encadenamiento del grupo, seguidos por despliegues gimnásticos a los que siguen escenas deslavadas que nada tienen que ver ni con el espíritu de glorificación del hombre y muchísimo menos con la religiosidad fundamental de la obra musical.

En *Ecos*, dúo sobre el Adagio para cuerdas de Samuel Barber, los bailarines Miriam Aravena y Jorge Ruiz, siguiendo lo indicado por Wainrot, realizan logros estéticos de una plasticidad que pronto se agota en actitudes y poses preconcebidas que no logran seducir.

*Anne Frank*, la dramática historia de la niña que durante dos años vive en un altillo de Amsterdam que Wainrot enfoca como relato libre con efectos de *racconto*, entre la niebla, el miedo, el terror de los que huyen, tiene de fondo la

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 128-132

*Música para cuerdas, percusión y celesta, de Bela Bartók, con la canción Lili Marlén de contrapunto ostinato, más o menos bien aprovechada.*

Jamás dejarán de impresionar los horrores de un régimen con odio racial y las ofensas al ser humano. Wainrot usa los ojos del padre de Ana, luego de haber salido de un campo de concentración y no el diario de vida. En la obra está todo el drama de la tragedia de Anne Frank que representa las vidas de millones de víctimas inocentes.

La danza expresionista alemana y las influencias de José Limón sirven a Wainrot, junto a otras fórmulas, como símbolo de una minoría atormentada que termina por ser destruida psíquica y físicamente. En esta versión de Wainrot hay escenas de gran vigor e instantes muy positivos. Claudia Herrera, la protagonista, crea un personaje absolutamente real y de gran expresividad. En el papel del padre, Jorge Ruiz realiza una excelente labor histriónica y el retrato de la familia es complementado por la hermana Margot —Betriz Alcalde— y la madre, Mónica Valenzuela. Entre los Van Daan sobresalen Peter —Waldo Urrutia— y su madre, Verónica Angulo y los excelentes bailarines Renato Peralta y Juan Carlos Ahumada de gran prestancia escénica.

En el foso del teatro la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de su director titular, Agustín Cullell demostró una gran comprensión de cada una de las partituras de la función, con tiempos precisos, ritmos a tono con el espectáculo total y excelente aporte al desempeño de los bailarines. El Coro de Madrigalistas, dirigido por Guido Minoletti, cantó los textos de los salmos.

El diseño del vestuario y la escenografía de *Anne Frank* estuvo a cargo de Carlos Gallardo y Alberto García realizó la iluminación.

*“La Doncella de Nieve”, con música de Tchaikovsky  
y coreografía de Ben Stevenson  
se estrenó en el Teatro Municipal*

El 8 de noviembre el Ballet de Santiago, con la Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Jaime Prudencio, se iniciaron las presentaciones de este cuento de hadas con música de Tchaikovsky y coreografía de Ben Stevenson, en estreno mundial.

En los papeles protagónicos figuraron Sara Nieto, prima ballerina estrella, como la Doncella de Nieve y Li Cunxin, primer bailarín del Houston Ballet, como el príncipe ruso Mizgir.

La obra está basada en el poema dramático homónimo de Alexander Ostrovsky, el mismo que sirviera de inspiración a la ópera de igual nombre de Rimsky-Korsakov.

Stevenson optó por una trama simplificada logrando un resultado en el que la finura y la ternura son los ingredientes fundamentales. Gran encanto ofrecen las evoluciones de pingüinos, renos y las bailarinas que representan copos de nieve. El coreógrafo asignó a cada personaje características muy de

acuerdo con el papel que representaban. Sara Nieto traviesa y alegre, liviana como un copo de nieve, agrega a su fabuloso dominio corporal una gama impresionante de matices histriónicos en su relación con Mizgir, —Li Cunxin bailarín de gran aplomo de técnica sorprendente— donde es sensitiva, turbada y vulnerable, tanto en sus solos como en los dúos con Mizgir. Marcela Goicochea, Kapova, tuvo un gran papel, con una entrega notable. Su *pas de deux*, con su esposo Mizgir, en el segundo acto, fue magnífico. Los solistas Pablo Aharonian y Eduardo Yedro, seguros y efectivos, sobresalientes renos del primer acto, que también se lucen en el *pas de six* de las amistades de los esposos en el segundo acto.

La muerte conmovedora de la Doncella de Nieve fue la rúbrica a la magia de esta creación.

