



REVISTA MUSICAL CHILENA



CATALOGO DE OBRAS MUSICALES DE AUTORES CHILENOS EDITADAS POR EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Serie C (obras corales)

Juan Orrego Salas. Romances Pastorales

Nº 1	Las Flores del Romero	Eº	0,40
2	De los montes vengo		0,50
3	En un pastoral albergue		0,60

Alfonso Letelier. Tres Canciones corales.

Nº 4	Umbral de la noche	Eº	0,70
5	La cabra		0,60
6	Del cielo a tu corazón		0,70

Domingo Santa Cruz. Cinco canciones para cuatro voces mixtas.

Nº 7	El Alcanfor	Eº	0,30
8	Primaveral		0,50
9	Canción de cuna		0,50
10	Romance del nogal		1,00
11	Romance del peñón		0,50

Alfonso Leng Salmo

Nº 12	Coral Nº 1	Eº	0,30
-------	----------------------	----	------

Gustavo Becerra. Tres romances antiguos y Lejana.

Nº 13	Romance de la rosa fresca	Eº	0,50
14	Romance de Fonte Frida		0,60
15	El enamorado y la Muerte		0,70
16	Lejana		0,40

Juan Lémann. Aleluya.

Nº 17	Aleluya	Eº	0,40
-------	-------------------	----	------

Roberto Falabella. Adivinanzas.

Nº 18, 19, 20	Adivinanzas I-II-III	Eº	0,40
21, 22	Adivinanzas IV-V		0,45
23	Adivinanzas VI		0,35
24	Adivinanzas VII		0,35

Silvia Soubllette. Canciones.

Nº 25, 26	No es porque te quiero	Eº	0,50
	Del rosál vengo		

Marta Canales. Madrigales Teresianos.

Nº 27, 28	Nada te turbe	Eº	0,30
	Véante mis ojos		

Juan Orrego Salas. Canción coral.

Nº 29	Romance a lo divino	Eº	0,45
-------	-------------------------------	----	------

Miguel Letelier. Tres canciones corales.

Nº 43	Arbolé, Arbolé	Eº	0,40
44	La Gracia		0,45
45	En el camino		0,50

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:

SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:

MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIX

Santiago de Chile, Abril-Junio de 1965

Nº 92

S U M A R I O

EDITORIALES	3 y 8
ROBERT STEVENSON: La música en la Catedral de México: 1600-1750	11
VICENTE SALAS VIU: La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid	32
LUIS MERINO: Los Cuartetos de Gustavo Becerra	44
LUIS ADVIS: Implicancias objetivas y subjetivas del Concepto del "Ritmo"	79
COLABORAN EN ESTE NUMERO	90
CRONICA:	
Gira de la Orquesta Sinfónica de Chile al Sur	91
xxiv Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile	91
xi Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal	92
Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical	92
Conciertos en la Biblioteca Nacional	93
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	93
Temporada de la Universidad Católica	95
Ballet	95
NECROLOGIA	100
NOTICIAS	101
NOTAS DEL EXTRANJERO	106
CUATRO CENTENARIOS, por Federico Heinlein	113
INTERCAMBIO CON EL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD DE COLONIA, por Samuel Claro	118
HEMOS LEIDO	122
PARTITURAS Y MATERIALES	124

EDITORIAL

ACTIVIDADES INTERAMERICANAS EN LOS ESTADOS UNIDOS

Nuestras relaciones musicales con el norte de América han estado orientadas tradicionalmente hacia el Este, hacia la región que fue origen y núcleo fundamental de los Estados Unidos. Contactos hubo con el centro de la Unión, con el Medio-Oeste, pero fueron sólo efímeras tentativas, tan poco continuadas como lo que pudimos enhebrar con ese verdadero otro país que es California, semejante a nosotros no sólo en la geografía del Pacífico, en el aire diáfano, en las montañas nevadas, sino que también en el espíritu de sus gentes. Este panorama unidireccional ha cambiado; así pudimos verlo quienes desde los países situados al sur del Río Grande concurrimos a las variadas reuniones que se acaban de efectuar en Bloomington, sede de la Universidad de Indiana y luego en una relación directa a través del CIDEM, al III Festival Interamericano de Música realizado en Washington. Si este último, constituyó una versión un tanto mejorada de los anteriores, lo que se realizó en Indiana fue, de verdad, original y de gran significado, no sólo en sí mismo, sino que en lo que puede entreverse como consecuencias futuras para un leal y bien entendido acercamiento musical entre los dos conglomerados continentales, el anglo-sajón del norte y el que se denomina latinoamericano en el sur.

Indiana es un Estado típico de la Unión del norte; nada hay más auténtico que su fisonomía agrícola, sus grandes industrias, sus praderas alejadas de todo mar, aún de los grandes lagos; es el corazón mismo del continente y como tal se aparta del cosmopolitismo marítimo, marca diferencias profundas con nosotros y, por eso mismo, permite establecer contactos en los que individuos muy diversos, reconociéndose americanos ambos, pueden pactar relaciones que estén por sobre todo propósito de hegemonía o de sumisión interesada. El "hoosier", el habitante de Indiana, es hospitalario como la gente de campo y, a la vez, práctico y preciso como corresponde a una región que se hizo con gran esfuerzo del hombre. En ese ambiente nos reunimos un grupo nutrido de compositores de este hemisferio junto a musicólogos ("etnomusicólogos" se llamaban para acentuar su preocupación científica más amplia, que la de la musicología tradicional centrada en la Historia de la Música europea). Tuvo también lugar, allí mismo, la IV Asamblea General del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), organismo fundado hace 10 años a la vera de la Unión Panamericana con el propósito de trabajar por el acercamiento musical del mundo americano. Se sumó a todo lo anterior el III Festival de Primavera dedicado a la música de América (de "las Américas", como allá se dice no muy a nuestro gusto), que viene organizando el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana a cargo de nuestro compatriota, el compositor Juan Orrego Salas. Todo esto, realizado en Bloomington entre el 24 y el 30 de abril y, luego, del 7 al 12 de mayo, en Washington, constituye un impresionante conjunto de actividades que me-

recerían extensos comentarios. Las posibilidades limitadas del presente editorial no nos permitirán, sino reseñar aspectos generales salientes.

Primeramente, nos referiremos a Bloomington. Esta pequeña ciudad relativamente cercana a Indianápolis, es hoy día, con toda certeza, uno de los centros musicales de mayor importancia en el mundo. Su Departamento de Música (School of Music), a cargo de un hombre de extraordinaria eficiencia, el Decano Dr. Wilfred Bain, se ha desarrollado en forma tan espectacular que, tal vez, sea en la actualidad, una de las escuelas más concurridas que existen, no sólo porque enseña y difunde la música entre los estudiantes de la Universidad de Indiana (que suman sobre 22.000), sino que por la enorme matrícula que posee, destinada a las profesiones musicales mismas. Los grados doctorales que otorga cubren todos los campos, porque esta Universidad ha logrado una integración ejemplar entre las carreras, diríamos prácticas de la música, (intérpretes de todo género, profesores y compositores), con las altas disciplinas musicológicas y científicas. El nivel de los intérpretes, que pudimos apreciar en los conciertos, es de tal altura, que uno piensa al escucharlos en maestros consumados y no en alumnos. Ni la célebre Juilliard School of Music, de Nueva York, ni el Curtis Institute, de Filadelfia, aventajan un ápice a la magnífica Escuela de Bloomington. En semejante medio, las reuniones tomaron en todo un nivel de alta envergadura. Como se deduce de lo anterior, tres actividades merecen comentario aparte en el programa de Bloomington; primeramente, las reuniones. Un grupo muy variado de compositores participó en discusiones en forma de seminario, destinadas a analizar los problemas que enfrenta el creador musical de nuestros días en un ambiente que no lo recibe con el interés ni la normalidad que reinan respecto de la literatura, el teatro y las artes plásticas. En cuatro reuniones se analizó prácticamente todo el panorama abarcable: las relaciones del compositor con el ejecutante; luego, la formación del compositor, sus estudios; en seguida, la básica cuestión de compositor y público; y, finalmente, el sostenimiento de la vida musical y el estímulo a sus actividades, si debe ser estatal o privado. Bien se comprende que semejante análisis era como para un mes de reuniones si algo positivo podía concluirse. En verdad, lo que hicimos fue lamentarnos en coro, y cada uno desde su punto de vista, acerca de lo que pasa... nadie está contento, ni puede estarlo en el campo de la composición, al cual ha llegado su hora de profunda crisis y de transformaciones insospechadas hasta hace poco, y que se debate en el océano adverso de la vida diaria musical, hecha museo del pasado y no palestra de la vida y de sus inevitables antagonismos. Abandonamos Bloomington con la convicción de que deberemos reunirnos de nuevo y procurar la unión, por lo menos, frente a poderosísimos factores negativos, principalmente al comercio, que lo distorsiona todo y frente al cual sólo quedan esas islas privilegiadas que son las universidades y las instituciones musicales ajenas al lucro, allí donde han podido establecerse.

De la reunión de etnomusicología se da cuenta en otro editorial, en este mismo número, por quien tuvo una brillante participación y dejó muy en alto el prestigio de Chile: Manuel Dannemann.

Los conciertos de Bloomington, tres en total, estuvieron dedicados a la música de cámara y excelentemente preparados. Como obras salientes citaría la "Fantasía" para piano, de Copland, interpretada en forma brillante,

por nuestro compatriota Alfonso Montecino; "Ocho por Radio", del mexicano Silvestre Revueltas en una versión impecable, dirigida por Tibor Kozma, director competentísimo de la Orquesta de Bloomington. De Gunther Schuller se presentó una buena Sonata para oboe y piano y en el mismo concierto, Juan Orrego Salas y el que esto firma, tuvimos la suerte de escuchar, él su magnífica "Sonata a Quattro", para flauta, oboe, contrabajo y clavecín, a cargo de los "Baroque Chamber Players", de la Universidad de Indiana, y yo, la serie íntegra de mis "Canciones de Primavera", por el maravilloso conjunto "Indiana University Chamber Singers", que dirige Hugh Johnson. En el concierto final las obras más relevantes fueron las "Cuatro piezas para Instrumentos de Viento", del peruano Enrique Pinilla, a cargo de la "Indiana University Wind Orchestra", dirigida por Arthur Corra; el "Cuarteto Nº 1 para Cuerdas", del panameño Roque Cordero, en una ejecución impecable a cargo de jóvenes alumnos que nos dejó asombrados por su perfección y la conocida "Toccata", de Carlos Chavez, para percusión, a cargo de otro conjunto, el "Indiana University Percussion Ensemble".

Sin que estuviese en el programa mismo de los conciertos, nos fue dado, al llegar, asistir a una presentación de ópera, preparada por lo que en EE. UU. llaman "ópera Workshop", taller de ópera. Este "taller", es uno de los justos orgullos de Bloomington y ya un aporte internacionalmente reconocido al teatro lírico; varios de sus ex alumnos son hoy figuras relevantes de la ópera en Norteamérica y en Europa, sobre todo, en Alemania. Lo que presenciamos fue una magnífica versión del "Don Juan", de Mozart, cantado en inglés, cosa que escandalizará a los puristas, pero que se practica allí donde la ópera es tomada en serio y se la traduce (como la misa hoy día), al lenguaje de quien las oye, y adquieren, por eso mismo, vida. Cada sábado, entre octubre y mayo, se presenta una ópera en el teatro de la Universidad de Indiana; su conjunto acaba de obtener un resonante éxito en la Feria Mundial de Nueva York, con el "Turandot", de Puccini y anuncia para la temporada de octubre la repetición de dicha ópera más las siguientes: "Don Pascuale" (Donizetti), "La Flauta Mágica" (Mozart), "Macbeth" (Verdi), "El Diálogo de las Carmelitas" (Poulenc) y "Parsifal" (Wagner). Esta sola lista dice mejor que nada la envergadura de lo que se hace en Bloomington bajo la égida directa del Decano Bain y colaboradores, como los directores Tibor Kozma y Wolfgang Vacano (que estuvo en Chile un tiempo), y directores de escena como Hans Busch, hijo de nuestro recordado gran director Fritz Busch. El conjunto de ópera, más los que hemos aludido en esta reseña, constituyen una impresionante acción que destaca a la Universidad Indiana de un modo casi único.

Finalmente, y para no dilatar más esta reseña, debemos decir dos palabras de las reuniones del CIDEM que celebraba en Bloomington su IV Asamblea General Ordinaria y una Extraordinaria para reformar Estatutos.

Los organismos internacionales que se ocupan de la cultura en cualquiera de sus formas, son, evidentemente, los parientes pobres de las entidades a las cuales se arriman, en este caso, la OEA. Buenas intenciones, deseos generosos, proyectos de gran vuelo, todo esto, existe en abundancia. Lo que falta son los medios para trabajar y admitir que en lo que a música se refiere, no pueden concebirse esquemas políticos en los cuales las 21 repúblicas participen por igual: la música se halla en muy diversas etapas de desenvolvimiento

en nuestro mundo y por añadidura el campo anglo-sajón no siente igual necesidad de participar en esfuerzos comunes porque su caso histórico es otro, sus problemas frente al resto del mundo son también diferentes. Las reuniones de Bloomington designaron un Directorio que, en gran parte, continuó como estaba. Me correspondió el honor de ser reelegido Presidente junto a mis colegas Vicepresidentes, Lauro Ayestarán (Uruguay) y Luis Sandi (México) y Directores Harold Boxer (Estados Unidos), Arnold Walter (Canadá), Luis A. Escobar (Colombia) y Clodio Santoro (Brasil). Como Secretario General continúa, según los Estatutos actuales, el Jefe del Depto. de Música de la OEA, Guillermo Espinosa.

El CIDEM desarrollará una activa labor de relacionamiento y de estímulo a las actividades musicales. Como organismos entroncados a su acción quedaron los institutos especializados existentes: el de Educación Musical que en Chile dirige Cora Bindhoff y el de Documentación a cargo de Lauro Ayestarán, en Montevideo; en la última Asamblea General fue agregado el Instituto de Etnomusicología que encabeza George List, en Bloomington, Indiana. Con dichos organismos y las representaciones nacionales que se hicieron más fáciles de constituir a través de una reforma de estatutos, esperamos hacer del CIDEM una entidad activa que preste real utilidad a los países que se han incorporado a ella.

La actividad de Indiana fue seguida, como se dijo al comenzar este comentario, por el III Festival Interamericano de Música, celebrado en Washington. La crónica de sus conciertos está consignada en otra sección del presente número, de modo que nos referiremos únicamente a aspectos generales de este torneo artístico.

Desde luego, el que estos Festivales existan y que previo a ellos, aunque en forma bastante modesta, se hagan encargos de obras a compositores de este hemisferio, es altamente loable y, por ello, debe ser congratulado Guillermo Espinosa. Nada ni nadie le obliga a esta labor y lo que se realiza es resultado de su empeño y de la paciencia con que obtiene recursos casi por entero de procedencia privada. Esto es un hecho, pero, al lado de ello, hay otro innegable que hemos ya señalado en esta revista en ocasiones semejantes anteriores: un Festival en Washington, capital de los Estados Unidos, quíeránlo o no sus organizadores, toma carácter oficial y compromete el buen nombre del país; que sea bien realizado, que sus manifestaciones sean artísticamente de primer orden, es algo que todo el mundo espera cuando se va a un país que posee las mejores orquestas y condiciones óptimas para todo lo musical.

Cuando no ocurre esto, y lo que es peor, cuando la selección de obras está influida por razones de evidente procedencia diplomática y cuando las autoridades y personeros del Gobierno brillan por su ausencia, chocan profundamente nuestros conceptos en orden a señalar deberes nacionales hacia la cultura y la teoría hasta ahora dominante en los Estados Unidos (ya bastante criticada allá mismo), de total prescindencia gubernativa. Si miramos el programa del último Festival, al igual que el de 1961, que comenzaba con un saludo firmado por la esposa del malogrado Presidente Kennedy, advertimos la firma autógrafa del actual mandatario reproducida al pie de una declaración encomiástica hacia el Festival. Hay, pues, un reconocimiento oficial y una comunicación a la que se agrega otra del Secretario General de la OEA. Esto hace que los esfuerzos de Guillermo Espinosa debieran estar

respaldados por algún departamento del Gobierno, que asegurara un desarrollo sin percances. Decirnos a los latinoamericanos que vamos a Washington que una obra, como ocurrió con la de León Schidlowsky, no se puede ejecutar estando programada porque no hay dinero para pagar ensayos, es incomprensible en Washington y aún diría yo, es escandaloso. Cosa semejante ocurrió en el anterior Festival con un concierto íntegro de música brasilera. Si los Festivales han de continuar, esto debe hacerse con un financiamiento perfectamente claro y responsable y puestos a cubierto de tener que incluir composiciones por razones de cortesía a algún embajador deseoso de que su país figure, aun cuando no tenga méritos para ello. El Gobierno de los Estados Unidos no puede desentenderse del carácter que tiene el Festival y del hecho de que todo percance viene a la postre a ser imputado, no al organizador, sino que al país en cuya sede se realiza. No hay teorías que valgan en contra de ello y es de esperar que los músicos norteamericanos tomen seriamente la responsabilidad de un evento, en el que su país queda comprometido con el resto de América.

En el curso del Festival, que en general estuvo mejor organizado que los anteriores, se escucharon algunas obras de gran importancia, como por ejemplo el "Concerto a Tre", para violín, violoncello, piano y orquesta de Juan Orrego Salas; "Sinfonía de don Rodrigo", de Alberto Ginastera; el "Concierto para Violín y Orquesta", de Roque Cordero; el "Time Cycle", de Lukas Foss, etc., y en música de cámara el "Capricho para arpa y orquesta de cuerdas", de Walter Piston; las "Variaciones Elementales", para orquesta de cámara, del brasilero Edino Krieger; el "Cuarteto", de Eduardo Maturana; los "Tres Poemas de Rilke", de Pozzi Escot, del Perú, etc., es decir, hubo un nivel general elevado que no admitía segundos términos. Lamentable fue el incidente promovido por Lukas Foss al interpretar la obra "Laudes", de nuestro cuasi compatriota Celso Garrido (que figura tanto entre los compositores peruanos como entre los chilenos), un ataque de nervios que sería indecoroso en una prima-donna, interrumpió la obra a causa de la molestia que le producía al Director el aire acondicionado y se sentó en la tarima en una actitud infantil que mereció general censura y no tuvo la corrección artística de ejecutar todo desde un comienzo una vez que el enojo general lo obligo a segregarse. Un director así, no debe participar en un festival internacional. Contrasta esto con la correcta actuación de los demás directores, Howard Mitchell, Guillermo Espinosa y nuestro compatriota Víctor Tevah, que se desempeñó con especial brillo.

Hacemos votos porque el Festival próximo, en el cual se anuncia ya la posibilidad de desplazarlo a alguna capital latinoamericana, no sufra contingencias molestas. En nuestros países, cuando hemos hecho festivales, hemos dado todas las facilidades que nuestros regímenes estatales permiten y eso asegura su entera corrección. La iniciativa de Guillermo Espinosa quedará así a salvo en el futuro.

D. S. C.

EDITORIAL

II CONFERENCIA INTERAMERICANA DE ETNOMUSICOLOGIA

En los tiempos que corren, no podría haberse encontrado una sede más conveniente para el torneo en referencia, que la pequeña y hermosa ciudad de Bloomington, estado de Indiana, U. S. A., cuya magnífica Universidad acogió con impresionante despliegue de recursos las inquietudes de etnomusicólogos venidos de distintas partes del continente americano, para trabajar junto a los participantes de los otros eventos que tuvieron lugar en los mismos días, y sobre los cuales ya diera cuenta en este editorial el Decano Domingo Santa Cruz.

El 24 de abril recibieron los congresales la cuidada edición de los trabajos de la I Conferencia Interamericana de Etnomusicología, celebrada en Colombia, en 1963; una voluminosa carpeta con los estudios que serían leídos y comentados posteriormente, y todos los documentos necesarios para disfrutar de una placentera estada, cuyas recepciones, visitas a museos, archivos, bibliotecas y espectáculos artísticos, dejaron un positivo e inolvidable recuerdo.

El día 25, bajo la presidencia del distinguido investigador uruguayo, Lauro Ayestarán, se efectuó la primera sesión, que se inició con la exposición de Flor de María Rodríguez, del mismo país, titulada "Metodología para la Reconstrucción de las Danzas Folklóricas Extintas", cuyos procedimientos recomendamos a los especialistas en coreografía para confrontar las rebuscas hechas hasta ahora en este campo, calificada de ejemplar por el escritor peruano, José M. Arguedas, quien asistiera a la Conferencia, aprovechando una invitación del Departamento de Estado. En segundo término, el representante de Chile, autor de estas líneas, se refirió a una especie musical, presuntamente extinguida en el folklore americano, *la glosa*, encontrada en los viajes de recolección del Instituto de Investigaciones Musicales, en el interior de la provincia de Coquimbo. A continuación, Charles Haywood, U. S. A., planteó una revisión de la enseñanza de la música latinoamericana, con valiosos datos estadísticos. Por último, el colombiano Andrés Pardo Tovar, eficaz impulsador de la especialidad en su país, enfocó la utilización de elementos folklóricos en la música culta latinoamericana, poniendo, una vez más, de actualidad, los asuntos relativos al nacionalismo musical y sus vinculaciones con el folklore, problema que también fue una de las cimas en el debate de los compositores.

La jornada siguiente estuvo confiada a la dirección del norteamericano Bruno Nettl y se abrió con el tema "Canciones de Trabajo Negras del Distrito del Diamante en Minas Gerais", República del Brasil, de Luis Heitor Correa de Azevedo, cuyas explicaciones y grabaciones ilustrativas dieron una documentada visión de estas manifestaciones de oficio. Luis Felipe Ramón y Rivera, de Venezuela, se ocupó de "El Mestizaje de la Música Afrovenezolana", clarificando los elementos característicos africanos y europeos, sobre la base de nutridos ejemplos. George List, director de los Archivos de Música

Folklórica y Primitiva de la Universidad de Indiana, dio a conocer parte de sus experiencias de campo en Sudamérica, hablando de "La Música Folklórica del Litoral Atlántico de Colombia", marcando el acento en la organografía local. Cerró dicha reunión Rafael Manzanares, de Honduras, con un sólido aporte a la investigación de los instrumentos tradicionales de su país.

Prosiguió la labor mediante un simposio y mesa redonda de los etnomusicólogos sobre aculturación y tradición musicales, dirigidos por Willard Rhodes, de U. S. A., con la intervención de Bruno Nettl, acerca de "Aspectos de la Música Folklórica en ciudades americanas"; Frank Gillis, director asociado de los Archivos de Música Folklórica y Primitiva, quien analizó los "Ritmos Hot en el Ragtime para Piano", y Alan Merriam, de la Universidad de Indiana, cuya tarea consistió en plantear un problema de historia cultural, por medio de "La Música y el Origen de los Indios Flathead". Los comentarios fueron de responsabilidad de Isabel Aretz, de Venezuela; Bárbara Krader, del International Folk Music Council, y Charles Seeger, de la Universidad de California, y provocaron una sustanciosa, aunque demasiado breve polémica.

Esa misma tarde se produjo una sesión conjunta de compositores y etnomusicólogos, en torno a la materia "Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor Americano", presidida por Nicolás Slonimsky, de U. S. A., que incluyó los trabajos del mexicano Luis Sandi y del ya citado Dr. Seeger, denominados, respectivamente, "Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor de Latinoamérica", y "Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor de los EE. UU.". Los planteamientos críticos pertenecieron al panameño Roque Cordero, a Andrés Pardo Tovar y a Willard Rhodes, también ya mencionados.

La última reunión, el 28 de abril, una vez más, versó sobre aculturación y tradiciones musicales, se desarrolló bajo las directivas de Heitor Correa de Azevedo, consignando los estudios de Isabel Aretz, "Raíces Europeas de la Música Folklórica de Venezuela", densa complementación del trabajo de su compañero Ramón y Rivera; Lauro Ayestarán, "El Tamboril Afrouruguayo", utilísima contribución a la metodología de la investigación de los instrumentos de percusión; y Carlos Vega, "Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica", que debió ser, lamentablemente, reducido en su lectura por su autor, el director del Instituto de Musicología de Buenos Aires, dada su extensión, y que levantó un animado debate. George List, Rafael Manzanares y Luis Felipe Ramón y Rivera, reseñaron las lecturas e hicieron las observaciones pertinentes.

Lamentablemente, las naturales limitaciones de un editorial, nos impiden detenernos con la prolijidad que hubiésemos deseado en cada uno de los trabajos aludidos; pero de su conjunto es posible inferir que el cuadro de la investigación etnomusicológica en América se presenta realmente activo, y con una depuración cada vez más ostensible en sus técnicas metodológicas. En cuanto a los principios fundamentales que orientan este terreno, pudimos apreciar una tendencia a dar mayor importancia a la consideración humanística de la Etnomusicología, gracias a la cual, sin descuidar los elementos técnicos musicológicos particulares, se le confiere una correcta posición al análisis integral de la cultura, uno de cuyos componentes es el fenómeno musical, que alcanza, de esta manera, su verdadera dimensión.

Por razones inexplicables no hubo sesión de conclusiones, lo que privó a

los concurrentes de dar conceptos sintéticos, siempre necesarios para medir la marcha ~~de~~ cumplida y echar las bases de las futuras, entre los cuales nos habría interesado profundamente abogar por una homogeneidad temática en esta clase de Conferencias, con el fin de que sus frutos, que en mayor o menor grado, estarán indefectiblemente unidos al panorama comparado de la música aborigen y folklórica, sean cada vez más concretos y autorizados, lo que debe lograrse a través de la proyectada creación del Instituto Interamericano de Etnomusicología, sólo mencionado en la Conferencia.

En nombre del Instituto de Investigaciones Musicales de nuestra Facultad, manifestamos la gran satisfacción que nos deparara nuestra permanencia en los centros de estudio de la Universidad de Indiana, que, aparte del certamen mismo, nos permitió trabajar en la gran biblioteca del Instituto de Folklore, en los Archivos de Música Folklórica y Primitiva y en el Departamento de Español y Portugués, donde tuvimos la gratísima oportunidad de dictar una clase sobre el folklore chileno, y comprobar que, pese a las seis mil millas de distancia que no separaban de nuestro país, los fenómenos folklóricos son el mejor lazo de unión entre los pueblos.

Vayan nuestros agradecimientos a todos aquellos que hicieron posible el éxito de la II Conferencia Interamericana de Etnomusicología, y a quienes queremos representar en las personas de George List y de nuestro compatriota, el compositor Juan Orrego Salas, director del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana.

M. D.

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE MEXICO: 1600-1750

por

Robert Stevenson

Aunque la Catedral de México era el centro cultural más importante de América del Norte antes de 1800, su historia musical ha sido injustamente relegada. Nada se había escrito hasta 1946, fecha en que Lota M. Spell publicó un artículo pionero sobre música en el siglo de la Conquista¹ e intentó atraer la atención internacional sobre la música virreynal. Cuatro años después, Francisco Curt Lange tradujo ese artículo al español². En 1952, Jesús Bal y Gay editó lujosamente lo que se esperaba fuese sólo el principio de una serie equiparable a los *Monumentos de la Música Española*³. Como única fuente para la transcripción de las obras maestras mexicanas⁴ coloniales, el Maestro Bal y Gay se munió, en su bello volumen de 235 páginas, de un códice filmado⁵. En abril de 1961, Roger Wagner grabó aproximadamente la mitad de las obras contenidas en el hermoso volumen de Bal y Gay —incluyendo la espléndida *Missa super fa re ut fa sol la* de Juan de Lienas (idéntico *cantus firmus* es usado en la *Missa cortilla* de Morales, y en misas de Melchor Robledo y Ginés de Boluda)⁶, el *Magnificat secundi toni* de Francisco López (y) Capillas, *Peccantem me quotidie* y *Memento mei Deus* de Hernando Franco, y las misas españolas transcritas por Bal y Gay que pertenecían al códice original.

En 1954-55, las revistas *Fontes artis musicae* e *Hispanic American Historical Review* publicaron los artículos del autor de estas líneas, "Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico" y "The 'Distinguished Maestro' of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla"⁷. Estos artículos suplementa-

¹"Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *Hispanic American Historical Review*, xxvi/3 (agosto, 1946), pp. 293-319. Con respecto a las actas de la Catedral de México, ella se basó en la *Historia de la Música de México (Epocas precortesiana y colonial)* de Gabriel Saldívar (México: Editorial "Cultura", 1934); él leyó sistemáticamente las actas desde 1536-1600 (p. vii).

²Revista de estudios musicales (Mendoza, [Argentina], Universidad de Cuyo), ii/4 (agosto, 1950), pp. 217-255.

³*Tesoro de la música polifónica de México*, I: *El Códice del Convento del Carmen* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952, 1953). Comentado en *Notes of the Music Library Association*, sec. ser. xiv/1. (diciembre, 1956), pp. 49-50.

⁴Como además de la música de los compositores neo-hispánicos tales como Hernando Franco y Francisco López, fáciles de identificar, el Códice Carmen incluye la *Missa Beata Mater* (1566) de Francisco Guerrero y la *Missa Ave maris stella* (1576) de Tomás Luis de Victoria. Bal y Gay también editó estas dos

misas (Tesoro, pp. 114-144, 223-226; 49-83). El *Agnus Dei* ii y la parte del tenor, en mm. 34-44, de la Misa de Victoria, *Et resurrexit*, hubo que sacarlos de la edición de Pedrell; el bajo de la edición Tesoro, p. 69, mm. 14-17, debe corregirse para que concuerde con la versión de 1576.

⁵Aunque primitivamente se encontraba en el Museo Colonial del Carmen en Villa Obregón (= San Angel), el Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, Director General del Instituto Nacional de Antropología e Historia, afirma que este Códice se perdió. La pérdida de manuscritos similares ha sido discutida en "Latin American Archives", *Fontes artis musicae* 1962/1 (enero-junio), pp. 19-21.

⁶R. Stevenson. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1961), pp. 326-26.

⁷*FAM* 1954/2, pp. 69-78 y 1955/1, pp. 10-15 (la Misa *Christus resurgens* mencionada en la p. 13 [Códice Valdés, fols. 101v-109] es por Pierre Colin *HAHR* xxxv/3 (agosto, 1955), pp. 363-373.

ron y añadieron datos la información dada anteriormente en *Music in Mexico: A Historical Survey* (1952) y en el *Grove's Dictionary*, 5ª edición (artículos sobre Hernar Franco, Juan Navarro II (Gaditanus), Juan (Gutiérrez) de Padilla⁸, y Juan de Zumaya). El presente artículo retoma el hilo de la historia en el punto en que lo dejara Lota Spell en el suyo de 1946, y pretende ofrecer un necesario complemento a la tan útil obra de Irving Leonard⁹, *Baroque Times in Old Mexico* (1959).

Inicia su obra el Profesor Leonard con un capítulo sobre Fray García Guerra, Arzobispo de México (1608-1612) y Virrey durante el último año de su vida. Imposible es encontrar mejor ejemplo para confirmar el conocido adagio de que en música de América, al menos hasta 1300, los gustos y preferencias de los arzobispos dictaban las posibles cimas a que la música sería podía elevarse. Antonio de La Raya en Cuzco (1598-1604), Bartolomé Lobo Guerrero en Bogotá y en Lima (1599-1609; 1609-1622), y Antonio Sanz Lozano en Bogotá (1681-1690) ejemplifican la misma regla¹⁰. A pesar de haber sido Arzobispo de México por el breve espacio de cuatro años, García Guerra dejó un sello indeleble. Fue gracias a su autorización, (en julio de 1611) que fue posible sufragar los gastos de copia en la forma más permanente posible de las mejores obras escritas para la Catedral de México hasta sus días y gracias a eso Steven Barwick pudo, hacia fines de la década de 1940, escribir en Harvard su admirable disertación sobre *Comienzos de la Música Colonial en México*¹¹. Antes de su arribo a Vera Cruz, el 19 de agosto de 1608, el

⁸Alice Ray [Catalyne] transcribe y comenta la música que de él existe en *as* en su disertación para obtener el Ph. D. de la Universidad de Carolina del Sur: "The Double-Choir Music of Juan de Padilla; Seventeenth-Century composer in Mexico", 2 vols., 1953. Steven Barwick, becario de la Fundación John Knowles Paine, en México, a fines de la década de 1940 y autor de la indispensable disertación "Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico", de 1949, presentada para obtener su Ph. D. en Harvard, obtuvo los microfilms que sirvieron a Jesús Bal y Gay y a Alice Ray. El microfilm de la Catedral de Puebla se encuentra en la Biblioteca del Congreso (Departamento de Música). Las correcciones de los datos biográficos del *Grove's Dictionary*, vi, 484-485 también se encuentran en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, x, cols. 564-565.

⁹A comienzo de la época Barroca, había en Ciudad de México alrededor de 15.000 familias españolas; 80.000 indias y 50.000 negras y mulatas. Ver: *Baroque Times in Old Mexico* de Leonard, para mayores datos estadísticos y físicos, pp. 72-78; el sumario cultural en pp. 78-84; sobre pinturas de mapas, al frente, p. 80 y en p. 112 el plan de la ciudad en 1628 y 1660. Al comentar este libro en *HAHR* XL/3 (agosto de 1960), pp. 444-445, Philip W. Powell, con razón lamenta la escasez de monografías. Por falta de monografías espe-

cializadas, lo poco que Leonard pudo decir sobre la música se redujo a dos párrafos. "The Organs at the Cathedral of Mexico City" de C. C. Kerr, *The Organ*, xxxvi (octubre de 1956), pp. 53-62, es el único estudio reciente sobre un instrumento colonial (ver las correcciones de M. A. Vente en *The Organ*, xxxvii [julio, 1957] p. 46).

¹⁰R. Stevenson. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1960), pp. 69-71, 75-78, 98; "Colonial Music in Colombia", *The Americas*, xix/2 (octubre, 1962), p. 125.

¹¹*Actas Capitulares* (de ahora en adelante, A. C.) de la Catedral de Ciudad de México, V. fol. 240 v. (julio 5, 1611): "El M^{ro} de Capilla hizo presentación ante los d^{hos} ss de Vn libro escripto y puntado en vitelas en que por su yndustria se pusieron las diez y seis magnificas de todos los ocho tonos que dexo compuestas El M^{ro} Franco su antecesor todo recogido en el d^{ho} libro enquadernado en tablas, y bien adornado, y certificando que demas del y abriendose tratado sobre el caso ausente el d^{ho} M^{ro} de Capilla y comunicandolo los d^{hos} ss^{res} con los ss Prebendados musicos y certificandose del costo del d^{ho} libro dixeron que se reciba Para el usso y servicio desta santa yglesia, y que los ss^{res} hazedores despachen por contaduria libranca de los d^{hos} doscientos pesos... abriendose primero comunicado este negocio con el Ill^{mo} S^r Arcobispo para que lo apruebe...".

Cabildo consciente del calibre musical del prelado que iba a recibir, envió a un grupo de excelentes cantores de la Catedral a esperar el barco, y a formar parte del grupo de cantores que acompañaba a García Guerra, en su largo viaje de un mes a la capital¹². Entretanto, se afinaron los dos órganos de la Catedral con frenética prisa, se instalaron los tubos que faltaban en el órgano más pequeño, y se reparó el mecanismo de ambos para que pudieran ser usados nuevamente¹³.

El advenimiento de cantores españoles causó inevitablemente, cierto temor entre los locales, que supusieron serían desplazados. El sochantre Juan Galiano, que se había iniciado como cantor muy bien remunerado 22 años atrás¹⁴, era era quizá quien más justificadamente temía la competencia del tenor español Juan López, también experimentado sochantre¹⁵. Sin embargo, el Arzobispo alivió rápidamente la ansiedad de Galiano, nombrando a López sochantre asistente y tres meses más tarde, al ver que este arreglo no daba resultados, nombrando a Galiano maestro de ceremonias. Para demostrar que la aptitud musical era más importante que el lugar de nacimiento, el Arzobispo inició de inmediato la política de descubrir a los mejores talentos locales, ofreciéndoles notorios premios aunque los depositarios fueran esclavos. De inmediato, el 27 de febrero de 1609, García Guerra insistía en que el Cabildo pagara a Luis Barreto, un soprano masculino de 34 años que era esclavo, la suma de 12 pesos oro mensualmente¹⁶. Las actas del Cabildo muestran que Guerra intervino personalmente el 10 de marzo, y nuevamente el 31 de ese mismo mes, para asegurarse de que el esclavo-cantor con voz tan singularmente bella y tanto talento para la polifonía, recibiera la suma completa en oro y sin descuentos¹⁷. Seis años más tarde, Barreto compraba su libertad¹⁸.

¹²Mateo Alemán. "Sucesos de Frai Gera", ed. por Alice H. Bushee, *Revue hispanique* xxv/68 (diciembre, 1911), p. 380: "...le aligerava el pezo del camino..." Alemán, autor de *Guzmán de Alfarache*, el más afamado escritor español que emigró en el período colonial viajó con el arzobispo en la misma flota; también lo hizo Juan Ruiz de Alarcón, pero a mayor distancia.

¹³A. C., v (1606-1616), fol. 91 (19 de agosto de 1608).

¹⁴A. C., iii (1576-1609), fol. 230v. (17 de junio de 1586); contratado con 100 pesos de tepuzque.

¹⁵A. C., v, fol. 101v. (7 de octubre, 1608). López se convirtió en maestro de ceremonias el 16 de enero de 1609.

¹⁶*Ibid.*, fol. 114v.

¹⁷*Ibid.*, fols. 116v y 119.

¹⁸*Ibid.*, fols. 386v-387, 388v-389, 398, 402 (abril 28, 1615, mayo 28, mayo 12, junio 30, agosto 3). Durante los años anteriores Barreto había complacido en tal forma al capítulo que el 7 de agosto de 1612 (fol. 292v.) los canónigos le compraron dos sobrepelliz del más fino lino de Rouen y el 8 de enero de 1613 (fols. 309v.-310) un traje completo por sus "muchos excelentes servicios" durante la anterior época navideña. El Arzobispo Pérez

de la Serna, sucesor de Guerra, fue quien logró que el capítulo permitiera a Barreto comprar su libertad por 1.500 pesos en 1615. Tres canónigos se opusieron —el archideacono, el chantre y el Dr. Luis de Herrera. El 29 de mayo de 1615, el chantre sometió a la fuerza el caso de Barreto a los letrados y sólo gracias a la diplomática intervención del arzobispo a favor de Barreto —de 40 años cumplidos—, arguyendo que le costaba al capítulo 450 pesos al año y que en el futuro su rendimiento sería menor, además de la promesa de Barreto de servir por seis años más con salario de cantante, se ganó la partida. El 11 de agosto de 1615, su sueldo se fijó en 300 pesos. En 1632, a los 62 años seguía cantando en la catedral (A. C., viii [1626-1632], fol. 374v). Seis años después, el capítulo liberó a otro esclavo, a la mulata Ursula de 26 años, que pertenecía al Hospital del Amor de Dios y que fue canjeada, a pedido de su padre, el 26 de agosto de 1639. (A. C., ix [1633-1639], fol. 379v). No obstante, parece que fueron pocos los esclavos músicos que en cualquier época sirvieron en la catedral. La información del 11 de diciembre de 1576, sobre la compra de dos esclavos negros para operar los fuelles del órgano (A. C., iii [1576-1609], fol. 19), no puede considerarse como compra de "músicos".

Además, el 1º de mayo de 1543, el Cabildo de México comenzó a emplear instrumentistas indígenas como músicos permanentes¹⁹. A través de lo que resta del siglo xvi, la música de chirimías, sacabuches y flautas, es mencionada en las actas de la Catedral con escasa menos frecuencia que la música vocal²⁰. Por lo tanto, el Arzobispo Guerra no hacía sino seguir una tradición bien enraizada al estimular a los ministriles con la misma generosidad con que se estimulaba a los cantores. Para las festividades extraordinarias de la octava de Corpus Christi, en 1609, Guerra distribuyó la generosa suma de 150 pesos entre tres arpistas, dos organistas y un guitarrista que animaron las horas anteriores a las vísperas con sus canzonetas y villancicos²¹. El 28 de mayo del año siguiente, Guerra anunciaba al Cabildo la absoluta necesidad de ejecutar excelente música vocal e instrumental antes y después de las vísperas, si se deseaba atraer el concurso de un gran número de personas a los servicios de la octava de Corpus Christi²². Como respuesta, el Cabildo le agradeció su "celoso cuidado" y le confió la supervisión completa de la parte musical de Corpus Christi.

Alonso de Santiago, que había sido organista de la Catedral y prebendado por varios años, vivía aún en 1609. El y Gerónimo de Santiago (sin duda su hermano) supuestamente afinaron, restauraron y repararon ambos órganos en 1608, durante el mes en que el Arzobispo Guerra iba camino de Vera Cruz a la capital. Como su tarea no había sido ampliamente satisfactoria, el Cabildo aprovechó la muerte de Alonso, el 13 de octubre de 1609²³, y la prolongada ausencia de Gerónimo en Oaxaca²⁴, para llamar en mayo de 1610 al mejor constructor y reparador de órganos de México, un franciscano llamado Miguel Bal, residente en Michoacán, cuya reputación estaba basada en la afinación de los órganos de Santa Clara y San Juan de la Penitencia, en la capital²⁵. Mientras se alojaba en casa del bajón de la Catedral²⁶, Fray Miguel trabajó con tal eficiencia, que para las festividad-

¹⁹A. C., I (1536-1559), fol. 58: "Recibieron por Su S^a y m^{tes} los menestres yndios con partido cada vn año de p^{as} de oro común".

²⁰Ejemplos de citaciones de ejecutantes de los siguientes instrumentos: sacabuche, 13 de mayo de 1575 (A. C., fol. 308) y 23 de junio de 1592 (A. C., iv, fol. 78v.); chirimía, 13 de enero de 1576 (A. C., II, fol. 317v.); bajón, 16 de agosto de 1588 (A. C., iv, fol. 5v.); trompeta, 7 de junio de 1591 (A. C., iv, 49v.). En 1586, Guerrero obtuvo en Sevilla que se estableciera una regla capitular de que un verso de las Salves de las festividades fuese confiada a las flautas, otra a las chirimías y otra a las cornetas (R. Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, p. 53b). Para no ser menos que Sevilla, Ciudad de México compró el 17 de enero de 1595 un costoso conjunto de doce flautas para el servicio del coro (A. C., iv, fol. 111). Al mes siguiente, el 25 de febrero, dos ministriles —Juan Maldonado y Andrés de Molina— tuvieron que ser amonestados por negarse a tocar primero un instru-

mento y luego otro durante los versos del Magnificat, Salmos, Ofertorio y Comunión, cuando el maestro de capilla les ordenó alternar.

²¹A. C., v, fol. 157.

²²*Ibid.*, fol. 189v.: "Y ansimismo propuso de quanta ymportancia era para la devocion y frecuencia del pueblo xpiano ultra solemnidad referida para las horas canonicas que en las extraordinarias después de medio día antes de entrar en visperas vbiese mucho concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chançonetas que pudiesen = y ansimismo acabadas las visperas hasta entrar en maytines."