La escenografía y vestuario muy acertada en la parte de la doncella y su mundo, Peter Whiteman estuvo menos feliz en el segundo acto. La orquesta dirigida por Jaime Prudencio ofreció una versión delicada y efectiva. El cuerpo de baile estuvo excelente y mostró bravura, sincronización y mejor nivel técnico.

### *El Ballet Nacional de Cuba en Chile*

Después de treinta años de ausencia, el Ballet Nacional de Cuba fue visto nuevamente por el público de Chile. La compañía dirigida por la mítica Alicia Alonso, se presentó los días 15, 16, 17 y 18 de junio en el Teatro Municipal de Santiago a tablero vuelto y con resonante éxito de crítica. La compañía cubana mostró de su repertorio el segundo acto de *Giselle*, delicada coreografía de la Alonso sobre Coralli y Perrot; *Majísimo* atractiva obra del cubano Jorge García; *Tarde en la siesta*, bellissimo ballet del también cubano Alberto Méndez con música de Ernesto Lecuona, y *La Diva*, extraordinaria creación del mismo talentoso coreógrafo. El papel protagónico en este último ballet estuvo a cargo de Alicia Alonso, que fue ovacionada largamente por su maestría artística.

Extraordinaria impresión causaron también por su perfección técnica las primeras figuras de la compañía, todas ellas se alternaron durante los cuatro días en los diferentes roles: Rosario Suárez, María Elena Llorente, Ofelia González, Marta García, Josefina Méndez, Amparo Brito, Orlando Salgado, el partenaire de la Alonso, Lázaro Carreño y Jorge Vega. Un muy favorable efecto produjo también la disciplina del cuerpo de baile en *Giselle*, que con razón la crítica internacional ha calificado como uno de los mejores del mundo, acaso no el mejor.

Los diseños escenográficos de Salvador Fernández fueron igualmente elogiados con entusiasmo.

Luego de las cuatro funciones en la capital, el Ballet Nacional de Cuba se presentó con igual éxito, en Temuco, Concepción, y Viña del Mar. En esta última ciudad fue invitada a bailar con el elenco cubano Sara Nieto, prima bailarina estrella del Ballet de Santiago.

Con la visita del Ballet Nacional de Cuba, el público chileno pudo apreciar el soberbio desarrollo alcanzado por la danza en ese país, sin duda gracias a la influencia de Alicia Alonso, una de las máximas estrellas del ballet en este siglo

F.G.

*La Siobhan Davies Dance Company presentó en estrenos para Chile los ballets: Different Trains, White Man Sleeps y Artic Heart*

En el Teatro de la Universidad Católica, los días 9 y 10 de noviembre, el grupo de la Siobhan Dance Company, integrada por seis bailarines y el Cuarteto de Cuerdas Smith, ofreció las dos únicas presentaciones realizadas en Chile. Este conjunto de danza moderna vino al país gracias a las gestiones del Consejo Británico.

Estos artistas, además de sus actuaciones, permanecieron una semana en Santiago ofreciendo clases magistrales en el Centro de Danza Espiral.

Siobhan Davies el nombre de la coreógrafa y directora del conjunto, considerada una importante figura de la danza moderna de Inglaterra. Estudió en la London Contemporary Dance School, y de inmediato se integró al London Contemporary Dance Theatre como primera bailarina y coreógrafa, para cuyo conjunto creó diecisiete obras. A principios de la década del ochenta fundó la Second Stride, causando profundo impacto y en 1990 creó *Dancing Ledge* para el afamado English National Ballet. En la actualidad es, también, coreógrafa conjunta del grupo de Danza Rambert.

La coreógrafa centra su permanente búsqueda en una estrecha relación entre música, texto y danza, integrando poemas acompañados por música de vanguardia a cargo del Cuarteto de Cuerdas Smith y música electrónica de John Marc Gowan, mientras que los compositores Steve Reich y Kevin Volans, fueron los creadores de la música para cuerdas. Los bailarines de técnica insuperable e inmensa capacidad creadora y artística fueron largamente aplaudidos.

La escenografía y el vestuario lo realizó el artista David Buckland, famoso en Europa y los Estados Unidos por sus escenarios para danza y teatro y la iluminación estuvo a cargo de Peter Mumford, fundador y director de una productora de T.V. especializada en programas de danza.