²³*Ibid.*, fol. 162.

²⁴*Ibid.*, fol. 354 (18 de abril 1614). Su contrato de seis años se inició en 1607. El capítulo lo despidió el 23 de febrero de 1616 (fol. 425).

²⁵*Ibid.*, fols. 187, 188 (14 y 21 de mayo de 1610).

²⁶*Ibid.*, fol. 189 (25 de mayo). Lorenzo Martínez fue bajonista; ver nota 32 más abajo.

des de Corpus los órganos estaban nuevamente en excelentes condiciones²⁷. Por sus desvelos, el Cabildo otorgó el 8 de octubre de 1610, una limosna de 200 pesos para el convento de San Francisco en la capital, 50 pesos a Lorenzo Martínez por ayudar a Fray Miguel en sus tareas y 125 pesos por alimentarlo, 25 pesos a Gaspar Sánchez por 260 tubos nuevos, y a Fray Miguel 50 pesos para atender a sus "necesidades"²⁸. Estas negociaciones —y otras de ese mismo verano para proveer a un talentoso niño-soprano de una educación escolar (13 de julio), para comprar 12 sobrepellices para los "niños del choro" (17 de agosto), y para aumentar de 170 a 200 pesos el sueldo anual de Sebastián Ramírez, el maestro del coro de niños²⁹— revelan invariablemente, a través de las actas del Cabildo, el "celoso cuidado" del Arzobispo Guerra, incentivo primordial de la acción. Después de haber superado las deficiencias de los órganos en 1610, el Cabildo se dedicó a los instrumentistas en 1611. El 5 de agosto, por sugerencia del Arzobispo, los salarios de los mismos comenzaron a subir. Alejo García, que ocupaba el cargo de chirimía, corneta y sacabuche, con un sueldo de 150 pesos, recibió un aumento de 50 pesos. El mismo aumento fue otorgado a Alonso Arias, sacabuche³⁰. Dos de los instrumentistas más viejos habían muerto ese año— Juan Baptista, el sacabuche contratado a 100 pesos el 23 de junio de 1592, que había estado enfermo por un largo período en el hospital de Guaztepeque en 1608 y que había faltado a todos los servicios hasta antes del Domingo de Ramos de 1609³¹, y Lorenzo Martínez, sacabuche desde 1597 por lo menos, quien era indispensable en Adviento y Cuaresma, por ser su instrumento el único autorizado a acompañar los servicios en esas fechas³². Al igual que en la Madre Patria, la ejecución instrumental se había transformado en una tradición de familia³³, y los Baptista de México no fueron una excepción a la regla. El 15 de marzo de 1611, el Cabildo aceptó a Alonso Baptista, asignándole la suma de 200 ducados anuales. Como si Alonso no fuera poco, su hijo cadete Antonio, se apersona en la reunión del Cabildo del 30 de agosto, con una poderosa recomendación del Arzobispo (ahora también Virrey) para ocupar el cargo del otro instrumentista desaparecido ese mismo año, Lorenzo Martínez. Dos de los canónigos consideraron muy joven a Antonio, pero el resto coincidió con el Arzobispo en que era mejor premiar la juventud promisoría de Antonio con 150 pesos anuales a pagar 200 por un adulto mediocre³⁴.

En esa misma reunión del 30 de agosto de 1611, el Cabildo aceptó la sugerencia de multar a instrumentistas y cantores que abusaran de sus privilegios llegando tarde a los tercios y a las vísperas, y retirándose de la misa

²⁷Las reparaciones incluyeron afinación, reemplazo de tubos y fijación de registros de ambos órganos. Estas reparaciones totales eran necesarias cada cierto número de años por muy bien contruidos que fueran los órganos.

²⁸A. C., v, fol. 202v.

²⁹Ibid., fols. 196v., 200v., 202v.

³⁰Ibid., fol. 242.

³¹A. C., iv, fol. 78v.; A. C., fols. 131, 136.

³²A. C., iv, fol. 184 (12 de septiembre de 1597, el capítulo le prestó 50 pesos); A. C., v, fol. 21v. (12 de enero de 1607, su salario subió

a 150 pesos porque "en Adviento, Cuaresma y en los oficios de los Muertos, él es el único instrumentista que se requiere").

³³Así como el clan de los Peraza era famoso en España, así también se puede trazar, a través de los documentos coloniales, las dinastías de instrumentistas en el Nuevo Mundo. Ver *The Music of Peru*, pp. 96-97.

³⁴El puesto de Lorenzo Martínez había sido dado al presbystero Francisco de Medina el 5 de agosto 1611 (fol. 242v.), pero quedó vacante el 30 de agosto.

después del Gloria, de las vísperas después del primer salmo, y de las procesiones después del motete. La nueva reglamentación exigía que cada músico empleado en la Catedral asistiera a cada una de las horas canónicas, desde el Domingo de Pasión hasta la noche de Pascuas. En la jerarquía de multas, las más estrictas estaban reservadas a quienes no participaban en la polifonía de las pasiones, *señas*, lamentaciones y *Miserere Mei* de la Semana Santa, o a los que no asistían a los *maytines* de Pascua y a la Misa³⁵. Al igual que en otras catedrales hispanoamericanas, los chirimías, cornetas y flautas debían tomar parte en el coro durante las épocas litúrgicas en que los instrumentos eran reducidos.

A pesar de que el Arzobispo y el Cabildo ejercían control absoluto sobre estas actividades, los cantores e instrumentistas recibían las órdenes estrictamente musicales del maestro de capilla. Generalmente, seleccionado después de un riguroso concurso público, el maestro de capilla en Ciudad de México —como en cualquier otro lugar de las colonias españolas—, ejercía la doble función de director y compositor oficial de la Catedral. Cuando el Arzobispo Guerra moría, el 22 de febrero de 1612, la Catedral de Lima estaba a un mes de nombrar como maestro de capilla a Estacio de la Serna³⁶, un brillante organista y compositor nacido en Sevilla, que había ocupado el cargo de organista de la Capilla Real de Lisboa antes de emigrar al Perú³⁷. Dos de los Tientos de Estacio de la Serna han sido recientemente publicados en *Monumentos de la Música Española*, xii (1952), 246-255³⁸, con encomios sobre su belleza radiante y optimista³⁹. En contraste con Lima, la música en Ciudad de México, durante el cuadrenio de Guerra, había sido dirigida por un beneficiado sexagenario, Juan Hernández, quien comenzó su carrera como cantor en la Catedral, el 20 de enero de 1568, y sucedió a Hernando Franco⁴⁰ como maestro de capilla, el 17 de enero de 1586. Cuando se le contrató, su mayor valor radicaba en su soberbia voz de tiple (siempre el tipo más difícil de hallar). Sin embargo, después de convertirse en *bachiller* y prebendado, sus intereses cambiaron tan radicalmente hacia actividades más lucrativas que el Cabildo lo nombró "solicitador", en 1583 y puso en sus manos todos los litigios de la Catedral⁴¹. Mejor remunerado que un simple cantor, fue enviado a realizar numerosos y prolongados viajes⁴². Aún después de convertirse en maestro de capilla, aceptó numerosos cargos mar-

³⁵*Ibid.*, fol. 245v.

³⁶*The Music of Peru*, p. 79, Andrés Sas, "La vida musical en la Catedral de Lima", *Revista Musical Chilena*, xvi/81-82 (julio-diciembre, 1962), p. 32.

³⁷Martín de León. *Relación de las exequias* (Lima: Pedro de Merchán y Calderón, 1613), fol. 26; *The Music of Peru*, pp. 57, 73.

³⁸Ver también *Flores de Música*, ed. por M. S. Kastner, de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959), I, p. xxv^a.

³⁹Libro de Tientos, ed. de M. S. Kastner, de Francisco Correa de Arauxo (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1952), II, 14 (introducción).

⁴⁰Franco, el primero de los grandes maestros de Ciudad de México, es el músico sobre el cual se ha investigado más, y sus obras han sido transcritas más que las de cualquiera de sus sucesores. Ver *The Music of Mexico*, pp. 104-121. (Es probable que los himnos Nahuatl en pp. 119-121, sean espurios).

⁴¹A. C., III, fol. 168. El 16 de octubre del año anterior había hecho uso de su pericia "legal" para sacar a Pascual Crespo de la cárcel, presentando una cédula al alcaide de la cárcel. Cuando Crespo abandonó México sin pagar la deuda por la que se le había encarcelado, Hernández tuvo que ceder un mes de sus prebendas (fol. 157).

⁴²*Ibid.*, fol. 173v. (14 de junio de 1583).

ginales, tales como la secretaría del Cabildo⁴³. Compuso, finalmente, nuevas chanzonetas y villancicos para las festividades de los años 1589 y 1590, pero tan lentamente que el Cabildo debió concederle días extras para que pudiera terminarlos⁴⁴. Si puede considerarse suya la incompleta Pasión, según San Juan, publicada en las páginas 212-219 del *Tesoro*, de Bal y Gay (1952) (el nombre "Juan Hernández" puede aún leerse en el facsímil del manuscrito original, al tope de la corroída página 226, *Tesoro* 230), era Hernández un compositor capaz, pero no estaba a la altura de otros que él mismo admiraba. Francisco Guerrero aparecía primero en su lista. El 13 de diciembre de 1585, un mes antes de convertirse en maestro de capilla oficialmente, Hernández recomendó el envío de 50 pesos a Guerrero, "por el libro de canto que enbió a esta santa iglesia"⁴⁵. Treinta años más tarde, su admiración por Guerrero seguía en pie: el 13 de enero de 1614, propuso pagar 8 pesos de oro por las partes de los motetes de Guerrero, publicados en Venecia en 1597. Hernando Franco, bajo cuyas órdenes había servido durante una década (1575-1585), era su primera preferencia entre los maestros de capilla de Ciudad de México que le habían precedido.

El Arzobispo Guerra parece haber sido un administrador demasiado conciliador para haber intentado siquiera reemplazar a Hernández. El Arzobispo que le siguió, Juan Pérez de la Serna (1613-1626), tuvo el coraje de excomulgar hasta al Virrey⁴⁷. Con Hernández fue menos riguroso. El 23 de septiembre de 1614 Antonio Rodríguez Mata presentó un documento real al Cabildo, con su nombramiento de maestro de capilla y medio-prebendado. El documento contenía la firma de aprobación del Arzobispo. De inmediato, Hernández protestó de este hecho, "por haber ocupado ese cargo durante casi treinta años". Para encontrar una solución, el Cabildo confirió a Rodríguez Mata un título usado en España en similares circunstancias: "maestro de los infantes del coro"⁴⁸. Disgustado por ello, Rodríguez Mata decidió permanecer ese año como simple músico, en espera del retiro voluntario de Hernández⁴⁹. El 7 de agosto de 1618 su paciencia fue premiada con una capellanía y después fue recompensado dos veces por la composición de chanzonetas y villancicos que Hernández había dejado de proveer desde hacía tanto tiempo⁵⁰. Por fin, el 7 de enero de 1620, el septuagenario dejó, muy a desgano, el lucrativo cargo de Secretario del Cabildo. Por el dinero que perdía requirió la restauración de su primitivo salario de tiple. Su posición en el "coro" era tan risible hacia entonces que el cuerpo de músicos firmó una petición presentada al Cabildo, el 10 de julio, requiriendo se les dejara cantar sin la

⁴³Elegido maestro de capilla en 1586 (fol. 219v.), su ascenso a secretario del capítulo se produjo quince años después. Perdió su cargo de secretario a fines de 1619 (A. C., vi [1617-1620], fol. 179 [7 de enero de 1620]).

⁴⁴A. C., iv (1588-1605), fol. 32 (31 de julio de 1590). Declaró haber estado enfermo desde el 24 de diciembre al 19 de enero de 1590. El 26 de marzo de 1591 (fol. 46), el capítulo reconoció su derecho a cobrar 40 pesos de *tepuzque* "que se le debían por haber compuesto las canzonetas de los dos últimos años".

⁴⁵A. C., iii, fol. 218; la gran suma hace presuponer que Guerrero había enviado ya su

Liber vesperum, 1584 o su *Liber secundus missarum*, 1582.

⁴⁶A. C., v, fol. 349v.

⁴⁷*El Episcopado Mexicano*, de Francisco Sosa, tercera edición (Ciudad de México, Editorial Jus, 1962), i, 156-157.

⁴⁸Guerrero se había iniciado en una situación muy similar en Sevilla, el 11 de septiembre de 1551 (ver *La Música en la Catedral de Sevilla*, p. 23a.).

⁴⁹A. C., v, fol. 381 (13 de febrero de 1615).

⁵⁰A. C., vi (1617-1620), fol. 66v.; fols. 85 y 90v. (1 y 20 de febrero de 1619).

interferencia del anciano maestro de capilla⁵¹. A pesar de todo, el Cabildo rehusó humillar a un veterano cuya voz había sido una de las más genuinas y bellas de Nueva España.

En 1621, Hernández rondaba aún por las reuniones del Cabildo, pero en 1625 —año en que Thomas Gage describió la música como “tan exquisita en esa ciudad que me atrevo a decir que la gente es atraída a las iglesias más por el deleite de la música que por un deleite en el servicio de Dios”⁵²— Rodríguez Mata ejercía absoluto control⁵³. El 2 de agosto de 1629, el año de los diluvios que obligaron a 27.000 personas a evacuar la capital (hacia Puebla, especialmente)⁵⁴, Mata accedió a reducir el número de músicos drásticamente⁵⁵. Las proporciones devastadoras de la tragedia fueron descritas a Felipe IV por el Arzobispo Manso y Zúñiga en una carta del 16 de octubre, señalando que más de 30.000 indios habían perecido en las inundaciones y que de 20.000 familias españolas sólo quedaban 400. El desastre continuó con sucesivas epidemias⁵⁶.

Sin embargo, la recuperación de la década siguiente permitió a Luis Coronado, organista principal, y a otros músicos, obtener aumentos de sueldo⁵⁷, por cuanto era necesario comprar ropa nueva para los niños del coro⁵⁸ y reparar los viejos libros de facistol⁵⁹. Luis de Cifuentes, contratado como tiple por la modesta suma de 100 pesos anuales, el 23 de octubre de 1615, recibió diversos ascensos en las dos décadas siguientes, hasta obtener la canonjía doctoral, y el 19 de agosto de 1636, era lo suficientemente adinerado como para dotar a las misas y *maytines* de la iglesia de San Pedro, “con la mayor solemnidad que se pueda”, de villancicos y chanzonetas compuestas cada año para la ocasión⁶⁰. Rodríguez Mata, siguiendo el ejemplo de su predecesor en cuanto a actividades extramusicales se refiere, se convirtió en licenciado en 1639, y dos años más tarde pudo integrar el rico campo de recolección de diezmos en el distrito de Chalco, con cuarteles generales en Toluca⁶¹. Como tantos otros músicos mexicanos, desde Franco y Hernández hasta Carrillo y Chávez, que comenzaron pobres y terminaron ricos, Rodríguez Mata, a su muerte en 1643, era lo suficientemente acaudalado como para dotar a dos capellanías.

Su sucesor, Luis Coronado, fue el primero de un grupo de tres maestros

⁵¹A. C., VII (1620-1625), fol. 61. Juan López de La Guarda, que entregó la petición al capítulo, era sochantre. Probablemente era el sochantre del mismo nombre que trajo el arzobispo Guerra de España (ver nota 15).

⁵²*Travels in the New World* de Thomas Gage, ed. de J. E. S. Thompson (Norman: University of Oklahoma Press, 1958), p. 72. En la introducción, p. XLVI, Thompson escribe: “En todo asunto, menos el religioso, lo que puede verificarse, encontré a Gage verídico y digno de confiar”.

⁵³A. C., VII, fol. 383v. (19 de septiembre de 1625).

⁵⁴Sosa, *op. cit.*, I, 175.

⁵⁵A. C., VIII (1626-1632), fol. 241 (2 de agosto de 1629).

⁵⁶Sosa, I, 177.

⁵⁷A. C., VIII, fol. 374v. (14 de mayo de

1632); IX (1633-1639), fol. 35v. (8 de noviembre de 1633).

⁵⁸A. C., IX, fol. 32 (7 de octubre de 1633).

⁵⁹*Ibid.*, fol. 400 (15 de noviembre de 1639). Ocho días más tarde el capítulo designó 100 pesos para su reparación (fol. 402v.) después de lo cual serían colocados en algún lugar donde no se les maltratará.

⁶⁰*Ibid.*, fol. 167. Posiblemente el tiple (A. C., V, fol. 410) es sólo un homónimo.

⁶¹A. C., X (1640-1650), fol. 101 (9 de marzo de 1641).

⁶²*Ibid.*, fol. 138v. (24 de abril de 1643). En el intertanto, desde el nombramiento de Mata como recaudador de diezmos, Melchor de los Reyes, músico catedralicio, activo desde 1632 (A. C., VIII, fol. 374v.), había servido de *Theniente de Maestro de Capilla* con 300 pesos anuales. (A. C., X, fol. 150v. [14 de febrero de 1642]).

de capilla que alcanzaron esa posición a través de sus puestos de organista. Fabián (Pérez) Ximeno, quien sucedió a Coronado como organista principal, lo reemplazó como maestro de capilla el 31 de marzo de 1648⁶³. Compositor de la *Misa de Batalla a 12*, existente en la Catedral de Puebla, Ximeno viajó a esa ciudad el 2 de mayo del mismo año, para probar el nuevo gran órgano instalado en ella el 18 de abril de 1649, con motivo de la consagración de dicha Catedral⁶⁴. Se le gratificó con 200 pesos; en otras ocasiones, recibió emolumentos similares. Aun así, sus servicios musicales eran menos solicitados en la Ciudad de México que los de una famosa banda de negros que competía con él, con su asistente Juan Coronado y con otros instrumentistas de la Catedral, cada vez que se necesitaba música especial para funerales, profesiones u otros actos religiosos. Por lo tanto, el 2 de mayo de 1651, Ximeno pedía al Cabildo que prohibiese a las "bandas de músicos y en particular a una dirigida por un negro, la participación en las misas, a causa de su manera indecente de cantar y de sus errores". El deseaba excluirlos de los otros actos también porque mezclaban disparates con el texto y "porque recibían pagos que la capilla de la Catedral merecía por derecho propio"⁶⁵. Como respuesta, el Cabildo aconsejó moderación y caridad hacia las bandas acusadas por el maestro Ximeno, porque algunas de ellas incluían pobres clérigos sin otros medios de subsistencia, y prometió verificar las actividades "de la capilla del negro".

Ya en el momento de presentar su petición, Ximeno estaba al habla con algunos de los mejores instrumentistas de Puebla, donde la música, bajo la enérgica dirección de Juan Gutiérrez de Padilla, había superado lo mejor que podía ofrecer la Capital. Tres semanas después de la petición, Ximeno presentó la lista de los *músicos menestriles* de Puebla que él deseaba trasladar a su servicio⁶⁶. Ejemplo del tipo de músico que él deseaba emplear era el arpista Nicolás Grinón, considerado el mejor en Nueva España. En 1642 Grinón había rechazado la Ciudad de México por Puebla, donde en 1651 su sueldo anual era de 200 pesos⁶⁷. El 9 de febrero de 1652, el Cabildo de la Ciudad de México podía ofrecerle sólo la mitad de esa suma, pero Ximeno lo persuadió a que aceptara el puesto temporalmente. Dándose cuenta de que el Cabildo no actuaría para suprimir las capillas rivales y que sólo las sobras

⁶³A. C., x, fol. 637v. Dado los términos del contrato, tuvo que soportar al inepto Juan Coronado como ayudante. El 28 de noviembre de 1642, Ximeno obtuvo que el capítulo contratara a Juan Vital=Vidal como *Maestro de Hacer órganos* y como afinador.

⁶⁴"El 'Distinguido Maestro' de Nueva España", HAHR, xxxv/3, 367. Sobre sus misas en el archivo de Puebla, ver *Fontes artis musicae*, 1954/2, p. 77.

⁶⁵A. C., xi (1650-1653), fol. 33v. Ximeno comenzó por pedir un mayor salario, "porque es pobre y ha servido por mucho tiempo". Esto fue rechazado y posiblemente por razones muy plausibles. Un siglo más tarde, todavía se recordaba a Ximeno como uno de los músicos mejor pagados en la historia catedralicia. (A. C., xxxvi [1741-1744], fol. 35v. [enero 30, 1742]. Su segunda petición fue que

"se quiten las capillas de músicos, Y en particular, Vna de vn negro, por la indecenssia, conque cantan, y disparates que dicen enel officiar las missas, Y en otros actos tocantes al ministerio [fol. 34] de Iglessia, fuera de que se minoran las obensiones, dela Capilla dela Cathedral, donde es interesada la fabrica".

⁶⁶A. C., xi, fol. 43 (26 de mayo de 1651).

⁶⁷A. C., x, fols. 176. (El 8 de julio de 1642 se le otorgaron 15 días para llevar a sus padres a Puebla) ? 198 (21 de noviembre de 1642, decide quedarse en Puebla). La consagración de la Catedral de Puebla ya terminada, el 18 de abril de 1649, fue el punto cumbre de la década de oro de la música en Puebla. Cuando se ordenó en 1651 la rebaja de sueldos, Grinón fue uno de los tres músicos que escapó ("El 'Distinguido Maestro'"), p. 368.

estaban destinadas a la capilla de la Catedral, Ximeno despidió a Grinón, muy a su pesar, siete meses después⁶⁸.

Con la muerte de Ximeno, en abril de 1654, el doble puesto de organista y maestro de capilla pasó a manos del *bachiller* Francisco López Capillas, por 500 pesos anuales. La *mucha suficiencia y habilidad* de López para *dhos ministerios* era tan obvia, que nadie discutió su nombramiento⁶⁹. El nombramiento de un asistente para López Capillas puso al Cabildo en posición más delicada. ¿Escogerían a Juan Coronado, elegido asistente de Ximeno en 1648, o a Francisco Vidal, sobrino de Ximeno, quien se perfilaba como una gran promesa? El Cabildo transigió en dividir igualmente entre Coronado y Vidal el sueldo de asistente de 200 pesos. Como mensajero de tal juicio salomónico, el Cabildo eligió al tesorero, Canónigo Simón Esteban Beltrán de Alzate⁷⁰, para que éste informase a Coronado y a Vidal de la decisión. Pero sus lisonjeras palabras no dejaron de traslucir la secreta preferencia del Cabildo en favor de Vidal, al permitirle a éste alternar con López el puesto de organista, cada dos semanas, excepto en las fiestas más importantes. En estas ocasiones, López dirigía y Vidal tocaba⁷¹.

La *primera solemne dedicación* de la Catedral, efectuada el día 2 de febrero de 1656, inauguró el período musical más brillante que había conocido la capital desde 1600. El Virrey, Duque de Alburquerque, sugirió el 28 de enero que López era lo suficientemente genial como para escribir una *Misa a cuatro coros* para la festividad de Santiago (25 de julio), en que cuatro obispos serían consagrados —Mateo Sagada Bugeiro, por la capital; Alonso de Cuevas Dávalos, por Oaxaca, y otros dos⁷². De acuerdo con la sugerencia del Virrey, cada uno de los cuatro coros cantaría una misa completa en sí misma y diferente al mismo tiempo de las demás. Coros locales, bajo la dirección de

⁶⁸A. C., xi, fols. 138v. (contratado con 100 pesos), 199v. (renunció el 3 de septiembre) Hernando López Calderón reemplazó a Grinón el 7 de diciembre de 1654, con 60 pesos anuales y la obligación de presentarse sólo cuando se le llamara especialmente. El 18 de febrero de 1656 su salario subió a 150 pesos siempre que viniese con mayor frecuencia (A. C., xii [1652-1655], fol. 139; xiii [1656-1660], fol. 233v.).

⁶⁹A. C., xii, fol. 40v. (21 de abril de 1654): "Nombrasse al B^o Francisco López Capillas presbítero por M^{ro} de la Capilla y Muzica desta S^{ta} Yglesia y por organista de ella". Diez días antes había el capítulo hecho colocar los "edictos, con termino de cuarenta días" (fol. 35v.). No obstante, como López Capillas gozaba ya de tanta fama en Ciudad de México, el capítulo le ordenó, el mismo día en que se colocaron los edictos, que compusiera las chanzonetas de Corpus Christi, Asunción y San Pedro y San Pablo. En la actualidad, la única obra impresa de López Capilla es el extremadamente bello *Magnificat secundi toni*, con verso libre, editado por Jesús Bal y Gay en *Tesoro* (ver nota 3), pp. 42-49, y su grabación realizada en el Schoenberg Hall,

UCLA, el 18 de abril, 1961, por Roger Wagner. Si esta obra es un ejemplo representativo, las tres Misas, 12 motetes, la pasión y la lamentación en un libro de coro de la catedral, inventariado por Saldivar (*Historia de la Música en México*, p. 121), serían tesoros escondidos que esperan al transcriptor emprendedor. Posiblemente este libro de coro sea el que López Capilla donó al Capítulo el 10 de marzo de 1654 (A. C., xii, fol. 16v.).

⁷⁰A. C., xii, fol. 41. Beltrán de Alzate fue quien predicó el sermón durante la primera dedicación solemne de la catedral, el 2 de febrero de 1656. Era un hombre lo suficientemente rico como para pagar la música especial para las festividades de la Asunción y San Pedro y para donar dinero para las ediciones de villancicos. Ver *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, II (*Villancicos y Letras Sacras*), editado por Alfonso Méndez Placarte (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1952), facsímiles Opp. pp. 144, 224, 320; J. T. Medina, *La Imprenta en México*, 1539-1821, II (Santiago de Chile: En Casa del Autor, 1907), pp. 492-494.

⁷¹A. C., xii, fol. 183v. (abril 6, 1655).

⁷²A. C., xiii, fol. 16v.

sus propios maestros de capilla, tendrían a su cargo la provisión de los elementos necesarios para esta panoplia musical. Los músicos estarían tan cuidadosamente divididos y entrenados en cuatro coros iguales que las cuatro misas diferentes se amalgamarían, al mismo tiempo, en un todo perfecto y armonioso⁷³. López, sin discusión, el príncipe de los maestros de capilla desde Franco, ganó la completa confianza del nuevo Arzobispo antes de la terminación del año. Sus virtudes ("lo mucho que ha trabajado") continuaron protegiéndolo aun después de una queja que el poderoso licenciado Bartolomé de Quevedo presentó el 4 de junio de 1660, diciendo que el maestro López había insultado y profanado los santos recintos el miércoles anterior⁷⁴.

Sin embargo, ni la protección del Arzobispo ni sus propios reconocidos méritos le sirvieron cuando, en 1661, trató de persuadir al Cabildo que el puesto de maestro de capilla y organista no podía ser desempeñado por la misma persona⁷⁵. Por más de dos décadas, la costumbre de dirigir desde el órgano todos los oficios, salvo para las fiestas importantes, había proveído a la Ciudad de México de dos músicos —maestro de capilla y organista—, por el precio de uno. Esta economía en las altas esferas musicales servía como excusa para rechazar otros pedidos; por ejemplo: 1) en la reunión secreta del Cabildo, el 23 de diciembre de 1642, se discutió la reducción del salario de los músicos; 2) en el Cabildo abierto del 3 de marzo de 1643, se habló de una rebaja del 10% para todos los músicos y de la posibilidad de no nombrar nuevos; 3) el 28 de junio de 1652, se rechazó una petición de aliviar las multas; 4) en el Cabildo del 30 de abril de 1655, José de Loaysa y Cristóbal Bardo recibieron pequeños aumentos de salario con la condición de que no se atendieran más peticiones; 5) en el Cabildo del 26 de agosto de 1661 se decidió el espinoso problema de reducir el personal, y 6) en el Cabildo del 2 de septiembre de 1661, pese a un intento de huelga general, se aprobó una multa de 20 pesos a cada músico que intentara participar en movimientos sindicales⁷⁶. Basándose en estas experiencias, el Cabildo pudo escuchar, con paciencia, el 13 de septiembre de 1661, la denuncia que hizo López de la hermafrodítica unión de organistas y maestros de capilla, y hasta pudo reconocer que la simbiosis era perjudicial⁷⁷. No obstante, le aconsejaron a López continuar conviviendo en la "mala costumbre" como pudiese, porque por *justos motivos y causas superiores no se entreveía solución* al problema.

El primer arzobispo de México, nacido en continente americano, fue Feliciano de la Vega, natural de Lima, y transferido desde Popayán, en 1639. El primero en nacer en la ciudad misma de México fue Cuevas Dávalos, tras-

⁷³"Que se encarguen A los Maestros de Capp^a Las diuiccioncs de los quatro Choros Lo qual ajusten con todo Cuidado Para que a vn^{os} y otros. ni vn^{os} a otros se hagan dissonancia sin que [fol. 17] con toda perfeccion se Ministren las quatro Missas".

⁷⁴A. C., xiii, fol. 404v. Quevedo exigió que se multase a López con una suma no menor a 50 pesos, pero el chantre protestó de que "no es conueniente tenga tanta superioridad e imperio" y el canónigo magistral recordó al capítulo la "puntualidad, y su Virtud" la de López. Otro canónigo también salió a la de-

fensa de López llamando la atención sobre "lo mucho que habla trabajado" tanto durante las ceremonias como "*en los conciertos de capilla*". López tuvo muchos más amigos que lo defendieran que Juan de Araujo, en Sucre, cuando se enfrentó a semejantes dificultades. (*The Music of Peru*, pp. 188-189).

⁷⁵A. C., xiv (1661-1662), fol. 40v. (13 de septiembre de 1661).

⁷⁶A. C., x, fols. 105v., 228v.; xi, fol. 172v.; xii, fol. 197v.; xiv, fols. 37, 38v.

⁷⁷A. C., xiv, fol. 40v.

ladado desde Oaxaca, en 1664⁷⁸. Tan pronto se hizo cargo de su puesto en noviembre de ese año, Cuevas Dávalos sugirió que se aceptara al *bachiller* Nicolás de Rivas como músico, con un salario de 150 pesos⁷⁹. A pesar de que el Cabildo pudo encontrar fondos para esta adición innecesaria, se mantuvo insensible ante las necesidades de López. Al mes siguiente, cuando llegaron las festividades anuales de Navidad, López decidió emplear una nueva táctica: ni nuevas composiciones ni recitales especiales. El 16 de diciembre, López fue citado por el Cabildo para explicar por qué motivo las representaciones eran tan escasas y no se preparaban villancicos nuevos. El replicó que estas tareas adicionales no eran parte de su trabajo, a lo cual el Cabildo respondió con el siguiente aviso: "Durante 80 años los maestros de capilla de la Ciudad de México han compuesto nuevos villancicos y si López no desea continuar haciéndolo se encontrará para ello el remedio adecuado"⁸⁰. El Cabildo se quejó también de que faltaba brillo a las Salves de los sábados, porque demasiados cantores preferían trabajar en otros lugares por mejor remuneración⁸¹. Con la llegada, en 1668, del inigualable prelado Fray Payo Enríquez de Rivera⁸², la suerte de López cambió favorablemente. Por fin sus requerimientos fueron tomados en serio, y el Cabildo contrató como organista principal al Licenciado Joseph Idiáquez, el mejor maestro de órgano⁸³ y uno de los ejecutantes más prominentes⁸⁴ que vivieron en los tres siglos de música colonial. Su actuación fue tan satisfactoria que a pocos meses de haber sido contratado, el Cabildo, el 10 de enero de 1673, dobló voluntariamente su salario⁸⁵. Un mes más tarde, López inició una activa campaña para reclutar cantores de otros lugares de Nueva España⁸⁶. El broche de oro para López fue una célula firmada en Madrid, el 23 de marzo de 1672, y hecha efectiva en México el 7 de mayo de 1673, en que se le promovía de media ración a ración total⁸⁷. Sus entradas personales crecieron de tal modo que dos generaciones más tarde su renta era una leyenda. El 30 de enero de 1742, Juan Téllez Xirón —quien comenzó como *seise* en la Catedral, en 1693, y como organista en 1697— recordaba que de renta solamente, López tenía una entrada de 1.000 pesos⁸⁸.

⁷⁸Sosa, I, 184; 277-278, 290 (consagrado para Oaxaca el 13 de octubre de 1656), 299 (trasladado a Ciudad de México).

⁷⁹A. C., xvi (1664-1667), fols. 119, 120v.

⁸⁰*Ibid.*, fol. 122v.: "Hauiendo llamado al M^{ro} de Capilla para sauer por que se hauian escusado los Villancicos y demas solemnidad q' se acostumbra, Respondió no ser de su cargo, Cosa que le hiço mucha nouedad a Su Señoría y assi hacia esta propuesta... = Determinose se notifique al M^{ro} de Capilla acuda segun ha sido costumbre de ochenta años a este partte a Componer los Villancicos, segun le toca por su obligaci6n, y de no hacerlo assi se pruer el remedio que combenga".

⁸¹Ya el 11 de noviembre de 1557 (A. C., I [1536-1559], fol. 150v.), el capítulo tuvo que comenzar a disciplinar a los músicos que se ausentaban en busca de ganancias extras durante las horas en que eran pagados para realizar los servicios de la catedral. El 4 de febrero de 1578 (A. C., III, 1576-1609, fol. 46),

el Arzobispo Moya de Contreras tuvo que amenazar con excomuni6n a aquellos que contrataban a los niños del coro para funciones no autorizadas fuera de la catedral.

⁸²Sosa, II, 31.

⁸³Ydiáquez enseñó a Manuel de Zumaya, quien ocupa dentro de la Música Mexicana un lugar similar al de José de Orejón y Aparicio en la peruana. Estos dos organistas-compositores sobresalen por sobre todos los músicos que se conocen nacidos en tierra americana antes de 1800. Otros alumnos criollos de Ydiáquez incluyen a su sucesor como organista principal, Juan Téllez Xirón y a Cristóbal Antonio de Soña. Ver notas 118, 119 y 122, más abajo.

⁸⁴Idiáquez fue un "gran ejecutante de tien-to" (A. C., xxiv [1695-1697], fol. 29).

⁸⁵A. C., xviii (1670-1673), fol. 368.

⁸⁶*Ibid.*, fol. 372v. (7 de febrero de 1673).

⁸⁷*Ibid.*, fol. 397v.

⁸⁸A. C., xxxvi (1741-1744), fol. 35v.

El bachiller Joseph de Agurto y Loaysa (o Loaysa de Agurto, como aparece en las páginas de los villancicos publicados en México, en 1685 y 1686) sucedió a López como maestro de villancicos, en 1676, más tarde como maestro compositor, y poco antes de 1685, como maestro de capilla⁸⁹. Hasta tal punto eran los villancicos su verdadero fuerte, que puso música a no menos de cinco de los doce ciclos canónicos de Sor Juana Inés de la Cruz —para la Asunción de los años de 1676, 1679 y 1685, para la Inmaculada Concepción de 1676 y para la festividad de San Pedro en 1683⁹⁰. Como si esto fuera poco, compuso también la música de los villancicos para la Asunción de 1677 y para la de 1686, sobre versos anónimos atribuidos por Méndez Plancarte a Sor Juana⁹¹. Ante el desafío de esta colaboración impresionante con la décima Musa, Antonio de Salazar (quien será discutido de inmediato) compuso la música para un ciclo canónico y para otros seis ciclos “atribuidos”, Miguel Mateo de Dallo y Lana la escribió para tres ciclos canónicos y uno “atribuido”, y Mateo Vallados, para uno canónico⁹². Aunque no hubiera otros valores de importancia, el registro de una colaboración tan poco usual con la famosa poetisa bastaría para asegurar la fama de Loaysa. Sin embargo, como en el caso de Henry Lawes, cuya fama depende, hasta cierto punto, más de su asociación con Milton que de su propio talento musical, Loaysa parece haber poseído otras cualidades de mérito. Fatigado por el eterno problema del coro de niños, quienes en 1681 eran vestidos y alimentados por Juan Santos, el mal pagado maestro de canto llano y polifonía, Loaysa apoyó, el 11 de enero, la proposición del arcediano de reducir el número de niños a no más de 20 —aun menos, si fuera posible⁹³. Loaysa recibió también con agrado, en 1684, la resolución de encomendar a un *castrato*, Bernardo Meléndez⁹⁴, la voz de soprano principal. No se desconocían los *castrati* en el Nuevo Mundo, antes de 1684: Francisco de Otal en Guamanga-Ayacucho, hacia 1614, y en La Plata-Sucre, hacia 1618, un ejemplo anterior⁹⁵. Sin embargo, era difícil encontrarlos hasta en la Península (Sevilla contrató a un *castrato*, por vez primera en 1620)⁹⁶.

Antonio de Salazar, quien contrasta con Loaysa por ser un compositor de primera categoría, nació en 1650 y fue nombrado maestro de capilla en Puebla, el 11 de julio de 1679⁹⁷, y en Ciudad de México el 3 de septiembre de 1688. En Puebla su laboriosidad fue proverbial. Himnos latinos, villancicos españoles y música instrumental probaron cuán versátil era su talento. Seis de los Himnos latinos se conservan aún en Puebla, en el Libro v de Coros⁹⁸. (Uno para el 19 de marzo, dos para el 29 de junio, uno para el 25 de julio y dos para el 15 de agosto). Los ciclos de villancicos eran de tal extensión que comprendían hasta ocho o nueve números distintos en cada ciclo. Las

⁸⁹Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, II, 355, 365, facs. OPP., p. 144.

⁹⁰*Ibid.*, pp. 355, 388, 401, 365, 397.

⁹¹*Ibid.*, pp. 469, 499.

⁹²*Ibid.*, pp. 427, 479, 485, 489, 494, 512, 517; 408, 413, 419, 506; 431.

⁹³A. C., XXI (1680-1683), fols. 38 (17 de diciembre, 1680), 54 (11 de enero de 1681).

⁹⁴A. C., XXII (1682 [sic] - 1690), fols. 64, 125 (26 de mayo de 1684). Meléndez cantaba en

la Catedral de Puebla antes de venir a Ciudad de México.

⁹⁵*The Music of Peru*, pp. 184-185, 202^{as}.

⁹⁶*Los Seises de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904), p. 137, de Simón de la Rosa y López.

⁹⁷Información graciosamente dada por el Dr. Efraín Castro Morales de Puebla. Para el año de nacimiento de Salazar, ver nota 126 más abajo.

⁹⁸*Fontes artis musicae*, 1954/2, p. 76.

cuatro *suites* con textos de Sor Juana, publicadas en Puebla en 1680-1684, contienen 33 movimientos individuales, cuyos títulos abarcan desde *folias*, *jácara*, *kalenda* y *negro*, hasta *ensaladilla*⁹⁹.

Su destreza le fue utilísima cuando llegó el momento de competir en Ciudad de México. Las circunstancias preliminares a su nombramiento pueden trazarse desde el 28 de mayo de 1688, día en que el señor José Vidal de Figueroa sugirió que se volviera al ya conocido método de elegir nuevo maestro de capilla en un concurso que se anunciaría públicamente por toda Nueva España. El miércoles 11 de agosto fue designado como fecha límite para presentar las solicitudes. Una semana después, 19 miembros del Cabildo se reunían para establecer las bases del concurso¹⁰⁰. A la mañana siguiente, después de los exámenes convencionales en canto llano y contrapunto, los cinco candidatos recibieron textos de un motete latino y de un villancico español, a los cuales debían poner música antes de las tres de la tarde del día siguiente. Entre la tarde del viernes y el miércoles siguiente, 25 de agosto, los miembros votantes del Cabildo habían oído las composiciones y estaban listos para votar. El escrutinio dio ocho votos a Salazar y sólo tres a su adversario más próximo¹⁰¹. Su salario, considerado a renglón seguido, fue fijado en 500 pesos anuales, más un real por peso de las obviaciones. Se le daría, además, suficiente papel de música para todas sus composiciones y, a instancia del canónigo Lope Cornejo de Contreras, se le asistiría en la copia de sus manuscritos para que sus obras pudieran ser incorporadas al archivo, del mismo modo que lo eran en Puebla¹⁰².

Fue pronto evidente que el interés de Salazar por los archivos excedía el límite de sus propias composiciones. Aún antes del viernes 3 de septiembre, en que su nombramiento fue confirmado oficialmente, él ya había llamado la atención sobre la dispersión y descuido que sufría el patrimonio musical de esa Iglesia. Nadie conocía el paradero de los libros de polifonía, que algunos creían en casa de Loaysa, en Toluca, y otros, en posesión del maestro Carrión. Cuando esta última posibilidad probó ser correcta, todos los *libros de canturía de órgano y Música figurada* fueron hallados en tan malas condiciones que era imposible utilizarlos sin previas y costosas reparaciones¹⁰³. Se dio la orden de que fueran arreglados, y se los colocó luego en un nuevo archivo privado, del cual sólo Salazar tendría la llave.

El erudito Dr. Gabriel Saldívar, la persona más autorizada para saberlo, considera la contribución musical de Misas, Motetes, Himnos, Te Deum¹⁰⁴ y villancicos de Salazar mayor que la de ningún otro maestro de capilla de la Ciudad de México. Sin embargo, sus dos únicos villancicos transcritos en partitura, cuyos textos y música se comentan en *Music in Mexico: A Historical Survey* (pp. 143-144), traducidos al inglés y comentados, son los com-

⁹⁹Méndez Placarte ed., II, 24, 266 y 299, 270, 276, 289.

¹⁰⁰A. C., xxii, fol. 313.

¹⁰¹Ibid., fol. 315. Girón (no figura el nombre de pila) fue su opositor más cercano.

¹⁰²Ibid.; "que haga lo que en la Puebla, que ponga en archivo sus obras, y se le de para papel". Las obras de Salazar no fueron las primeras en valorizarse de esta manera. 1º de febrero de 1619 (A. C., vi, fol. 85), el capí-

tulo estipuló que los 30 pesos que se le pagarían a Rodríguez Mata por cada conjunto de chanzonetas se pagarían "siempre que proveyera al *Archiuo* con una copia".

¹⁰³A. C., xxii, fol. 318v.

¹⁰⁴Sosa, II, 57, 62, 66, cita descripciones contemporáneas de ceremonias en la catedral el 13 de noviembre de 1701, 29 de enero de 1702 e incluyendo el Te Deum de Salazar.

¹⁰⁵Saldívar, pp. 108-109.

puestos para el 23 de enero de 1691 (Fiesta de San Ildefonso¹⁰⁶. De mayor interés serían sus ciclos completos de villancicos sobre poesías de Sor Juana Inés¹⁰⁷, escritos para el 15 de agosto de 1690, 29 de junio de 1691, y 29 de junio de 1692. El ciclo de versos de 1690 de la eminente poetisa termina con una ensalada que incorpora un juguete¹⁰⁸ y una jácara. En la jácara, Salazar revive el conocido aire folklórico *Yo voy con toda la artillería*, para darle mayor sabor al comienzo¹⁰⁹. Para el intermedio inicial del tercer nocturno de Sor Juana, en su ciclo de 1691, Salazar reunió no menos de 15 instrumentos diferentes. Casi al estilo de *Pedro y el Lobo*, los instrumentos tienen a su cargo cortos solos en el orden siguiente: clarín, trompeta, sacabuche, corneta, órgano portátil, bajón, violín, chirimía, trompeta marina, violón, cítara, vihuela, rabel, bandurria y arpa¹¹⁰.