*La Séptima Compañía de Danza Contemporánea representó a Chile en Caracas durante la Gran Temporada Latinoamericana de Danza Contemporánea*

Entre el 14 y 22 de noviembre se realizó el Festival Internacional de las Artes "Mundos de América" en Caracas, Venezuela.

Gracias a un convenio suscrito en junio pasado entre el Ministro de Educación, Ricardo Lagos, y el Ministro de Cultura de Venezuela, José Antonio

Abreu, se extendió una invitación para que una compañía de danza contemporánea participara en este evento.

De acuerdo a las bases del certamen, el Sindicato Nacional de Artistas de Danza seleccionó una terna que fue enviada a Venezuela, quedando seleccionada la "Séptima Compañía".

El programa de este grupo incluye las obras *Verde Agua* y *Nostalgia*, ballets que se presentaron en la Casa del Artista el 19 de noviembre y el 23 en forma especial a pedido de los organizadores.

## Noticias Varias

*Primera audición en Chile de Sinfonía-Cantata Op. 113  
de Dmitri Shostakóvich*

El 11 de mayo en el Teatro Municipal de Santiago la Orquesta Filarmónica realizó el estreno para Chile de la Sinfonía-Cantata Op. 113 en Si bemol menor, *Babi Yar*, obra que data de 1962 y que dirigió Maxim Shostakóvich hijo del compositor.

Shostakóvich basa su monumental creación en poesías del poeta rebelde Yevgueni Yevtushenko, estrofas con mensajes y alusiones glosadas por la música de manera ilustrativa. No son cantadas melódicamente, los versos se recitan, casi siempre al unísono, por voces masculinas que alternan o se juntan con un solista, el finlandés Heikki Toivanen. Maxim Shostakóvich condujo con destreza el coro masculino del Teatro Municipal que dirige Jorge Klastornick el que se desempeñó magníficamente y el conjunto instrumental obedeció atento a la expresiva batuta.

*Trío Beaux Arts estrenó en la xx Temporada del Teatro Oriente  
el Trío Op. 3 de Alexander von Zemlinsky (1872-1942)*

El 25 de mayo el Trío Beaux Arts integrado por el pianista Manahem Pressler, el violinista Isidoro Cohen y el cellista Peter Eiley, estrenaron el *Trío Op. 3* del compositor austriaco Alexander von Zemlinsky, composición del género post-romántico.

*Orquesta de Cámara de Neuss ofreció en el Teatro Oriente  
obra de Antonio Salieri*

El 26 de junio dentro del programa "Mozart en Viena", ofreció una grata novedad *Scherzi musicali a quattro* de Antonio Salieri. Son atrayentes fugas o cánones, más un trozo no contrapuntístico bastante original que evidencia la sólida preparación del alumno de Gluck, los que tuvieron una noble interpretación.

*Creaciones del siglo xx tocaron en el Aula Magna  
del Centro de Extensión de la Universidad Católica  
los artistas franceses Pierre-Yves Artaud,  
flauta traversa y Jacqueline Méfano piano*

Se incluyó en el programa del 17 de julio el estreno para Chile de Paul Méfano, miembro del grupo musical, *Las estampas japonesas* obra en la que Artaud usa, alternadamente, flauta, flautín y flautón con los que el compositor consigue atmósferas muy sugerentes, como en el etéreo coloquio de la flauta más grave con las cuerdas del piano, tañidas sin la intervención de macillos.

*Revista Musical Chilena, Año XLV, julio-diciembre. 1991, N° 176, pp. 133-140*

*El Ensemble de Flautas en el concierto de gala denominado "Carta Blanca a la Flauta" estrenó la obra Fun-Mon, de Yoshihisa Taira*

El Ensemble de Flautas, en el marco de un concierto denominado "Carta Blanca a la Flauta", realizado el 13 de noviembre e integrado por el Cuarteto de Hernán Jara, Guillermo Lavado, Gisela Mornhinweg y Alejandro Lavanderos, además de los artistas invitados Beatrice Bodenhofer, Brigitte Horsth y Gabriela Cruz, tocaron un programa que incluyó obras de J.S. Bach, E. Bozza, J.B. Boismortier y K. Doppler, ofrecieron el estreno absoluto para Chile de *Fun-Mon*, de Yoshihisa Taira.

*Cincuenta años cumplió el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso*

El 19 de abril de 1941, don Agustín Edwards Mac-Clure, presidente de la Fundación de la Universidad Santa María inauguró el Aula Magna, teatro concebido como escenario para las ceremonias oficiales y el desarrollo de las actividades culturales para los alumnos, pero también como ventana de la universidad hacia la comunidad porteña.