Aunque es necesario investigar más a fondo la obra de Salazar antes de emitir una crítica autorizada sobre ella, los hechos principales de su larga carrera en México pueden ser citados aquí, impulsando así futuras investigaciones. Sus primeros cinco años en la Capital presenciaron la instalación de un nuevo gran órgano, construido en Madrid por el famoso Jorge de Sesma. Para asegurarse de que el contrato con el fabricante era escrupulosamente respetado, el "chantre" pasó varios meses en España (1689-1690) y empleó allí a Don Tiburcio Sanz de Izaguirre, a su hermano Félix y a otro asistente para acompañar el órgano hasta la Ciudad de México¹¹¹. Este trío llegó a Vera Cruz en octubre de 1692, y exactamente dos años después Don Tiburcio podía reportar al Cabildo la conclusión del revestimiento del órgano, de las cámaras para los tubos, de dos fuelles, de una octava suplementaria para el registro de la corneta de eco y de la afinación de todos los tubos un semitono superior al que tenían cuando abandonaron España —ya que la afinación en la Ciudad de México era un medio tono más alta que la de la Madre Patria¹¹². El 19 de octubre de 1694, se debían aún 4.000 pesos, de los 12.000 del contrato, por todos estos servicios.

Antes de la instalación final el Cabildo insistió, naturalmente, en una inspección. El grupo de cinco miembros estaba formado por el Dr. Juan de Narváez, un prebendado, Joseph (de) Ydiáquez, organista y afinador desde 1673,

¹⁰⁶Ibid., pp. 109-108 [sic], 110-111.

¹⁰⁷Méndez Placarte ed., II, 148-163, 330-342, 342-353.

¹⁰⁸Los juguetes eran igualmente populares en Perú que en México durante la década de 1690. Pero Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de Lima 1675-1728, escribió una carta a un colega del Cuzco (encontrada por Rubén Vargas Ugarte en la biblioteca del Seminario de Cuzco), aconsejándole abandonar "música tan jocosa" si deseaba complacer al austero arzobispo elegido en 1703. Ver *The Music of Peru*, p. 107⁹⁸.

Cuando volvieron a tener popularidad en Sucre c. 1772, los juguetes se transformaron en alegres dramas cortos cantados (ibid.,: 205⁹⁹).

¹⁰⁹Méndez Placarte ed., II, 161. Similares melodías populares se usaban por lo general al final del último nocturno.

¹¹⁰Información sobre el violín en Lima colonial, ver Sas, op. cit., pp. 30-31.

¹¹¹Méndez Placarte ed., II, 339-340, 516. Información sobre el uso contemporáneo de estos mismos instrumentos en Lima, ver Sas, pp. 23-32.

¹¹²A. C., XXII, fol. 394 (17 de enero, 1690). El dean pensó que las remuneraciones posteriores de Don Tiburcio debían ser fijadas antes de salir de España, pero Joseph Vidal de Figueroa, cura del sagrario, no creyó que este tipo de decisión pudiese tomarse antes de su llegada. Sobre la biografía de Don Tiburcio, ver Saldívar, pp. 189-190.

Francisco de Orsuchi [1], segundo organista y afinador desde 1656¹¹³, Diego de León, un músico de la Catedral que perteneció al coro de niños en 1673¹¹⁴, y Joseph de Espinosa de los Monteros, bajón. En el reportaje sellado de Orsuchi del 17 de mayo de 1695, se planteaban varios interrogantes: 1) ¿por qué el sonido de los flautados recuerda tanto al de las flautas? 2) ¿por qué el *octavo* del gran órgano está dividido por el *medio registro* en el Do central y el *octavo* de la *caderetta* no está dividido de igual manera? 3) ¿faltan tubos entre los registros de las mixturas, y están éstas correctamente rotuladas? 4) ¿está la corneta magna de siete tubos por nota, bajo dos pedales de expresión o bajo sólo uno?¹¹⁵ 5) ¿están los tubos del címbalo duplicados en los tubos de llenos de la *caderetta*? 6) ¿por qué los cuatro primeros registros sonaban tanto más potentes y brillantes al ser instalados que ahora? 7) ¿tiene algo que ver el mantener afinados los registros de las mixturas con la ubicación de los tubos o la presión del aire? 8) ¿por qué no están los grandes tubos del *contra* ubicados más ventajosamente? 9) ¿se calientan con mayor rapidez los tubos, por contener plomo, cuando les da el sol?

Las respuestas de Don Tiburcio no fueron menos reveladoras que las preguntas: 1) la calidad de los flautados fue determinada en España, donde prevalecían distintos conceptos sobre el sonido; 2) el medio registro en el gran órgano y el entero en la *caderetta* aumenta las posibilidades del organista, pero los tubos no han sido reducidos; 3) ningún tubo falta entre los de las mixturas, excepto en el registro de mutación llamado Doceavo, que usa los mismos tubos que el registro regulado como Noveno; 4) solamente un pedal de ida y venida controla la corneta magna¹¹⁶; 5) por falta de lugar, el címbalo duplica los tubos llenos en la *caderetta*; 6) cuando recién se instaló, los cuatro tubos más largos sonaban más porque no había otros tubos enfrente; 7) los tubos de las mixturas principales de los flautados (o diapasones), octavas, quincenas, décimonovenas y demás, están correctamente ubicados; 8) los *contras* no estaban incluidos en el plan original; 9) las mixturas, especialmente aquéllas con cuatro tubos por nota, se desafinan fácilmente ante los

¹¹³A. C., xxiii (1691-1695), fol. 331 (1º de octubre de 1694); xxiv (1695-1697), fol. 29 (17 de mayo de 1695). En 1694 Don Tiburcio pasó una cuenta por afinar todos los tubos medio tono más alto y en 1695 Orsuchi y Diego de León, miembros del comité de inspección, explicaron al capítulo que esto era necesario, porque el tono en Ciudad de México "viene a ser medio punto más alto acá [Ciudad de México] que allá [España]".

¹¹⁴A. C., xiii, fol. 116 (19 de diciembre de 1656). Contratado por la modesta suma de 50 pesos para tocar cuando el ayudante no pudiese venir y para afinar, Orsuchi seguía en la catedral en 1699 (A. C., xxv, 1698-1701, fol. 72v.), pero siempre había sido un instrumentista mediocre. El 16 de febrero de 1700, alguien propuso que sus 60 pesos fueran dados al jovencito con talento, Juan Téllez Xirón (fol. 154), pero la solución más humana de jubilarlo con sueldo "completo" fue aceptada.

¹¹⁵A. C., xviii, fol. 369 (13 de enero de 1673).

¹¹⁶Según los Dres. M. A. Vente y W. Kok, "Organs in Spain and Portugal" *The Organ*, xxxv, octubre, 1955, p. 60, el pedal de expresión es casi seguramente un invento Ibérico. "El pedal de expresión no se opera con un pedal largo y plano como el que conocemos desde el siglo xix, sino que a través de una perilla pedal que debe ser presionada". El cornetín tenía casi siempre su propio pedal de expresión y si tenía medio registro, el tiple y bajo del cornetín necesitaban cada uno un pedal de expresión separado. Página 62: "El pedal de expresión es absolutamente distinto del tipo común [fuera de la Península], pero su efecto es muchísimo mayor; no tiene postigos oblicuos; en realidad, el pedal de expresión es una caja pequeña cuya tapa superior puede abrirse o cerrarse. La traducción de Vente y Kok de las palabras castellanas para los transportadores merecen especial atención: *flautado* = diapasón, *tapadillo* = flauta, y *lleno* = mixtura. *Idas y venidas* o *suspensión* = pedal de expresión.

cambios de temperatura. Aun con estas respuestas, el Dr. Narváez dudaba de la corpulencia de voces y sonidos de las mixturas para acompañar al coro. Cuando Don Tiburcio admitió que la calidad del sonido no cambiaría a menos que se hicieran reparaciones mayores, el Cabildo decidió pagar extra por cuatro o cinco *mixturas de cañutería de sonido recio que sirviesen al lleno*, ocupando estos nuevos tubos el vacío producido por la extracción de los tubos de *punto alto*¹¹⁷.

Habiendo invertido tanto dinero en el nuevo órgano, el Cabildo se dio de lleno al problema de entrenar organistas. Después que Salazar certificó que un niño del coro, Cristóbal Antonio de Soña, estaba tomando clases diarias con Ydiáquez, el Cabildo estableció un salario de 20 pesos anuales para ayudar a vestirlo. Por cada falta de asistencia el niño debía ser multado¹¹⁸. El 25 de mayo de 1694 el decano recomendó que Manuel de Zumaya, otro niño del coro de la Catedral, fuera asistido con 30 pesos para ropas y un salario anual de 50 ó 60 pesos mientras tomara lecciones con Ydiáquez y asistiera en los servicios de la Catedral cuando fuera necesario¹¹⁹. La razón que el decano arguyó para justificar semejante generosidad fue su deseo de evitar que un niño de tanto talento musical se hiciera fraile (*y que para detenello y que no se vaya a meter frayle*), y subrayó asimismo la obligación que tenían las autoridades de la Catedral de entrenar candidatos para diversos cargos (*criando en cada oficio personas para cualquier frangente*)¹²⁰. Zumaya justificó con creces tal generosidad cuando más tarde sucedió a Salazar como maestro de capilla y cuando en 1711 se destacó componiendo *La Parténope*¹²¹, primera ópera escrita en la América del Norte. Otro de los jóvenes becados para estudiar órgano con Ydiáquez, Juan Téllez (Xirón), comenzó el 5 de enero de 1697 con un salario de 80 pesos anuales. Nuevamente el Cabildo condicionó el salario del ex niño-corista a su asistencia a clase diaria de órgano¹²².

Como Ydiáquez, Salazar tomó alumnos subvencionados por el Cabildo. José Pérez de Guzmán, un niño corista excepcionalmente dotado, comenzó a tomar lecciones con él el 10 de enero de 1696. El Cabildo se hacía cargo de las clases y otorgaba al niño un sueldo de 50 pesos¹²³. Hacia 1708, Pérez de Guzmán había progresado tanto que se le otorgó la capellanía de Oaxaca¹²⁴.

¹¹⁷Los *Punto alto*, transportadores, eran sacados por el organista cuando quería que las obras escritas en Fa sonaran como Sol. Según Ydiáquez, se usaba el *punto alto* solamente para acompañar al fagot, cornetín o chirimía cuando estos instrumentistas subían al coro del órgano para tocar *versos* solistas. Jamás se usaban para acompañar a los cantantes. Después que Don Tiburcio volvió a afinar el cuerpo principal del órgano en el tono de Ciudad de México (medio tono más alto que en Madrid), las mixturas, el *punto alto* servían como transportadores automáticos del Fa, al Fa de México = al Sol de Madrid. Puesto que el *punto alto* no servía siquiera para los solos de los tientos, el forte de Ydiáquez, él sugirió suprimir todo el grupo de *punto alto*.

¹¹⁸A. C., xxiii, fol. 132v. (9 de enero de 1693).

¹¹⁹Ibid., fol. 297v.

¹²⁰En una petición fechada 24 de mayo (1694), Zumaya solicitaba que se le destituyera del empleo catedralicio con el pago habitual que se le daba a los seises graduados. La solicitud pedía "licencia para salir a aprender órgano".

¹²¹Ver *Music in Mexico*, p. 149. Sobre el drama *El Rodrigo*, impreso en 1708, para celebrar el nacimiento de Luis Fernando, ver Medina, III (1908), p. 398.

¹²²A. C., xxiv, fol. 197.

¹²³Ibid., fol. 110; el salario se menciona en fol. 197. Los tres alumnos a quienes enseñó en 1692 están nombrados en A. C., xxiii, fol. 37v. (8 de enero).

¹²⁴A. C., xxvi (1706-1710), fol. 157v. (28 de febrero de 1708). Ese mismo día el capítulo obligó a los tres organistas de la catedral —Zumaya, Téllez y Esquivel— a enseñarle polifonía a los niños coristas con talento, a fin de

Otro discípulo notable fue ~~bach~~ Manuel Francisco de Cárdenas, quien llegó el 6 de julio de 1701 de ~~ajara~~ a ~~ajara~~ con una licencia de cuatro meses para entrenarse como ~~contrapunto~~ Salazar. Poseedor de muy buena voz, fue invitado alrededor de 1719 a ~~ajara~~erse en la Ciudad de México, donde ganaba 200 pesos en la Catedral mientras continuaba estudiando privadamente con Salazar¹²⁵.

El 10 de enero del mismo año, Salazar pedía al Cabildo ser excusado de sus deberes docentes en la *escoleta*. "No todos los niños necesitan conocer el contrapunto", afirmaba. Sin embargo, dijo que estaría encantado de continuar enseñándolo a los aprendices de sochantre que fueran a su casa. Ya en los sesenta años, Salazar arguyó su mal estado de salud y su creciente sequestra¹²⁶. El Cabildo accedió a liberarlo de sus deberes en la *escoleta*, pero no en interrumpir la enseñanza del contrapunto. A cambio, Zumaya fue designado para continuar con la enseñanza de esta disciplina en la *escoleta*, cada lunes y jueves, "como lo requiere el estatuto"¹²⁷. Cuando Zumaya fue elegido para substituir a Salazar también en la Catedral, el bachiller Francisco de Atienza presentó una contrapetición el 11 de febrero, arguyendo que él había servido como substituto de Salazar siete años atrás y que era mayor que Zumaya. Algunos miembros del Cabildo coincidieron en la reunión del 27 de junio en que ningún organista podía dirigir desde el órgano. Más aún, Atienza figuraba como tercero en la lista de músicos de la Catedral desde 1695. Sin embargo, la mayoría prefirió el genio de Zumaya al talento de Atienza y descartó la sugerencia de que el celebrante decidiera quién iba a dirigir en cada Misa¹²⁸. Poco después, y molestó por no haber logrado sus propósitos, Atienza partía hacia Puebla¹²⁹.

que el caudal de nuevos candidatos para cargos importantes no se detuviera.

¹²⁵A. C., xxv, fol. 211; xxvi (1706-1710), fol. 337.

¹²⁶A. C., xxvi, fols. 336v.: "Leído un escrito de Antonio de Salazar M^{ro} de capilla de esta S^{ta} Ig^a representando el que se le dispense en lo mandado sobre que asista ala escoleta a la enseñanza el Canto figurado, y contrapunto a todos los Musicos, y alos Niños Ynfantes, y aun a dos Sujetos, para el ministerio de Sochantre, por las razones que espresa en dicho [fol. 337] escrito. Su corta salud, Y no ser nesesario que a todos los Cantores ayan de saber contrapunto para ser maestros. Hallarse con sesenta años de edad [nació en 1650] y casi siego, y que los sujetos que sele señalasen para que los enseñase para sochantres, seles mande a su Cassa, para con mas continuación, enseñarlo, como lo ario tambien a el que se aplicase a aprender el Contrapunto".

¹²⁷A Zumaya, consagrado sacerdote, se le dispensó de los intervalos normales entre *grados* y *corona*, por acta fechada el 2 de febrero de 1700 (A. C., xxv, fol. 157v.).

¹²⁸A. C., xxvi, fol. 376.

¹²⁹El 16 de diciembre de 1688, Miguel de

Dallo y Lana fue nombrado sucesor de Antonio de Salazar; los edictos llamando a concurso para sucederle fueron cursados el 1º de septiembre de 1705, poco después de su muerte. Atienza se convirtió en maestro no después de 1712. Entre 1715 y 1722, doce conjuntos de villancicos para los que había compuesto la música fueron editados en Puebla. J. T. Medina inventarió las copias en la Biblioteca Palafoxiana. (La Imprenta en la Puebla de los Angeles, Santiago: Imp. Cervantes, 1908, pp. 184, 185, 187, 189, 191, 194, 195, 201, 202 [doble], 206 [doble]). El nombre en las portadas de estos villancicos es siempre Francisco de Atienza y Pineda, presbítero. A pesar de las dificultades con Zumaya de 1710, Atienza incluyó numerosas composiciones de su rival de antaño en el repertorio de Puebla. El absolutamente admirable villancico de Zumaya, que en realidad es una cantata para tenor solista con acompañamiento instrumental, *A la Asunción de Nuestra Señora*, fechada 1719, está transcrito por Alice Ray [Catalyne] no de un manuscrito de Ciudad de México, sino que de uno de Puebla. Hasta la fecha, la única grabación de Zumaya es esta obra de Puebla de 1719. El solista fue Richard Robinson quien, bajo la dirección de Rober Wagner,

Después del apogeo de Salazar y durante la próxima media centuria, la música en la Catedral de México trazó una definida curva descendente. Los libros de actas capitulares números xxx-xliv (1731-1762) contienen suficiente documentación como para probar esa decadencia y ratificar el presente artículo. Pero esta melancólica parábola podría interesar sociológicamente y no desde un punto de vista musical. Sin embargo, un breve sumario será agregado aquí, a modo de coda, con datos diversos de mediados del siglo xviii. 1731: 6 y 20 de julio. Cinco niños recién designados para el coro probaron ser tan enfermizamente ineptos que debieron ser expulsados. 1732: 29 de julio. El bachiller Juan Pérez, maestro de los niños, se niega a enseñarles canto llano. 1734: 12 de enero. El maestro Zumaya protesta por la suspensión de la escuela de niños (*escoleta*). 11 de mayo: habiendo accedido a los requerimientos de los dos organistas de la Catedral —Juan Téllez Xirón y Joseph Xuárez— para arreglar un órgano, Joseph Nazarre (maestro organero)¹³⁰ acepta reparar la *caderetta* del otro. 18 de mayo: el Arzobispo Vizarrón y Eguiarreta (1730-1749) se interesa por la idea de Nazarre de instalar dos grandes órganos gemelos, uno frente al otro, a ambos lados del coro¹³¹. 22 de mayo: Zumaya y los tres organistas, Téllez Xirón, Xuárez, y Juan Pérez Zamora, juran que el precio de Nazarre (48.000 pesos) no es excesivo. 20 de julio: como músicos de la Catedral, los violines son ahora preferidos a los instrumentos de viento. 14 de agosto: el viejo órgano pequeño debe ser transferido a una capilla lateral¹³² para que el segundo gran órgano de Nazarre pueda ocupar su tribuna. 1735: 7 de enero, 31 de octubre, 10 y 13 de diciembre. La ubicación de los nuevos órganos produce tantos rozamientos que el *chanfre* pide la renuncia de dos de los organistas¹³³. 1736: 24 de abril. Se contratan nuevos *ministriles* que puedan tocar violín, viola, violoncello, contrabajo, trompeta, clarín, y otros instrumentos. 18 de septiembre y 23 de octubre. El organista principal de Puebla y los organistas de San Francisco y San Agustín, en la capital, son invitados a inspeccionar y probar los nuevos órganos de Nazarre. 22 de noviembre. El Arzobispo-Virrey se muestra completamente deleitado ante los nuevos órganos. Nazarre certifica que Joseph Casela es un afinador competente, pero el Cabildo insiste en que debe dar garantías de que no estropeará los órganos. 1737: 3 de diciembre. Diezmado por plagas, el coro canta misas cortas y fáciles, especialmente compuestas por el acólito Joseph Lázaro de Peñalosa. 1738: 5 de septiembre. Tomás Montañó, decano por mucho tiempo y amigo de Zumaya, sale para Oaxaca para hacerse cargo del obis-

con John Korman y Joan Druckenmiller violines obligato, la ejecutaron en el Schoenberg Hall de UCLA, el 30 de abril de 1961, ocasión en que se realizó la grabación. Debido a una transcripción equivocada que Saldívar recogió sin darse cuenta de un villancico de Zumaya de 1715 (op. cit., pp. 112-113).

La reputación de Zumaya ha sufrido en México muy injustamente. La grabación reconocerá inclusive al auditor casual que Zumaya fue un verdadero maestro.

¹³⁰Ver Nicolás León, *Bibliografía Mexicana del siglo xviii* (Ciudad de México: J. L. Guerrero y Cía., 1903), Sec. 1, pt. 2, p. 223

(*Gazetas de México*, núm. 370) y también p. 557. Antes de llegar a Ciudad de México, Nazarre construyó un órgano de 2226 tubos para Guadalajara, las 86 mixturas para su nuevo famoso órgano para la Catedral de Ciudad de México, fueron inauguradas el 15 de agosto de 1735, con un esplendor rara vez igualado en los anales coloniales.

¹³¹Ver el artículo de C. C. Kerr (nota 9).

¹³²Donado posteriormente a la Congregación del Sr. San Pedro (A. C., xxxiii [1735-1736], fol. 129 [31 de octubre de 1735]).

¹³³Tres días más tarde hicieron las paces con él (A. C., xxxiii, fol. 144).

pado. 1739: 13, 22 y 30 pone utilizar sus bienes y conductos del viejo Casela pide 500 pesos por este trabajo exorbitante, el Cabildo sugiere a Casela mostrarse "hombre de buena fe". 29 de agosto. Como Zumaya aceptara la invitación del Obispo Montañón para ir a Oaxaca sin la debida licencia de la Catedral de México, los canónigos redactan tres cartas formales, ordenando su regreso. 1740: 8 de enero. Como Zumaya ignorara las tres cartas, su actitud obliga al Cabildo a enviarle una cuarta y última amonestación, llevada a él por el mensajero Ximénez. El coro de la Catedral está en estado de completa confusión porque Zumaya habíase llevado consigo el libro de *obvenciones* (mostrando la suma a pagar a cada cantor por ceremonia extra). 19 de febrero. El organista Juan Antonio Pérez Zamora trae un certificado de enfermedad y pide un mes de licencia para reponerse. 28 de junio. Jacinto Zapata, segundo arpista, ha sido acusado por su padre "enfermo" durante 8 años, pero el inválido está siempre en admirables condiciones cuando hay buenas propinas en perspectiva. 2 de septiembre. Se publican Edictos (invitaciones) para llenar el cargo de maestro de capilla abandonado por Zumaya con un límite de 90 días para presentar las solicitudes. 15 de noviembre. Puebla y Valladolid (= Morelia) aseguran a la Ciudad de México que los edictos han sido publicados. 1741: 28 de marzo. Joseph Gavino Leal, maestro de capilla de Valladolid, ha presentado su solicitud; pero ni él ni ningún otro candidato ha probado ser suficiente para la deuda decencia. Como el escaso presupuesto de 1.500 pesos (500 de renta, 200 para la *escoleta*, 800 para las obvenciones) no ha logrado atraer talentos a México mismo, no queda otro recurso que pedir ayuda a Sevilla. 12 de mayo. Pedro Bernárdez de Rivera, un *colegial de los infantes* a punto de perder su voz, ha estado estudiando arpa con el "imposibilitado" Salvador Zapata, y ahora pide ayuda al Cabildo para tomar lecciones con el hijo de aquél, Jacinto Zapata; sin embargo, la prudencia sugiere al Cabildo que el pago de las lecciones comience cuando el niño demuestre su capacidad. El chichuelo pide también al Rector del *colegio* que le compre una chirimía y un bajón, puesto que la Catedral necesita músicos capaces de dominar varios instrumentos. 11 de julio. Tal ambición es extraordinaria, más aún cuando por regla general los colegiales son perezosos y descuidados —como Joseph de Siles, a quien el Vicerrector pide autorización para expulsar, otorgándole una donación de 30 pesos que inicie al holgazán en la vida cotidiana. 20 de septiembre. Como era de esperar, ni Jacinto ni su padre estaban enseñando arpa al chiquillo. Uno de los dos, padre o hijo, deben dar al muchacho una clase diaria, o de lo contrario enfrentarse con medidas disciplinarias. El huérfano del violinista de la Catedral, Antonio Rodríguez, de 13 años de edad, solicita el puesto de su padre argumentando que puede leer a primera vista sin dificultad alguna. 28 de septiembre. El joven violinista es contratado con el mismo salario que su padre, pero las obvenciones deben ser pagadas a la viuda, su madre, quien ha quedado sola con dos niños menores. Juan debe estudiar los instrumentos más con Ignacio Pedrosa: clarín y cuerpo de caza¹³⁴. 1742: de 49 años frente al órgano,

¹³⁴Clarín y cuerno de caza (A. C., xxxvi [1741-1742], fol. 6).

Juan Téllez Xirón ha envejecido tanto que su sueldo debe ser reducido a 400 pesos y sus obligaciones a tocar los días de *primera clase* solamente. Juan Antonio Argüello, que se destacó en el servicio de la noche de Navidad, merece sucederlo en el puesto de organista. 30 de enero. Téllez pide 600 pesos, no 400. Sus servicios incluyen también la formación de ocho organistas competentes durante su larga carrera. Este número no conmueve al Cabildo, recordando que Ydiáquez produjo más, en la mitad del tiempo. 10 de febrero. El retiro de Téllez puede ser sólo de 400 pesos, y él no debe insistir más. 1743: 8 de enero. Ahora que el Obispo Montano ha muerto y Zumaya continúa en Oaxaca como nuevo *cura interino de la catedral*, puede ser, tal vez, persuadido a volver. El decano y los otros miembros del Cabildo acceden a pedirle que regrese. 1745: 9 de octubre. Los bajos dejan de pertenecer al coro de la Catedral, el cual consiste de tenores, contraltos, primeros y segundos tiples. La parte de bajo está a cargo de instrumentos biolón de cuatro (cuerda), vajón y vajoncillo (vientos). 1746: Téllez, recibiendo 450 pesos, sigue asistiendo ocasionalmente, pero debe cesar por completo. Joseph Xuárez, primer organista titular, está agonizando de *cangrio en la caja, que se le va comiendo*. Argüello no puede manejar todo, y el aprendiz, Baltazar de Salvatierra, es todavía demasiado joven para controlar grandes órganos. El sacerdote Pedro Molina, que anteriormente había sido primer organista en Puebla, sería una buena elección, a 250 pesos más las obviaciones. 1747: 10 de enero. Los canónigos concuerdan en que la música de la Catedral, instrumental y vocal, es cada día peor. Los cantores de más categoría eran los menos diligentes. 1748: 15 de noviembre. El violín está tan en boga que ninguno de los músicos de la Catedral desea tocar corneta o bajón. 1749: 7 de enero. Los órganos están sucios, la música instrumental es abominable, los cantores llegan tarde y charlan continuamente, haciendo sus jugarretas habituales (zangonautlas). Matheo Torres, el único niño talentoso, está echando a perder su voz por cargar demasiados libros. 1752: 7 de enero. Ignacio Hierusalem (= Jerusalem = Jerusalén), maestro de capilla interino desde 1749, viene cuando le place y la música ha alcanzado el nadir. El decano sugiere pedir al Arzobispo Rubio y Salinas (1749-1765) que se traigan de España como mínimo, tres o cuatro músicos respetables. Bajo la influencia del italiano Hierusalem, traído para tocar en el Coliseo de México, no en la Catedral, los músicos mexicanos desdennan todo menos el teatro. 1754: 10 de diciembre. Hierusalem saca ventaja de sus propios músicos, cobrándoles lecciones que el Cabildo le paga por dictar gratuitamente. El se niega a pagar sus propias deudas. 1755: 7 de enero. La música navideña no pudo haber sido peor pues aún al *Magnificat de la O* faltábale *música, vajones y de contrapunto*. 1756: 9 de enero. Habiendo perdido toda esperanza de encontrar ayuda local, el Cabildo está aún en espera del barco español que traerá los elementos necesarios para sustituir al nefasto violinista teatral Hierusalem. 1761: Nadie ha llegado portando un dulce Quetzalcoatl, pero durante el último año Hierusalem ha regenerado parte de sus hábitos disolutos y ha consentido en atender más cuidadosamente a sus deberes en la Catedral. Su presencia debe, por lo tanto, ser tolerada otro año más¹³⁵.

¹³⁵En contraste con Ciudad de México, Lima estaba en manos del consumado criollo José de Orejón y Aparicio (1765), cuyas com-

posiciones lo colocan a la par con Zemaya. Ver *The Music of Peru*, pp. 87-89, 286-303.

LA BIENAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN MADRID

por

Vicente Las Viri

Las actividades musicales en España se cerraron en 1964 con dos acontecimientos de relieve en el plano internacional: los Primeros Festivales de Música de España y América y la Primera Bienal Internacional de Música Contemporánea. Esta, que se extendió desde fines de noviembre al 7 de diciembre, fue organizada por el Servicio de Educación y Cultura con la cooperación de otras instituciones del Estado y de las agrupaciones musicales. Una comisión ejecutiva, que presidió el Director de Educación y Cultura, Félix María Ezquerro, y en la que participaron los críticos Federico Sopena, Fernando Ruiz Coca, Enrique Franco y Manuel Yusta (el último como secretario), junto a los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, llevó todo el peso de la organización y desarrollo del certamen.

Música contemporánea se entendía como la que responde a las tendencias más avanzadas en el mundo de hoy. Así, un concierto de obras de Schönberg, programado como homenaje a la memoria del maestro en el noventa aniversario de su nacimiento, representaba el inmediato pasado. El otro "clásico" incluido fue Debussy, en una versión magistral de "Jeux" con que se cerró el concierto de inauguración, a cargo de la Sinfónica Nacional, dirigida por Maurice Le Roux.

A la vez que la serie de conciertos, comprendió la Bienal cinco reuniones donde los músicos y musicólogos de España con sus colegas de Europa y América examinaron buen número de las cuestiones planteadas en la música actual para llegar a conclusiones valederas en una sexta reunión.

Para no prolongar con exceso este escrito y proceder con cierto orden separaré la parte informativa de la Bienal de Madrid, en los dos aspectos que abarcó, de las reflexiones que ambos despertaron en mí como participante en ella.

Los conciertos comprendieron el de la Sinfónica Nacional aludido más otro de clausura por la misma orquesta, a cargo del director español Benito Lauret, y cinco de cámara. Interpretados por el Cuarteto Parrenin de París, el Grupo de Grandes Conciertos de la Sorbona, el Conjunto de Cámara del Ateneo de Madrid, un recital del extraordinario flautista Severino Gazzelloni y un recital de piano, a cargo de Frederick Rzewski de Estados Unidos. En primer lugar, debe destacarse la calidad de los intérpretes. Max Deutsch, discípulo de Schönberg, excelente ejecutante de su música, dirigió el programa consagrado al fundador de la Escuela de Viena. Los músicos del Grupo de Conciertos de la Sorbona mantuvieron el nivel de máxima exigencia a que responde su prestigio internacional. La soprano Colette Herzog ofreció la versión más ajustada que cabe darse, en contenido y en limpidez técnica, a las canciones del "Libro de los jardines suspendidos"; el bajo John Riley, en la "Oda a Napoleón", demostró condiciones superlativas de cantante y de

actor, como la obra exige; las pianistas Lucienne Dumont y Anne Marie de la Villeon, como acompañantes y como intérpretes en las Piezas para piano Op. 11 y Op. 33, brillaron como sus colegas. Lo mismo puede afirmarse de los demás ejecutantes en la Suite para siete instrumentos. Op. 29.

El Cuarteto Parrenin es sencillamente el conjunto de su clase más perfecto que he escuchado. Después de ofrecer un programa que comprendía obras de Maderna, Skalkotas, Ohana, Mayuzuri y Boulez, ante el fervor de sus auditores interpretó como "extra" un movimiento del Cuarteto de Debussy. La fluidez, la oscuridad, la compenetración con la obra redoblaron el éxito ya obtenido.

Hablar de Maurice Le Roux, director de la Orquesta de la Radiodifusión Francesa y destacado compositor en la generación de Boulez, como intérprete de la música contemporánea (obras de Webern, Messiaen, Xenakis y "Juegos" de Debussy), sería ocioso. Pero que el director español Benito Lauret, en un programa sinfónico de las mismas y casi mayores dificultades (obras de Webern, Berg, Schönberg, Ligeti, De Pablo y Bernaola), clausurase la Bienal sin desmedro del nivel obtenido, sí que exige dejar la más entusiasta constancia. Dispone España de un cierto número de directores de orquesta a los que espera un porvenir halagador, siendo hoy ya más que promesas el que acabo de nombrar, García Asensio, que se desempeñó en la Bienal con el Conjunto de Cámara del Ateneo, Odón Alonso y Frühbeck de Burgos, directores de la Orquesta Sinfónica Nacional.

He dejado para último término al ocuparme de los intérpretes a dos solistas excepcionales: Severino Gazzelloni y Frederick Rzewski. Pertenecen a esa nueva clase de intérpretes que son más que recreadores de la obra musical, conforme a las exigencias de la música de última hora; sobre todo, de la aleatoria. No han de entregar tan sólo un acabado oficio y una sensibilidad aguda al servicio de las obras. Deben poseer condiciones de imaginación, de impulso creador, en suma, que les permita cumplir la arriesgada misión que se les asigna. Gazzelloni ha contribuido con importantes aportaciones técnicas a enriquecer el lenguaje de su instrumento. Buen número de obras contemporáneas para flauta han sido encargadas por Gazzelloni a compositores que pasaron de este modo a ser sus colaboradores en la búsqueda de nuevos efectos. El flautista italiano ofreció un programa formado todo por estrenos de Zollosy, Fukushima, Kotonski, Berio, Castiglioni, Messiaen y De Pablo. Fue acompañado por Rzewski al piano y Magro en percusión. El pianista norteamericano, en obras de Cage, de Stockhausen, Wolf, Komorous y otros, además de una propia, desplegó todos los alardes técnicos que van desde el piano normal a los "preparados" y, podría decirse, "ultrapreparados". Una zona donde el ruido cuenta más que la música y el malabarismo circense tanto como el ruido.

La soprano Carla Henius, en las Canciones Op. 22 con orquesta, de Schönberg, y en las "Canciones de Peter Altenberg", de Berg, dio buena prueba de sus recursos expresivos.

Bajo el título general de "Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual", se llevaron a efecto las reuniones de críticos y musicólogos en el amplio auditorio del Club Pueblo. Fueron presididas por el Infante don José Eugenio de Baviera, que presta un interés reiterado a las cosas de la música en España. Concurrieron un total de treinta musicólogos extran-

jeros más un número semejante de compositores, críticos y musicólogos españoles. Se puso especial cuidado en asegurar la presencia en estos debates de los críticos y escritores sobre música que trabajan en las provincias españolas tanto como de los que residen en Madrid.

Fue lamentable que no pudieran asistir Pierre Boulez ni Olivier Messiaen que, por circunstancias imprevisibles, se excusaron en el último momento.

En la imposibilidad de nombrar a todas las personalidades que participaron en las reuniones, citaré a los más destacados musicólogos. Por España, Carmelo Alonso Bernaola, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Miguel Angel Coria, Juana Espinós, Antonio Fernández Cid, José María Franco, Enrique Franco, Gerardo Gombau, Cristóbal Halffter, Juan Hidalgo, Antonio Iglesias, Luis de Pablo, Rafael Rodríguez Albert, Fernando Ruiz Coca, Federico Sopena, Vicente Spiteri, Manuel Valls Gorina, José Gil Albor. Por Alemania, Helga Bohmer, H. H. Stuckenschmidt, F. Hübner. Por Francia, Antoine Golea, Jean Etienne Marie, Martine Cadieu, Nicole Hirsch, Claude Rostand, Marcel Scheneider. Por Holanda, Walter Maas. Por Inglaterra, John Weissmann. Por Italia, Mario Bortolotto, Massimo Mila, Mario Labroca. Por Polonia, Jozef Patrowski. Por Portugal, Jorge Rosado Peixinho. De América, Earle Brown y Eric Salzman, de Estados Unidos; Pedro Zulueta y Jacobo Romano, de Argentina, y el que suscribe, por Chile. Jesús Bal y Gay, de México, debió cancelar su viaje a última hora.

Las conversaciones se distribuyeron en cinco ponencias, de las que fueron relatores las personas que se indican: "Razones y problemas de las grafías actuales", ponente Manuel Valls; "Significado general de la obra aleatoria", ponente Massimo Mila; "La tímbrica como factor constructivo en la música actual", ponente Dr. Stuckenschmidt; "Examen de las diversas proyecciones de la nueva música", ponente, el que firma; "Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo", ponente Jean Etienne Marie.

Cada uno de los relatores expuso por escrito el tema que le estaba encomendado. Antes de las reuniones, el original se hallaba impreso en mimeógrafo y traducido en las cuatro lenguas principales (español, inglés, francés y alemán), a disposición de los participantes en el debate. Fuera del interés que ofrecieran las ponencias por sí mismas, en su discusión se produjeron brillantes intervenciones y se aclararon puntos de singular importancia.

Mejor que resumir los planteamientos de los distintos temas es recoger su contenido a la luz de las conclusiones que se alcanzaron.

La exposición de las diversas especies de notación, o grafías, surgidas con la música de vanguardia la estableció Manuel Valls Gorina con claridad y concisión. Las razones del nacimiento de estas grafías dimanan todas de necesidades técnicas más aún que de las expresivas. Es evidente que la notación tradicional no podía servir para la música electrónica ni, en gran medida, para la aleatoria. La música concreta busca igualmente un adecuado sistema de notación que fije, en triples coordenadas, la intensidad, frecuencia y duración de los elementos sonoros empleados. Gráficos y fórmulas derivadas de las Matemáticas han ido proveyendo de recursos a las nuevas grafías musicales. Tampoco faltan sistemas que recuerdan a las viejas tabulaturas de la música instrumental en el Renacimiento.

Si la existencia de nuevos instrumentos o máquinas de producción de efec-

tos sonoros precisaba de inéditos recursos gráficos para la música; si los nuevos procedimientos en el discurso musical exigen también una nueva gráfica, son muchos los problemas que han surgido con la aplicación de estos signos. La especulación en los nuevos sistemas de escritura ha corrido pareja al descubrimiento de nuevos campos para la música.

La notación tradicional es, con todas sus limitaciones, un lenguaje universalmente aceptado y que corresponde a un sistema bien establecido. Lo mismo debe lograrse para las nuevas gráficas. Hay gráficos, esquemas y signos que, a pesar de su apariencia matemática, se prestan a interpretaciones demasiado elásticas. Es urgente que los compositores e intérpretes de las tendencias novísimas lleguen a una clarificación de los signos en uso y de los nuevos que se creen, a una absoluta coordinación de sus valores. La máxima objetividad debe suceder a la abundancia actual de puntos de vista subjetivos.

Asuntos menos arduos pero igual de amplios en sus proyecciones presentaban las ponencias segunda y quinta, sobre "Significado de la obra aleatoria" y "Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo". En ésta, los musicólogos participantes en la Bienal analizaron cada uno de los factores mecánicos (disco, cinta magnética, radio, televisión) que, al difundir en forma inusitada la música, han impreso un cambio a su función social y están fijando los rumbos de su futuro.

Se prestó una atención especial al caso, tan notable en Europa, de que, aparte los festivales especializados, la vida de conciertos se anquilosa en un repertorio estrecho de obras del pasado. Por el contrario, las radiodifusoras estatales en Inglaterra, Francia, Italia y Alemania, con sus orquestas y conjuntos de cámara impulsan el conocimiento de la nueva música y ofrecen cada día mayores oportunidades a los compositores e intérpretes de las generaciones jóvenes.

Junto a este aspecto positivo, los negativos de las nuevas prácticas fueron considerados. Por ejemplo, la desaparición de la comunidad de auditores en la percepción directa de la música que representa el público de los conciertos. ¿No traerá esto más perjuicios que beneficios para el arte del futuro? El compositor y el intérprete aislados, sin contacto real con sus auditores y éstos aislados también entre sí, aunque se cuenten por miles, cada uno ante el receptor de su radio, ¿no significa alterar por completo la relación estrecha de compositor-intérprete-auditor que dio vida por siglos a las manifestaciones musicales?

La sesión consagrada a los significados de la composición aleatoria dio origen a debates con amplia participación de los compositores de vanguardia. Más que sobre los ingredientes técnicos, se insistió en los contenidos estéticos y en las proyecciones sociales de esta clase de música. La joven generación española cuenta con representantes destacados de esta tendencia y algunas de sus obras acababan de ser acogidas en los conciertos de la Bienal.

La ponencia sobre proyecciones de la nueva música partió del examen de la crisis abierta en el sistema tonal de la música europea, desde Wagner hasta Schönberg para, en perspectiva histórica, seguir las corrientes dominantes en la música actual. Las motivaciones estéticas y los procedimientos técnicos que las caracterizan produjeron sucesivas intervenciones de algunas de las personalidades con mayor relieve en la Bienal, como Stuckenschmidt, Antoine Golea, Marcel Schneider, el polaco Patrowski, el norteamericano Earl Brown

y los españoles De Pablo y Barce más el argentino Jacobo Romano. Martine Cadieu leyó un comunicado dirigido al congreso de Madrid por Pierre Boulez sobre estos asuntos.

Tras del examen de tendencias tan opuestas como la música concreta y la serial, la electrónica y la aleatoria, de una a otra intervención quedaron de manifiesto la hondura de los problemas planteados a la música actual y la audacia de una experimentación que no ha dejado tampoco de cuajar en aportaciones que son obra de arte, más allá de su contenido experimental.

Dos hechos se señalaron como especialmente elocuentes: el carácter de época que se sobrepone a la multiplicidad de tendencias en la música contemporánea; el proceso de integración en que se encuentran ya hoy técnicas disímiles en su origen. Cabe preguntarse si la absorbente especulación sobre los valores de la música que siguió a la disolución del sentido tonal es una etapa al borde de su término y se comienza a marchar hacia un nuevo humanismo, enriquecido por la copiosa experimentación producida desde la segunda postguerra.