El acto inaugural contó con la presencia del entonces Presidente de la República, don Pedro Aguirre Cerda, la señora Juanita Aguirre Luco de Aguirre Cerda y el Rector de la Universidad, profesor Francisco Cereceda. El programa se inició con el Himno Nacional interpretado por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta del director Armando Carvajal y, enseguida, la Sinfónica tocó la Primera y Tercera Sinfonías de Beethoven que dirigió el gran director alemán Erich Kleiber.

Desde entonces hasta la fecha han pasado por el escenario del Aula Magna las más destacadas figuras del arte nacional e internacional y directores y solistas extranjeros de fama mundial. Entre los directores chilenos no se puede dejar de mencionar a Víctor Tevah, director titular de la Orquesta Sinfónica durante décadas, Premio Nacional de Arte en Música (1980), Juan Pablo Izquierdo, Fernando Rosas, Francisco Rettig y otros.

*Coro Santa Cecilia de Temuco celebró 45 años de vida*

El 24 de mayo el Coro Santa Cecilia de Temuco que dirige la distinguida profesora de piano, doña Lucía Hernández Rivas, celebró sus 45 años de existencia. Se trata de una institución de gran tradición musical y cultural de esa región del país y en la actualidad, con veinticinco integrantes, interpreta un amplio e importante repertorio.

Celebró su cumpleaños cantando el *Te Deum* de Mozart en un concierto patrocinado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el que además participó el Dúo Pentagrama, integrado por la flautista Eliana Orrego y el violinista Antonio Dourthé.

*xvii Concurso de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall",  
mención violoncello, tuvo por ganador al  
joven Leonardo Altino de Brasil*

Entre el 9 y 17 de noviembre se realizó en Viña del Mar el Concurso de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall" organizado por la Corporación Cultural "Orquesta Sinfónica de Viña del Mar", este año con mención en violoncello.

Integraron el Jurado Adolfo Odnoposoff, cellista argentino y jurado en numerosos concursos internacionales; Christine Walevka, cellista norteamericana; Héctor Vásquez, primer cello de la Orquesta Filarmónica de Bogotá; Bernard Michelin, profesor honorario del Conservatorio Superior de París; Manolov Svetoslav, primer cello de la Orquesta Sinfónica de Bogotá y los chilenos Jorge Román y Roberto González, profesores del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

El repertorio de los participantes incluyó el estreno mundial de *Chacabuco* para violoncello del compositor chileno Guillermo Rifo, junto a la *Suite N° 4*, de Juan Sebastián Bach y tres obras a elección de los concursantes. De los ochenta cellistas inscritos se realizaron las eliminatorias los días 10, 11 y 12 y la semifinal los días 13 y 14 acompañados por las profesoras chilenas Elvira Savi y Frida Conn.

Con los representantes de Estados Unidos, Jeffrey Lastrapes, Leonardo Altino, de diecinueve años, el menor de todos los concursantes y Thomas Wiebe, de Canadá, se realizó el final del Concurso en el Teatro Municipal con la actuación de los tres cellistas junto a la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, bajo la dirección del maestro Francisco Rettig, director artístico del concurso y titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

La extraordinaria musicalidad y maravillosa técnica de Leonardo Altino, en cada una de las etapas del Concurso, hasta su culminación con las *Variaciones sobre un Tema Rococó* para cello (1876) de Tchaikovski, le mereció el Primer Premio Izidor Handler de cuatro mil dólares; su participación en las Semanas Musicales de Frutillar en enero de 1992 —en el Sur de Chile— y su participación el 23 de noviembre con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, dirigida por su director Francisco Rettig.

#### *Primer Seminario organizado por la Federación de Coros de Chile*

Durante el mes de julio, se realizó el 1<sup>er</sup> Seminario de la Federación de Coros en Santiago.

El invitado internacional a este evento fue el director Marco Dusi, quien actualmente ejerce la cátedra de Canto Coral en el Conservatorio de Roma y dirige dos coros, uno de cámara y otro lírico. Con el coro de cámara dirige especialmente el repertorio hispanoamericano.

Guillermo Cárdenas, presidente de la Federación de Coros, informó que asistieron más de 80 directores de coros de todo el país y representantes de los coros de las universidades de Chile, Metropolitana y de Santiago, además de estudiantes de canto.