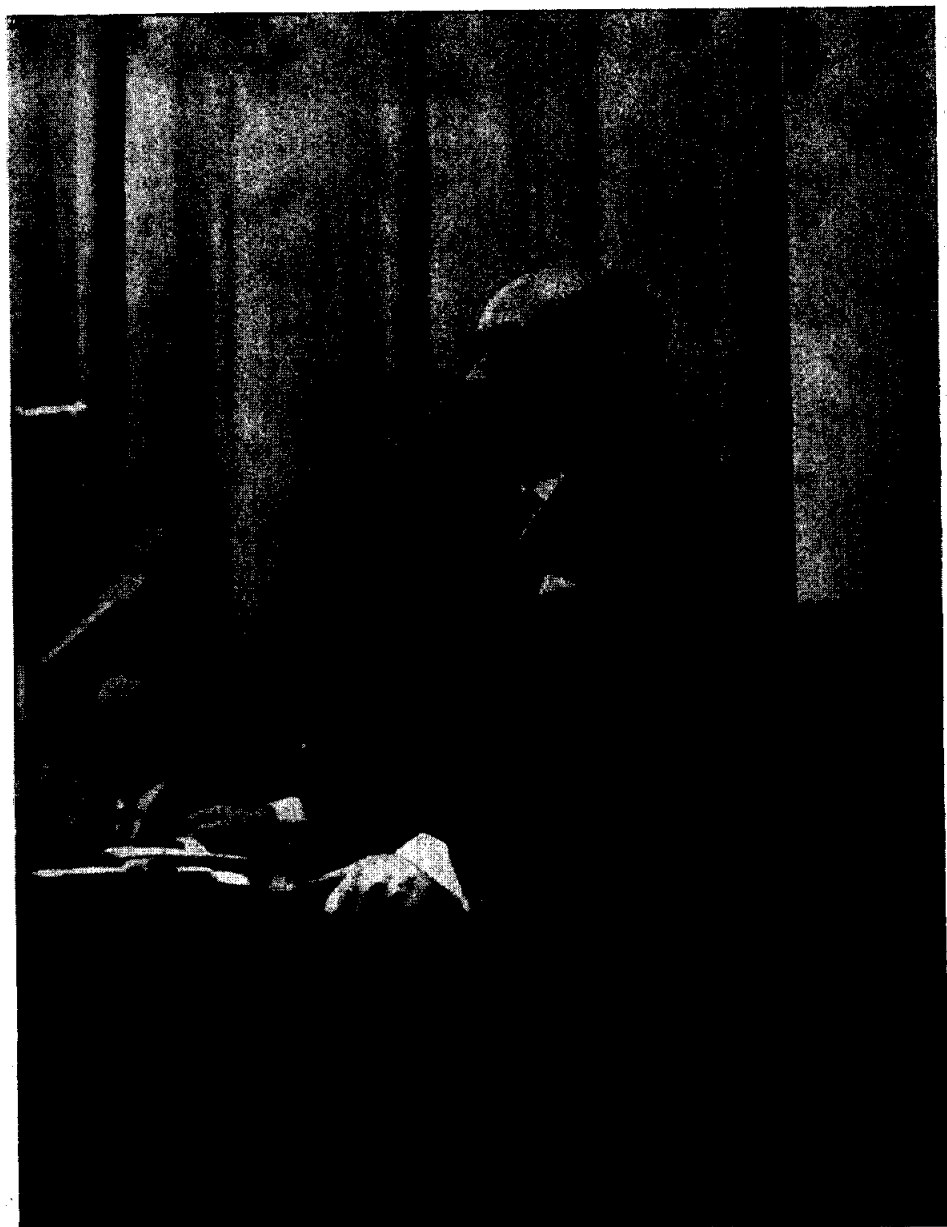
La ponencia sobre la tímbrica como factor constructivo, en un campo más limitado siguió, como la antes reseñada, el proceso desde un ángulo cronológico. A partir de las geniales contribuciones de Debussy en estos dominios, por el camino que va de Schönberg a Webern, de Webern a los llamados "puntillistas" actuales, pudo apreciarse el alto exponente ganado por el factor timbre en la música moderna. Sin olvidar lo mucho que Messiaen y los músicos franceses de esta hora han contribuido a la rítmica y la tímbrica europeas con su asimilación de elementos orientales, extraídos principalmente de la música hindú.



Una recapitulación, sin entrar en mayores detalles, de las exposiciones hechas y los debates sostenidos en las reuniones de musicología de la Bienal de Música Contemporánea en Madrid nos lleva a reconocer cinco posiciones bien identificadas. No son muchas si consideramos que proceden de una concentración de medio centenar de personas entre compositores, musicólogos y críticos. Trataré de resumirlas.

Demos el primer lugar a la posición personificada por Stuckenschmidt. Ni a él ni a Golea, eminentes figuras en el estudio de la música moderna, les había conocido sino por su obra, que admiro como se merece. Entré en Madrid por primera vez en contacto personal con ambos, beneficio nada pequeño para mí entre otros que, desde este ángulo, me supuso la Bienal de Música.

En su actitud ante el Congreso de Madrid, en nuestras conversaciones en grupo o particulares sobre los problemas que allí se trataron y, por sobre todo, en nuestras charlas como amigos sobre diversidad de asuntos, musicales o no, la posición de Stuckenschmidt creo no interpretarla mal como la de un hombre avanzado en su edad madura, con gran conocimiento de la música contemporánea, en cuyo desarrollo ha participado con entusiasmo como crítico y como musicólogo. Pero el Stuckenschmidt de 1964, melancólico y un tanto desengañado, aunque con gran elegancia no ostente lo uno ni lo otro, no es el combativo Stuckenschmidt de los años treinta al cuarenta por



Antoine Golea durante su intervención en el debate sobre proyecciones de la nueva música.



Un ángulo en la sala de reuniones de musicología en la Bienal de Música Contemporánea. En primer término, derecha, Stuckenschmidt, Rodríguez Albert y señora, Rosado Peixinho; en el centro, Massimo Mila y Martine Cadieu. Mesa de la izquierda, Bortolotto, Salas Viú, Romano. Mesa del fondo, de derecha a izquierda, Patrowski; en el centro, Valls; al extremo, Ruiz Coca.

la música avanzada de entonces: los "nuevos" franceses y los "nuevos" austro-alemanes. Ante las derivaciones, las tan diversas y, en cierto modo, caóticas prolongaciones del expresionismo germánico después de la segunda post-guerra, este musicólogo ha tomado una actitud comprensiva, sí; tolerante cuando ya no es del todo comprensiva; pero no, entusiasta, fervorosa como en los tiempos en que, pluma en ristre, combatió por el Schönberg de plenitud, el Berg o el Webern que eran pocos todavía quienes aquilataban en su valor. Aunque parezca exagerada una afirmación así, me atrevo a formular que el Stuckenschmidt de la Biental era la sombra de aquel otro a que antes me refiero, del campeón de Schönberg y de los expresionistas de entre guerras y de los valores más audaces de los años 1945 a 1950. Quiero decir, el musicólogo que, todavía en 1955, publica un libro, "Neue Musik", donde tantas lanzas se rompen por la música nueva, ya que no por la novísima.

¿Cuál es la música nueva que defiende en este libro capital suyo? Admiramos la amplitud de su criterio, su mentalidad europea, tan abierta a lo mejor de cada casa, no frecuente en verdad entre sus connacionales. Son las obras de Schönberg y de Hindemith, de Bartok, de Strawinsky y Satie, de George Antheil y Henry Cowell, de Prokofieff y de Haba, las que estimulan su pluma vibrante. Ante lo que viene después, lo que era médula en las reuniones de Madrid, adopta Stuckenschmidt una actitud, repito, tolerante, de extremada benevolencia. ¿Desdeñosa? ¡En modo alguno! Participó con frecuencia en los debates, llevó a cabo con rigor la tesis a él encomendada. En los conciertos, se le sentía, por momentos y frente a algunas obras, con una curiosidad siempre despierta. Lo que no pudo nunca vencer por completo su aire distante, no deliberadamente adoptado; un aire que tal vez se le impuso a pesar de no quererlo.

Como ocurre con muchos que fueron ardientes paladines de las vanguardias que hoy son ya historia (historia contemporánea, pero también historia; esto es, tiempo pasado), frente a la nueva música, que "se está haciendo", Stuckenschmidt se sentía extraño. Bien dispuesto y, a su pesar, extraño.

Antoine Golea, lleno de nervio, vitalísimo, apasionado como supermediterráneo, no reproduce la imagen al uso del francés equilibrado, siempre en el fiel de la balanza, la imagen de lo francés que tanto gusta a los franceses. He conocido pocos musicólogos para quienes la música sea algo tan exaltador. El lenguaje de la pasión es el suyo y, si su mente es clara, diamantina (cualidad francesa de que no carece), le complace el que en tan nítidos cristales se transparente el fuego de la pasión.

Fue Golea, —uno de los mejores difusores y ensalzadores de la música de vanguardia en sus libros, ensayos y artículos—, quien, con mayor brío, se enfrentó a la "nueva ola" de los compositores que creen que la juventud ha de ser estridencia y locura fingida para ser juventud. Se les enfrentó para poner las cosas en su lugar. En su única intervención en la Biental, comenzó por dejar bien sentado que, por mucho que se lo pareciese a ese sector juvenil, él no era, no había sido ni sería jamás un reaccionario contra las corrientes avanzadas de la música. Establecido esto, arremetió contra quienes estiman que la especulación por la especulación basta para hacer obra musical. La historia de la música ofrece un proceso continuo de renovación de las técnicas y el lenguaje musicales, pero no como fines por sí mismos, sino como medios que exigen para ser expresadas, el decir cosas nuevas. Ha de hacerse un nuevo

lenguaje para los nuevos contenidos, reflejados en música, del tiempo que vivimos. En esto, todos estamos de acuerdo. Pero hablar por hablar, el ruido sin las nueces, es cosa de locos o de tontos. Si no son los nuevos contenidos quienes exigen la renovación de los medios técnicos, nos encontraremos, dijo, como muchas veces ha ocurrido en estos años, con la absurda tarea de poner los bueyes detrás del carro. Wagner fue sin duda el genio que inició con Tristán el proceso de disolución de la tonalidad que ha llevado hasta la dodecafonía y el serialismo de Schönberg. ¿Qué se propuso Wagner, como artista creador de música, al trazar las armonías del Tristán? ¿Renovar el lenguaje armónico nada más o traducir por nuevos medios expresivos la pasión de amor y muerte entrelazados que sufría su héroe? De esto nació lo otro y no al contrario. De las necesidades expresivas inéditas surgen los medios inéditos de expresión. Jamás sucede lo contrario. La música se hace con la cabeza, con el dominio de unos procedimientos técnicos, de un oficio; no puede haber en esto duda. Pero sólo es música, creación musical, cuando la técnica y la cabeza están al servicio de la voluntad creadora que no es cabeza, intelecto, tan sólo.

Esa actitud, expuesta con energía en las sesiones del Congreso, se vio corroborada públicamente por la que asumió Golea, en un raptó de entusiasmo, al interpretarse por la Orquesta de Cámara de Madrid los "Espejos" de Cristóbal Halffter. Se puso en pie para aplaudir y gritó a cuantos quisieron oírle, que fueron muchos: "¡Ahí tenéis un ejemplo! ¡Un joven compositor de treinta y cuatro años que hace música, sobre todo música, con el más avanzado lenguaje!".

Por incómodo que me sea, debo referirme a mi propia posición en la Biental. Silenciarla, cuando no coincidió por entero con las otras, aunque fuese complementaria de alguna de ellas, como la de Golea, por ejemplo, sería caer en una especie de falsa modestia que es el peor de los orgullos o el más hipócrita, orgullo solapado. No la tengo por mejor que las demás. La recojo únicamente por ser otra de las actitudes identificables que se produjeron en el curso de los debates. Mía o de quien fuese, estoy obligado a reseñarla si la síntesis que pretendo de las deliberaciones de la Biental ha de ser fiel.

Me anticipé a señalar en la ponencia a mi cargo, que produjo la intervención, para mí muy honrosa, de Antoine Golea, la confusión que existe hoy para muchos jóvenes compositores entre los fines y los medios de la música. No fui tan enérgico en mis palabras sobre este asunto como lo fue Golea después. Por razones de temperamento o, mejor aún, por faltarme la autoridad que a él le sobra en estas materias y que fue su punto de apoyo para el ataque que lanzó contra los excéntricos por el puro excentricismo.

Insistí especialmente, al desarrollar lo antes aludido, en lo muy elocuente que es la historia de la música a través de largos siglos sobre el valor pasajero de lo que sólo constituyó especulación técnica. Recordamos a Guillaume de Machaut por cuánta música de siempre y para siempre, por sobre el pasar del tiempo, nos dejó como "vanguardista" del Ars Nova. Hemos olvidado, y con razón, a los cientos de especuladores ("cancrisanistas" o no "cancrisanistas") del contrapunto de aquel tiempo que no pasaron de especular con los nuevos recursos técnicos.

Entre la música del pasado, inmediato o remoto, la de cualquier época, tenemos que distinguir lo que es obra artística (cosa expresada, más ade-

cuados medios de expresión), de lo que no llegó a serlo. La simple especulación técnica —bien o mal encaminada; incluso con resultados positivos hacia la renovación del utillaje técnico—, no es en pureza obra musical. La especulación por sí misma, hasta cuando renueva posibilidades expresivas, cuando crea recursos “de lenguaje”, no es todavía creación musical. No llega a ser música, dicho de una vez, hasta que, más allá del solo especular con las posibilidades técnicas, logra esa imponderable integración de factores o ese equilibrio entre las cosas que decir y los medios para decirlos que constituyen la creación artística.

Existen muchas músicas en el pasado que encerraron arriesgados, ingeniosos y benéficos experimentos técnicos sin llegar a ser música y que hoy yacen, en consecuencia, enterradas en el polvo de los archivos para pasto de investigadores curiosos. Hay mucho escrito, tocado y celebrado en la música contemporánea puramente especulativa que ha corrido ya o está a punto de correr por el mismo camino.

La música debe renovarse en sus contenidos estéticos, en sus contenidos emocionales e intelectuales, por igual que en sus recursos técnicos, de acuerdo con el espíritu de cada época y las exigencias que plantee a cada creador musical su propio espíritu. Todo impulso creador verdadero responderá a esa doble exigencia de ser expresado que lo individual del autor y el espíritu de su tiempo —íntimamente compenetrados—, plantean al hacedor de música. Cada gran artista —músico o escritor o pintor o lo que sea—, es a la vez padre e hijo de su tiempo. Naturalmente que inéditas maneras de sentir o de pensar precisan de inéditos medios de expresión en cada período histórico y en cada circunstancia personal determinada. El creador de arte tendrá que encontrar los medios técnicos que traduzcan mejor, que más fielmente sirvan a la expresión buscada. Una nueva expresión ha sido siempre trasunto de nuevos contenidos en las artes. Pero conviene insistir en que los medios de expresión que no resulten de la exigencia aludida, que les precede en lo hondo del ser del artista y, todavía más, los recursos logrados por el único camino de la especulación o de la tentativa, no llegan a constituir obra lograda, música viva. Podrán, tal vez, valer a otros músicos que de ellos se sirvan para crear música, pero no a quien se detuvo o no supo sobrepasar la simple especulación técnica. ¡De cuántos experimentos que no pasaron de ser experimentos no se han nutrido algunas de las grandes creaciones artísticas! Es el mejor destino que puede tener la simple especulación técnica: servir un día para quien sepa hacer de los recursos de lenguaje puros y simples, lenguaje con que *se nos habla* de algo, que trasciende del juego intelectual —a veces, no mucho más que juego mecánico en la música—, con los ingredientes o las posibilidades de cualquier lenguaje. El ejemplo de J. S. Bach, y más del Bach de “El arte de la fuga”, es muy elocuente a este respecto.

Todos los experimentos que se hagan sobre los recursos técnicos de la música, sin ese más allá de lo técnico que es el fenómeno íntegro de la creación musical, se quedarán en eso, en experimentaciones o en tentativas. No pervivirán como música, puesto que no llegaron a serlo. Y sólo vive, como dijo Antonio Machado, o pervive, que es más largo vivir, lo que ha vivido. ¿Cómo puede imaginarse siquiera que aquello que no pasó de experimento,

sin llegar a obra artística, quede en arte? ¿Puede quedar, en cualquier índole de cosas, lo que no ha sido?

Los jóvenes creadores musicales deben detenerse a pensar sobre esto. Es necesario ante tantos deslumbradores espejismos que, en sustituto de un honesto hacer musical, les ofrece la supratécnica época que nos abarca.

Pensar en esto, sin señuelos engañosos, libres de la seducción de pasar por técnicos excelentes o sabihondos científicos (ser creador de música es un poco más y un poco menos que ser hombre de ciencia; es decir, otra cosa), no debe autorizar ninguna especie de desespero. Vivimos una época entontecida de tecnicismos hasta en las artes; en la que se toma con frecuencia y, de buena voluntad, se sustituye el rábano por las hojas; en música, la cosa expresada por los medios de expresión. ¡Qué le vamos a hacer! Uno no elige el tiempo en que nace. Nos nacen y no nacemos, como repetía Unamuno. Pero, eso sí, hemos de ver claro dónde estamos y saber hacia dónde queremos ir. Dejar que se extravíen los que no tienen otro recurso que elegir las sendas extraviadas de la especulación por la especulación. Loco será quien se pierda en ellas pudiendo marchar por el auténtico camino de la creación artística. No hay razón para deprimirse al constatar que hoy como siempre, quizás más que en otros tiempos de mayor estabilidad espiritual, lo que hagan los compositores de música sin capacidad creadora quedará detenido en los límites de lo experimental. En los años que van corridos desde 1945 al presente se ha cubierto buena parte de una honda crisis en el hacer artístico como en las demás actividades del espíritu. Las causas de esta crisis en los valores humanos y en la obra del hombre son bien conocidas. Ahora bien, después de tanta audaz experimentación, es considerable lo que se va logrando como obra realizada, valedera por sí misma, en la música por algunos de los que ya son jóvenes maestros en este arte: un Messiaen, un Boulez, un Stockhausen, para no citar otros. A la altura de hoy, empieza a ser evidente que un proceso integrador de los muchos experimentalismos se abre paso. De tal manera, que podemos presentir que nos acercamos a la solución de la crisis abierta en nuestra cultura y, dentro de ella, en las artes, sobre todo en la música, por la crisis político-social que culminó en las dos guerras mundiales. Sin caer en los riesgos de la profecía, se puede afirmar que estamos al borde de un período creador, del alba de un tiempo nuevo para la música. ¿Un nuevo clasicismo? ¿Un nuevo romanticismo? ¡Qué importa! Lo que sí debe interesarnos y alentarnos es que ese nuevo tiempo contendrá grandes posibilidades de creación a favor de los recursos inimaginables e inauditos que ya se han incorporado al lenguaje musical. Bien vale lo sufrido si los recursos sonoros de que hoy disponemos y la febril experimentación llevada a cabo en estos veinte años nos impulsan hasta la linde donde estamos, que ya parece ser la del resurgimiento de un nuevo humanismo. Esto es, de una más rica, extensa y matizada expresión por la música de los sentimientos humanos.

La posición que acabo de exponer fue la más amplia porque se desprendió de un tema que, entre los señalados para las reuniones de musicología de la Biental, no se limitaba a considerar posibilidades técnicas. El grupo más significativo por sus obras entre los jóvenes compositores españoles suscribió en gran medida el pensamiento que acabo de resumir con sus intervenciones en los debates.

Los puntos de disidencia entre estos jóvenes compositores y la que señalo como tercera de las posiciones adoptadas son difíciles de resumir y afectan ante todo a consideraciones técnicas más que a las estéticas. Es lógico que la mirada del compositor, entrañado en los problemas de la nueva música, sea menos mesurada e incluso menos reflexiva que la de los estudiosos de la música. Al fin y al cabo, por mucha pasión que a éstos les mueva, no pueden considerar tan desde dentro como los compositores los problemas de la nueva música. Su actitud de observadores y estudiosos es distinta y menos comprometida que la de los activos participantes en la creación musical. Si la posición del musicólogo o del crítico no es por entero la del espectador (ni siquiera a la manera que usó del término Ortega y Gasset), sino la de quien con alma y vida observa y analiza, observar es siempre un término más remoto y desapasionado que el de actuar en las cosas. Con lo cual ya hemos dicho casi todo para un lector atento sobre la raíz de las divergencias, en cuanto a puntos de vista, entre los compositores y los musicólogos, concordados en gran medida sobre la posición recién expuesta.

En ese grupo juvenil de compositores, los serialistas nada más que serialistas, los serialistas integrales, los autores de música aleatoria, etc., mantuvieron su fe inquebrantable, como solución final y no transitoria hacia un futuro próximo, en los procedimientos técnicos a que se entregan. Así es y así tiene que ser. No puede procederse en otra forma. Sin fe absoluta, y hasta con fe encerrada en dogmas, en lo que se hace, ni se actúa ni se crea. El relativismo, mirar con cierta actitud avisada por encima de lo presente, hacia el pasado igual que hacia el futuro, queda para los que pueden observar, pensar y medir, y hasta rectificar y prevenir, a una prudente distancia del hecho vivo.

La última posición a que voy a referirme fue sustentada por un restringido número de jóvenes compositores españoles, apoyados por algunos críticos, también jóvenes, franceses e italianos. Empezaron por apostrofar de decadente sin remedio a la cultura occidental y por lamentarse de lo que aún les quedaba a ellos de "abominables occidentales"; defendieron cuanto pudiera ser extremoso, estridente, irrazonado e irrazonable frente a las posiciones más audaces que les precedieron. Fue este grupo el que suscitó la cólera del vehemente Antoine Golea y la sonrisa irónica hasta de algunos de sus compañeros de generación, no sólo de los "viejos apolillados" presentes en la Bienal.

¿Merece la pena puntualizar sus dicerios? No son difíciles de suponer. Todo cuanto podía despertar la atención sobre ellos por la violencia de sus expresiones, sin prescindir ni aun de las que rozaban lo escatológico, no fue olvidado. Producir el pismo o la irritación en sus oyentes, sin mucho que diese que pensar tras del vacío de sus palabras, pareció ser su principal objetivo. Algo tan inocente en definitiva para quienes estamos hechos a tanta cruda expresión y al estruendo prodigados en el torbellino de los "ismos" surgidos desde 1920, como si en medio de las casi siempre meditadas intervenciones se hubiera dado suelta a un perro con una lata amarrada a la cola. Cuarenta años de sustos vanguardistas en las artes y de otros mucho más graves en la vida común de los europeos de este tiempo, dan ánimo al menos templado para distinguir entre lo atroz y lo atrocitante (valga el neologismo), entre la amenaza fundada y la sin fundamento, el rayo de verdad

y el fogonazo de teatro. Por esto, la mayoría del auditorio acogió con un aire entre bonachón y burlesco los exabruptos de aquellos jóvenes.