Además del maestro Dusi, participaron Mauricio Cortés, en técnica vocal; Guido Minoletti, en dirección coral; Vicente Alarcón, de Crecer Cantando; Mario Baeza, quien dio a conocer experiencias de canto masivo y Alejandro Pino, quien desarrolló el tema de la composición coral.

Marco Dusi ensayó con el grupo de cantantes seleccionados, motetes de Morley y Brückner y obras de Haendel.

*Primer Encuentro de profesores de Violín,  
organizado por la División de Cultura  
del Ministerio de Educación*

El 20 de noviembre en el Instituto de Música de la Universidad Católica se inició este encuentro denominado *Viva la Cultura*.

La iniciativa tiene por objeto apoyar la enseñanza del violín en Chile y fortalecer la formación de nuevos instrumentistas para que así las orquestas puedan disponer de más profesionales de alto nivel.

Como invitado especial participó el destacado profesor de violín y jefe del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles de Venezuela, Francisco del Castillo. El maestro explicó la metodología aplicada en la creación de las orquestas juveniles de su país, que en un plazo de diez años le permitió formar alrededor de cien en Venezuela, con cerca de dos mil instrumentistas.

El profesor Castillo realizó sus estudios en Caracas, luego pasó al Conservatorio de Bruselas, para continuarlos en el Mozarteum de Salzburgo, completándolos en la Juilliard School of Music de Nueva York, con el maestro Iván Galamian.

Participaron en este encuentro profesores de las principales instituciones del país entre las que figuran la Escuela Experimental Artística de Antofagasta; las Universidades de Concepción, del Bío-Bío, Austral de Valdivia, Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y de la Escuela Moderna de Música. El coordinador de este encuentro fue el violinista Jaime de la Jara, concertino de la Orquesta de Cámara de Chile.

*Maestro Agustín Cullell fue nombrado director titular  
de la Orquesta Sinfónica de Chile*

Nació en Barcelona en 1928 e inicia estudios musicales a la edad de cuatro años en su ciudad natal. En 1935 se traslada a Chile e ingresa al Conservatorio Nacional de Música en 1938 para cursar la carrera de violín con los profesores Werner Fischer, Ernesto Ledermann y Enrique Iniesta; paralelamente cursa ocho años de piano con los profesores Roberto Dunker y Rudy Lehman y Composición, Instrumentación y Orquestación con los maestros René Amen-gual y Juan Orrego-Salas. Además cursa el ciclo de Música de Cámara con el maestro Enrique Iniesta. En 1949 finaliza la carrera de violín.

En 1946, junto al pianista Alfonso Montecino y al cellista Arnaldo Fuentes

forma el Trío "Nueva Música" y en 1947 inicia sus primeras actividades en el campo de la dirección orquestal junto a la Orquesta del Conservatorio.

En 1952 funda el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música en el que participan Jaime de la Jara, violín; Abelardo Avendaño, viola y Jorge Román, cello, realizando durante 6 años una activa y exitosa labor en Chile y en el extranjero, la que les merece en 1956 el Premio "Mesa-Campbell" como el mejor conjunto de cámara del país.

Por concurso ingresa en 1954 a la Orquesta Sinfónica de Chile e inicia los estudios de dirección orquestal con el maestro Víctor Tevah. En 1957 es nombrado profesor ayudante en la Cátedra de Orquesta del Conservatorio y profesor de Música de Cámara. Ese mismo año obtiene una beca para realizar estudios de Dirección Orquestal en Europa con los maestros Aulfo Argenta en España; Louis Fourestier, en Francia y Alceo Galliera en Italia. Junto a Juan Gorostidi, director de Orfeón Donostiarra, en San Sebastián, realiza un seminario de Dirección Coral. Entre 1960 y 1965 dirige numerosos conciertos con la Orquesta Sinfónica, espectáculos del Ballet Nacional y Festivales de Música Chilena. Con la Orquesta del Conservatorio Nacional participa en los Festivales de Arte Universitarios y obtiene el Premio de Honor, realiza numerosas giras por Chile entre 1962-1965; es elegido por unanimidad Jurado de Premios por Obra y a partir de 1964 dirige los Festivales para Jóvenes Solistas CRAV.

En 1965 asume la Dirección como titular de la Orquesta Filarmónica de Chile y la Universidad Austral de Valdivia le encarga organizar la Facultad de Bellas Artes de la cual es elegido Decano. En 1967 le otorgaron el Premio Nacional de la Crítica.

A partir de 1968 se radica en Valdivia e impulsa el desarrollo musical de la Zona Sur iniciando el intercambio entre el "Camping de Bariloche", Argentina y la Universidad de Valdivia.

En diciembre de 1973 es contratado por la Universidad, en Costa Rica, para estructurar nuevos planes para la Escuela de Artes Musicales de ese país. Además es nombrado Catedrático y Director del Departamento de Estudios Instrumentales; luego en 1977 asume la Dirección del Centro Interamericano de Estudios Instrumentales (CIDESIN), organismo dependiente de la OEA con sede en Costa Rica. En 1980 acepta ser el Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, cargo que ejerce hasta 1984. A partir de 1978 y hasta 1981 ejerce simultáneamente la Dirección Artística de la Orquesta Filarmónica de Bogotá con la que realiza numerosos conciertos.

Desde 1984 hasta julio de 1991 fue Director Titular de la Orquesta Sinfónica del Valle en Cali, Colombia. Entre 1978 y 1991 dirigió como invitado las Orquestas Sinfónicas del Estado de México y de Guanajuato; Sinfónica Nacional de la República Dominicana; Sinfónica de Maracaibo, Venezuela; Sinfónica de Columbia (South Carolina) EE.UU; Orquesta Sinfónica Ciudad de Barcelona, Academia Matritense, Madrid; Orquesta Filarmónica Bética de Sevilla; Orquesta Sinfónica de Castilla y León y Orquesta de Baleares, Palma de Mallorca.

Durante este período Agustín Culler fue distinguido con las siguientes distinciones: Diploma al Mérito Universidad de Costa Rica; Título y Cruz de

Caballero de la "Orden del Mérito Civil", concedido por S.M. Juan Carlos I de España; Diploma al Mérito otorgado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá; Diploma al Mérito otorgado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica; Diploma y Batuta de Plata por la Orquesta Sinfónica del Valle; Gran Placa de Mérito del Festival de Música Religiosa de Popayán, Colombia, por su participación en varios Festivales en los que dirigió obras Sinfónico-Corales del patrimonio cultural; incorporación al FIBA de Cambridge, Inglaterra en 1988, para premiar sus publicaciones; Miembro de "The American Biographical Institute", EE.UU. y Diploma de Honor, para sólo mencionar algunas de las muchas distinciones que le han sido otorgadas.

*Francisco Rettig asumió como director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá*

El 1 de julio asumió como director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y también la dirección artística. Tendrá a su cargo veinticuatro programas de la temporada entre los cuarenta y ocho que toca la orquesta. También formalizó una invitación para que el ganador del Concurso de Ejecución Musical de Viña del Mar toque con la Filarmónica de Bogotá.

En abril pasado estuvo en Helsinki, Finlandia, en el Encuentro de los Concursos Internacionales de Ejecución Musical y obtuvo que Chile fuera nominado como sede para 1998.

Como los conciertos en Bogotá abarcan seis meses, después irá a Lima invitado por Luigi Alva y la Sociedad Pro Lírica, para iniciar la temporada lírica con *Aida* y dirigir un concierto en la Catedral con el *Réquiem* de Verdi.

Al regresar a Bogotá, después del Concurso de Ejecución Musical, de Viña del Mar, ofrecerá dos conciertos bajo el título "Una velada con Mozart" en los que se incluirán obras de piano, violín, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos y obras para orquesta de cámara, programa que finalizará el 5 de diciembre con su *Requiem*, coincidiendo así con la noche en que murió.

*Michelangelo Veltri nuevo director de la Orquesta Filarmónica*

El Alcalde de Santiago Sr. Jaime Ravinet y la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago designaron al músico argentino Michelangelo Veltri como director de la Orquesta Filarmónica, el 3 de agosto, ocasión en la que el músico firmó contrato por tres años.

Ravinnet destacó la sobresaliente calidad del nuevo director y el músico agradeció el privilegio y la confianza que le ha otorgado el Alcalde.

El maestro Veltri ha sido director artístico del Liceo de Barcelona; luego fue director fundador de los Festivales Internacionales de Caracas; desde hace quince años es primer director invitado de la Ópera de Marsella y además en 1991 cumple dos décadas en el elenco del Metropolitan Ópera House de Nueva York y recientemente fue director de la orquesta y del Teatro de la Ópera de Avignon. Desde enero de 1992 ocupará su cargo de director de la Orquesta Filarmónica.

*Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile  
convoca al Decimotercer Concurso de Composición Musical  
a los compositores chilenos*

Podrán competir todos los compositores nacionales sin limitación de edad, con obras inéditas que no hayan sido premiadas ni ejecutadas en público previamente.

La inscripción para obras escritas para soprano, violoncello, clarinete y percusión para este Decimotercer Concurso de Composición Musical será limitada. Las obras deben tener una duración mínima de siete minutos y un máximo de 15 y como esta versión del torneo se adhiere a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, su texto debe ser en castellano y debe pertenecer a autor chileno. Puede pertenecer al propio compositor.

Los concursantes tendrán plazo hasta el martes 30 de junio impostergablemente para inscribir sus partituras bajo seudónimo.

El Jurado estará integrado por tres compositores nacionales, un cantante y un instrumentista designado por el Instituto de Música, y será presidido por el director de la unidad académica.

Se discernirá un único premio dotado de una recompensa de \$ 400.000 (cuatrocientos mil pesos).

El fallo de la Comisión será inapelable y ésta podrá declarar el premio desierto o compartido. Las obras seleccionadas serán estrenadas públicamente dentro de la programación del Festival de Música Chilena Contemporánea que el Instituto de Música de la Universidad Católica realizará en septiembre de 1992. En este concierto se anunciará la obra u obras premiadas y la entrega del premio que corresponda.

*Homenaje de "The Catholic University of America"  
al Dr. Robert Stevenson*

Con fecha del 1 de agosto de 1991, proveniente del Dr. William J. Byron, S.J., Presidente de The Catholic University of America, el Dr. Robert Stevenson recibió en el Departamento de Musicología de la Universidad de California en Los Ángeles la siguiente carta.

Estimado Dr. Stevenson

"De parte de los Directores y de la Benjamin T. Rome School of Music de la Catholic University of America, me complace solicitarle que acepte el grado de Doctor en Música *honoris causa* durante la asamblea y concierto especial que se realizará el jueves 3 de octubre de 1991, en el Ward Hall a las 8:15 p.m. Esta convocatoria es parte de la agenda de la octava *Inter-American Music Education Conference* auspiciada por la Catholic University of America, por el Latin American Center for Graduate Studies in Music, la Organización de Estados Americanos y el Banco Inter-Americano.

El Senado Académico y los Directores respaldan con entusiasmo este grado honorario por el que reconocen la distinguida enseñanza que Ud. imparte y su investigación de la música del continente latinoamericano. Me uno a ellos al enviarle esta invitación, y espero con impaciencia el momento de hacerle entrega de este altísimo honor de la Catholic University of America en presencia de muchos de sus colegas profesionales y amigos. El Decano Walter me ha hablado de su trabajo aquí en CUA como Profesor Adjunto y para mí será un especial placer conocerlo.

Con anterioridad a la convocatoria usted será nuestro huésped en la recepción que ofreceremos en su honor y el de los demás delegados en el Departamento para Ejecutivos en Nugent Hall.

Espero que Ud. aceptará nuestra invitación y anhelo nuestro encuentro”.

Sinceramente,  
*William J. Byron, S.J.*  
Presidente

## Reseñas de Fonogramas

*Ensemble Bartók. Música Contemporánea Latinoamericana*, volumen I-II. Sello SVR, cassette MCL 101-102, 1991.

A fines del pasado mes de agosto se pusieron en circulación dos cassettes de música contemporánea latinoamericana ejecutada por el Ensemble Bartók, prestigioso conjunto de cámara, integrado por la contralto Carmen Luisa Letelier, la clarinetista Valene Georges, el violinista Jaime Mansilla Rosas, el cellista Eduardo Salgado y el pianista y compositor Cirilo Vila. En dichas cassettes se incluyen obras del cubano Leo Brouwer (*Es el amor quien ve*), del colombiano Blas Atehortua (*Serenata para cinco estaciones*), de los argentinos Guillermo Graetzer (*Tankas*), Alicia Terzián (*Voces*), Salvador Ranieri (*Un grido anche di gioia*), Eduardo Alemann (*Concertino a tre*) y del estadounidense radicado en Chile hace años, Edwards Brown (*El fin de la primavera*). También figuran en la selección varios relevantes compositores chilenos: Guillermo Rifo, *Dos Canciones* ("Duérmete Lucila"; "India hembra"), de 1982-1983, Miguel Letelier: *Canciones* para contralto, clarinete y piano ("La mort favorable"; "La détresse"; "Au delà de l'ennui"), de 1983-1984; Juan Lemann: *Dos canciones* ("Maestranzas de noche"; "Puentes"), Federico Heinlein: *Antipoeta y mago*, de 1984-1985, y Darwin Vargas *Momentos de niños* ("Niños..."; "Niños, hambre y harapos..."; "Niños y juegos"), de 1957; en esta obra actúa como percusionista invitado Álvaro Yáñez.

El valor intrínseco de las obras que seleccionó el Ensemble Bartók para estos cassettes, así como la calidad de dicho grupo musical, hacen infaltable esta pequeña antología de música latinoamericana actual en la discoteca de todo aficionado a la música.

Fernando García  
Universidad de Chile  
Facultad de Artes

*Romances Cantados. Gabriela Pizarro. Cass Colección de Música Chilena. Serie Música Vernácula (CMCH-01). Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección Musicología, 1991.*

Con el fin de preservar y difundir el patrimonio musical folklórico de nuestro país, la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de fonogramas de música chilena. Este primer cassette contiene una selección de romances realizado por Gabriela Pizarro, quien los interpreta (voz y guitarra) junto a su hija Anaíz Pavéz (voz) y José Cabello (guitarra, rabel). Los romances pertenecen al folklore musical chileno de las regiones V y VI y de Chiloé, y fueron recopilados por Violeta Parra, Juan Estanislao Pérez y Gabriela Pizarro. *El Huaso Perquenco* es el único romance de esta colección recogido en Santiago por Julio Vicuña Cifuentes.

El romance, de origen español, es un género poético que puede ser recita-

*Revista Musical Chilena*, Año XLV, julio-diciembre, 1991, N° 176, pp. 141-142

do o cantado y su forma métrica predominante está dispuesta en tiradas, décimas o cuartetas con o sin estribillo y con predominio del verso octosílabo. A menudo se les conoce por la terminología aplicada a las especies cantadas como tonada, vals u otras. Cumplen una función festiva, narrativa o ceremonial y su temática muy variada abarca temas eróticos, trágicos, sociales y hasta sobrenaturales.

El presente fonograma contiene seis tonadas: *La Dama y el Pastor*, *El Conde Lino*, *Casamiento de Negros*, *Los Mandamientos*, *El Huaso Perquenco*, *La Lechera*; cinco canciones infantiles: *La Catalinita*, *La Hija del Capitán*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, *La Monjita* y *El Hilo de Oro*; una décima, *La Leona*, un vals, *Santa Amalia* y la canción *Blanca Flor y Filomena*.

*Música de Isla de Pascua*. Cass Colección de Música Chilena. Serie de Música Vernácula (CMCH-02). Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección Musicología, 1991.

Catorce temas musicales de Isla de Pascua, grabados en terreno por Ramón Campbell conforman este segundo fonograma de la Serie Música Vernácula de la Colección Música Chilena.

El doctor Campbell viajó por primera vez a Isla de Pascua en 1964 y permaneció allí por dos años. Además de las labores médicas realizó un importante trabajo de recolección de temas musicales y poéticos pertenecientes a la antigua cultura Rapanui, mantenidos casi intactos por la tradición oral. Su gran obra publicada en 1971, *La Herencia Musical de Rapanui*, es parte de esta investigación. Varios viajes posteriores ampliaron su conocimiento de la cultura insular, que derivó en otras dos publicaciones: *El misterioso Mundo de Rapanui* publicado en 1974, y *La Cultura de Isla de Pascua*, en 1987.

El presente fonograma incluye temas grabados entre 1965 y 1966 por el doctor Campbell y son interpretados por cantantes y conjuntos isleños, todos artistas de gran sentido musical y notable memoria. Destacan artistas como Ricardo Hito Tepihe, ya desaparecido, Santiago Pakarati Ranquitaki, Luis Avaka Paoa (Kiko Paté), quien dirige las actividades musicales de la isla a través de la Escuela Superior y muchos otros artistas que han hecho posible la conservación de este importante patrimonio cultural que Isla de Pascua ha legado al mundo.

Inés Grandela  
Universidad de Chile  
Facultad de Artes