Además de las composiciones de Schönberg, Alban Berg y Anton Von Webern, los programas de la Bienal contuvieron las más variadas manifestaciones de la música de última avanzada. Desde la relativamente conservadora del español García Abril ("Homenaje a Miguel Hernández") y de Ohana ("Secuencias"), hasta los ejemplos de "pop-art" tocados por Rzewski ("Gesti sul piano" de Chiari).

Intentaré señalar el carácter de ambos extremos, antes de reseñar algunas de las otras obras con mayor significado. El "Homenaje" de García Abril, para barítono y conjunto instrumental, se mueve en las cercanías del atonalismo, sin que en las combinaciones de timbres bajo el recitativo del solista, y hasta en la calidad del tejido armónico, falten matices derivados del impresionismo. El estilo de este compositor es poco original y bastante impreciso. Ohana en sus "Secuencias", incide una vez más en los giros arábigos de su predilección y en un apasionamiento forzado. Los "Gestos sobre el piano" de Chiari son un extraño "cocktail" de notas discordantes, la voz de Frank Sinatra en una grabación de película más un fragmento de "Falstaff" de Verdi superpuesto en la misma grabación, a lo que se adiciona en determinado momento el rasgar de un trozo de raso que el pianista cumple mientras descansa el teclado.

En los conciertos sinfónicos, "Cronocromía" (música del color del tiempo), de Messiaen, fue una obra débil. Sutileza de ritmos y timbres, una inaprensible relación color-sonido, sobre la que el maestro francés ha prodigado abundantes comentarios, no salvan a la composición de su aplastante monotonía que agrava lo excesivo de su longitud. "Metástasis", del griego Xenakis, nos sedujo por su rigor constructivo, la belleza de sus combinaciones instrumentales y una expresividad que se impone a cuanto en ella procede del cálculo. Xenakis, discípulo de Messiaen, colaborador de Le Corbusier como arquitecto, ha introducido en la música como método de composición el cálculo de probabilidades matemático. Los resultados son discutibles y muy discutidos.

El segundo concierto sinfónico, fuera de las obras de los expresionistas vieneses, comprendió "Atmósferas" del húngaro Gyorgy Ligeti, "Espacios variados" de Bernaola y "Testimonio" de Luis de Pablo. "Atmósferas" está orquestada y construida sobre combinaciones de timbres. Su lirismo se sirve de esas alternativas de color, en un ambiente estático, como cambios de clima en gradación muy tenue. "Espacios variados" de Bernaola, en sus cuatro movimientos usa de la técnica serial. Bien resuelta y sólida, no obstante ser la primera obra para orquesta de este músico. En "Testimonio", Luis de Pablo recurre a procedimientos aleatorios. No falta la emoción en su dominante tono elegíaco.

Dentro de los conciertos de cámara sobresalieron dos de las obras para cuarteto de cuerdas (de Maderna y Mayusuri), más los "Espejos", para cuatro percusionistas y cinta magnética, de Cristóbal Halffter. El Cuarteto

de Maderna es terso, sobrio, lógico y cuajado de bellos efectos. Al del japonés Mayusuri, desarrollado también sobre una serie, lo impregna un vivo sentimiento poético. Poesía manifestada en frases breves, como las del "hai-kai", y realizada por espasmos rítmicos derivados de aquellos que puntúan la acción en el teatro clásico de su país. "Espejos" de Halffter representa una nueva versión, para el dispositivo instrumental indicado, de una obra reciente. En su forma se pasa de los elementos rítmicos más simples a su progresiva complicación, hasta un clímax tras del cual la reproducción por la cinta magnética de la primera parte (el reflejo en el espejo), se ve enriquecida por la percusión acompañante.

"Available forms" de Earl Brown, para orquesta de cámara, fue una de las máximas novedades en la Bienal. La dirigió su autor. La partitura numera una serie de trozos cuya libre sucesión y combinación, dispuesta por el director y los ejecutantes en el momento de ser interpretada la música, fija el último límite de la improvisación conducida.

El recital de piano de Rzewski contuvo como obras relevantes un serio, extenso y bien logrado "Movimiento para clave" de Stockhausen y la ingeniosa "Music of Change" de John Cage, iniciador de la música para piano "preparado".

Una composición de "El libro para cuarteto" de Boulez, "Diez esbozos", para este mismo conjunto, del griego Skalkotas, "Vértices" del español Coria, "Polifonía, monodia, rítmica", para orquesta de cámara, de Luigi Nono, y las obras para flauta de Messiaen, Berio, Kotonski, Szollosy y Fukushima fueron también contribuciones de interés a la Bienal de Música Contemporánea.

LOS CUARENTA AÑOS DE GUSTAVO BECERRA

por

Luis Merino

I

Introducción

Dentro de la música chilena actual existe un variado ámbito estilístico, el que abarca desde las técnicas usadas por la más reciente generación de compositores: aleatoria, electrónica, serialista integral, etc., pasando por aquellas derivadas del dodecafonismo clásico (Berg, Schönberg, Webern) hasta las que siguen el canon neoclásico y nacionalista folklórico, no existiendo aun una síntesis, que pudiera definirse como estilo nacional chileno.

Gustavo Becerra ha tenido una trayectoria estilística variada pudiendo distinguirse cuatro etapas dentro de su carrera como creador. Nació en Temuco¹ el 26 de agosto de 1925, ciudad donde inició sus estudios musicales y humanísticos. Más tarde se radicó en Santiago, titulándose de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Composición. Sus principales profesores fueron Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, en Composición; Armando Carvajal, en Dirección de Orquesta y Alberto Spikin, en piano. En 1946, fue designado profesor auxiliar de la cátedra de Análisis del Conservatorio Nacional de Música de la cual fue posteriormente titular. Enseña Composición en la misma Institución y ha dictado cursos en las escuelas de temporada en la Universidad de Chile.

Ha desempeñado el cargo de Secretario Técnico del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, de 1960 a 1962, y el de director de este organismo. Es miembro de la Asociación Nacional de Compositores, filial en Chile de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC); colaboró en el taller de música electrónica de la Universidad Católica de Chile; miembro de la Sociedad Internacional de Musicología; secretario de la sección chilena de la Sociedad Internacional de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias; jefe del departamento de Composición en el Conservatorio Nacional de Música; Director artístico del Canal 9 de la Universidad de Chile. Es conferenciante y colabora en numerosas publicaciones chilenas y extranjeras. En los años 1954 y 1956 viajó por Europa y América Latina estudiando didáctica de la composición musical. En 1963, viajó a París para componer la música del film "Valparaíso" de Joris Ivens; representó en aquella ocasión a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile ante la Sociedad de Musicología, Sociedad de Bibliotecarios, Tribune Internationale de Compositeurs y otras instituciones oficiales relacionadas con música, en París, Londres y Suiza.

Activo investigador, publicó una serie de artículos titulados: "La Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente"² en los que plantea una reforma radical de la enseñanza de la composición; actualmente prepara, con

¹La biografía del autor en este trabajo se basa parcialmente en aquella publicada en el Volumen 8º de la Revista Compositores de América, publicada por la Unión Panamericana. Washington, 1962.

²Revista Musical Chilena, Nº 57 al 62 (1958) y 63 al 64 (1959).

el autor de este trabajo, un tratado sobre gramática musical, utilizando la semiótica como instrumento.

Los cuartetos son la obra principal de este compositor, teniendo este trabajo como objetivo mostrar la evolución estilística de Becerra a través de ellos, para llegar posteriormente a definir su lenguaje.

II

Material

Las obras a estudiarse son:

Cuarteto Nº 1: Allegro Giusto, Interludio dodecafónico, Presto. Edición del Instituto de Extensión Musical (IEM). Compuesto en 1950.

Cuarteto Nº 2: Allegro, Scherzo, Final, compuesto en 1954. En manuscrito.

Cuarteto Nº 3: (Del Viejo Mundo) Agitato, Andante con motto, Presto, Allegro energico, compuesto en 1955 (IEM).

Cuarteto Nº 4: Allegro deciso, Andante, Allegro, Allegro dimolto, compuesto en 1958 (IEM).

Cuarteto Nº 5: Allegro molto, Andante, Furioso, compuesto en 1959 (IEM).

Cuarteto Nº 6: Allegro, Tema con variaciones, Allegro, compuesto en 1960 (IEM).

Cuarteto Nº 7: $\cdot = 90, 60, 135$, compuesto en 1961. Manuscrito.

Cuarteto Nº 8: En preparación.

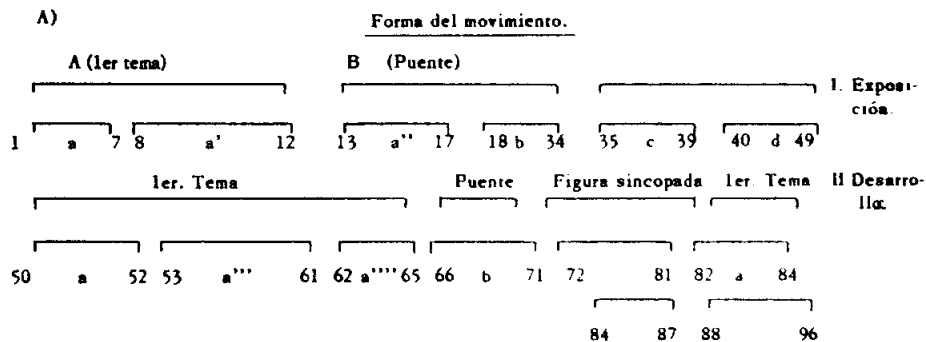
III

Análisis del material

CUARTETO Nº 1

Escrito para estudiantes como obra didáctica, por eso elude muchos problemas difíciles de los instrumentos de cuerda.

Primer movimiento: Formalmente sigue el plan sonata; armonía tonal; usa de preferencia los tonos antiguos eclesiásticos; entre los acordes usados podría citarse el acorde 7ª, dentro de todos los grados de la escala, acordes de 9ª, acordes formados por superposiciones de 4ª o de 5ª, acordes de 7ª con 4ª agregada; también hay elementos politonales, tanto de carácter armónico como polifónico; dentro del ritmo predominan los modos rítmicos barrocos.



Se repite I con algunas variantes

III. Recapitulación

I. Exposición

A. El primer tema está en el tono de Sib . Consta de a y a' , constituyendo la primera el enunciado del tema como tal, siendo la segunda una cadencia de la sección en el modo frigio de Mi . (Ej. 1).

Ej. 1

1º TEMA

I - VI - VII, II, III, IV, V, VI

B. Esta sección puede subdividirse en dos subsecciones: a'' y b ; la primera desarrolla el primer tema de acuerdo a un procedimiento canónico cadenciado en Fa . La segunda, se basa en la alternancia de material derivado del ritmo dáctilo del primer tema con material basado en semicorcheas, terminando el puente en la dominante de $Fa\#$.

C. la dominante de $Fa\#$ se transforma en el segundo grado de Si menor que es el tono de inicio del segundo tema. Este se puede dividir en c y en d . (Ej. 2).

Ej. 2

2º TEMA



La primera en el tono dorio de Si a Si pasando de ahí al tono de Fa en sus últimos dos compases; *d*, es de naturaleza modulante; su melodía principal es llevada por el primer violín hasta el compás 42, siendo repetida por el cello y después por la viola, dando con esto fin a la exposición.

II. Desarrollo

Se basa en el primer tema. Se puede dividir en: *a*, que obra como introducción enunciando el primer tema en el mismo tono en que apareció inicialmente la exposición, siguiendo el uso de la sonata clásica.

a''': desarrolla el tema en Si menor alternando con una figura sincopada enunciada inicialmente por el cello.

a'''': desarrolla el primer tema en el tono de Fa#.

b: menciona³ a una de las subsecciones del puente en el modo frigio de Sol#, junto con la figura sincopada del desarrollo.

a''''': se enuncia el tema en el cello acompañado por los otros tres instrumentos, los cuales, en forma sucesiva, mencionan una propiedad del primer tema que es la figura anapéstica la que es una transformación del ritmo dácilo (♩) del primer tema en el tono de Do mayor.

a'''''': enuncia el primer tema en la viola en Re mayor acompañado en forma similar a la penúltima aparición de *a*. El desarrollo termina con una nueva mención del puente, cadenciando en el tono de Mi.

La *reexposición* repite en forma directa la exposición con algunas variantes a continuación de la cual viene una sección conclusiva a partir del compás 145 hasta el final.

³Uso y mención corresponde al estudio de los niveles de lenguaje, en ellos se establece la distinción entre el uso y la mención de una expresión, como por ejemplo si se dice: Juan es mortal

con el que formulamos un enunciado que atribuye una propiedad a una entidad, esta entidad es Juan. Se dice en este caso que el signo Juan es usado; en cambio, si se dice:

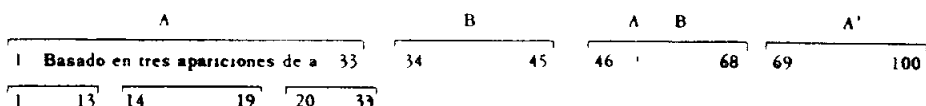
'Juan' es un vocablo de cuatro letras

se formula un enunciado, en el cual se atribuye una propiedad a un nombre; el nombre Juan. Se dice en este caso, que el signo Juan es mencionado. Si se aplica una distinción similar en música, se puede establecer que "uso" sería la formulación inicial de la expresión y "mención" sería la repetición de una parte o del total de dicha expresión en una segunda instancia. Así se habla de un nivel "n" del lenguaje que correspondería al uso y diversos niveles superiores $n + 1$ que sería mención, $n + 2$ que sería mención de mención, etc. Como bibliografía sobre este punto se puede citar el trabajo:

"Algunos ejemplos musicales del tratado de lógica matemática de Ferrater Mora y Hugues Leblanc", por Luis Merino y Gustavo Becerra (en preparación).

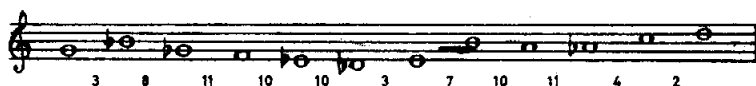
B)

Forma del Segundo Movimiento



Tiene forma canción (A-B-A), dodecafónica; la intervállica de la serie es 3-8-11-10-10-3-7-10-11-4-2. (Ej. 3).

Ej. 3



A: Se estructura en base a: *a* y *b*, tratados de acuerdo a procedimientos de imitación, apareciendo sucesivamente en violín primero, viola y cello, cerrándose la sección, después de esta última, sirviendo como partícula separativa el unísono sobre el sonido 12 de la serie. (Ej. 4).

Example 4: Musical notation for sections *a* and *b*. Section *a* is marked *mf* and includes measures 1-12. Section *b* includes measures 1-7. The notation is for Violin I (VR. I) and Violin II (VL. II).

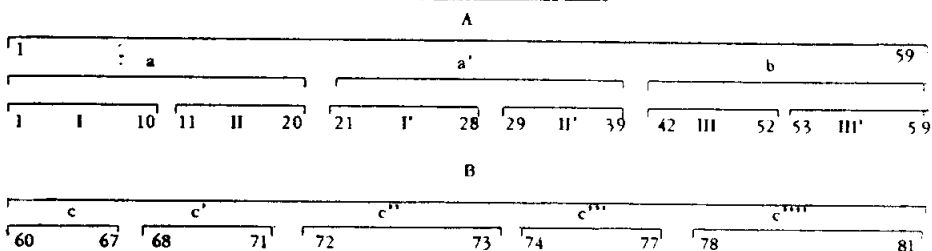
B: Sobre un fondo regular de acordes repetidos llevados por violín segundo, viola y cello que se basa en la serie directa, se expone en el violín primero un material basado en la serie retrógrada sobre un ritmo yambico obstinado.

A.B.: se basa esta sección en el material de las dos secciones anteriores; este material va unido por la conectiva "y"⁴ representando esta sección el uso de dicha conectiva lógica dentro de la música.

A. Se recapitula la primera sección.

C)

Forma del Tercer Movimiento



"La conectiva "y" o conjunción se simboliza por "." colocado entre dos fórmulas. Así se dice, por ej., La fuga y el motete son polifónicos.

cos. En el ejemplo arriba citado se diría: "Esta sección consta de A y B".

A'

a'' d a . b b b

82 91 92 102 103 115 116 129 130 138

B'

c'''''' c'''''' c'''''' c''''''

139 144 145 149 150 152 153 158

A' I (Mención de A')

d' d'' d''' d'''' e b

159 176 177 185 186 197 198 209 210 220 221 235

A

a b

236 I 247 II 259 260 III B 269 270 III 275

c'''''''''' c'''''''''' c'''''''''' c''''''''''

275 278 279 282 SC 283 284 285 288

289 301

A. Se puede dividir en $a - a' - b$, a se puede subdividir en I y II en el tono de Do menor, reiterándose a en el modo frigio de Mi a continuación. b , tiene dos enunciados, uno en el modo frigio de Si $\flat$ y otro en el modo frigio de Re $\sharp$. Esta sección y todo el movimiento está basada en un compás de 5/8. El uso del compás irregular será un rasgo estilístico de los movimientos finales hasta el cuarteto 6º. (Ej. 5).

Ej. 5 3º MOVIMIENTO

a

f
p
por 4 de.

Ej. 6

b



B. Sintácticamente posee la función del segundo tema; se enuncia dos veces en el tono frigio de La $\sharp$ en el primer violín, a continuación del cual aparece en el segundo violín cerrándose la sección con un enunciado en el tono frigio de La, a continuación de lo cual cadencia esta sección en Do $\sharp$ menor.

A'. Funciona como desarrollo de la primera sección agregando un material relativamente nuevo, *d*, el cual está relacionado rítmicamente (con la característica de mención) con *a*.

B'. Se enuncia el segundo tema dentro del tono de Sol $\sharp$, repitiéndose en La y finalmente en Do $\sharp$ menor.

A''. Sirve esta sección como mención de A'.

AB. Se recapitula las primeras dos secciones, cerrando con esto el movimiento más una breve sección conclusiva.

La forma de este movimiento podría encuadrarse dentro del rondó sonata: los procedimientos melódico armónicos son similares a aquellos enunciados para el primer movimiento.

Como evaluación final de este cuarteto se podría hacer notar el eclecticismo dentro de las técnicas, por el uso de dos movimientos basados en la técnica armónico melódica neoclásica, con uno basado en la técnica dodecafónica dentro del cual se aprovecha solamente el modo directo y retrógrado de la serie sin usar los seis modos restantes, ni aprovechando tampoco los recursos de la transposición. Representa a una personalidad en un proceso de búsqueda y experimentación que no ha alcanzado un estilo definitivo.

Cuarteto Nº 2.

Se denomina cuarteto "americano", pues consta de tres movimientos basados en danzas americanas que son: jazz improvisado, sajuriana y cueca chilena; sobre este cuarteto no se puede emitir juicio alguno porque está inconcluso y porque está destinado a ser remodelado. El objetivo de esta obra es la anotación de música, por lo general improvisada, de manera que el cuarteto a través de esta notación, pueda ser improvisado.

Cuarteto Nº 3.

Este cuarteto fue compuesto en 1955. Su nombre "Del Viejo Mundo" se origina en el hecho de que en él se trata humorísticamente de satirizar los recursos

sin valor idiomático, usados con vicio por los compositores europeos de vanguardia. Revela la personalidad creativa del autor a través de un lenguaje cada vez más personal, desapareciendo el eclecticismo del Cuarteto 1. Posee gran rigor formal; el 1º, 3º y 4º movimientos se basan en plan sonata con variantes, agregándole nuevos recursos tales como la recapitulación basada en la exposición retrogradada. Es de técnica dodecafónica rigurosa, basándose todos los movimientos en la misma serie y aprovechando de ésta el modo

CUARTETO III

Ej. 7

1 9 11 5 4 11 10 1 4 11 5

directo y retrógrado, sin usar los seis modos restantes, al igual que el 2º movimiento del Cuarteto 1. (Ej. 7). Se observa una fuerte influencia del pun-

Ej. 8

1 2 3 4 5 10 11 12

tillismo weberniano en la distribución serial oblicua (Ej. 8), usando también la distribución vertical y la distribución mixta. (Ejs. 9 y 10).

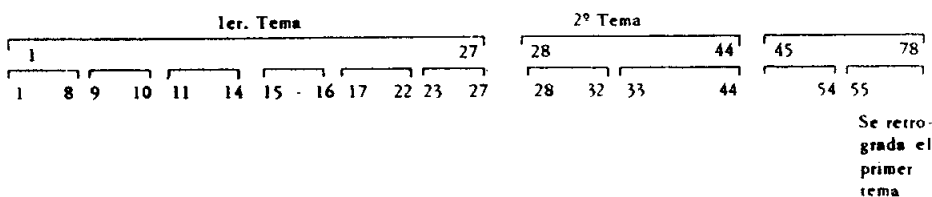
Ej. 9 2º MOV.

Ej. 10 1º MOV.

1 2 3 4 7 8 9 10 11 12

D)

Forma del Primer Movimiento



A. Predomina la distribución oblicua de la serie; esta sección consta de pequeñas subsecciones yuxtapuestas las que tienen como factor común la serie y diferente el ritmo, la distribución y la tesitura que se le aplica; a partir de la segunda subsección es preciso destacar un recurso que será característico en los cuartetos siguientes, y que es el obstinado que actúa como fondo regular sobre el cual se va planteando lo irregular.

B. Contrasta con la anterior en la distribución serial, la que en este caso, es parcialmente horizontal.

A'. Se subdivide en *c* y *a'*; *c* está basada en la serie retrogradada, *a'* es la retrogradación de *a* desde el compás 1 hasta la mitad del compás 19.

Forma del 2º movimiento.

Se basa también en una distribución oblicua polifónica y armónica de la serie; actúa como elemento unificador el ritmo en base a pequeñas células que van actuando como constantes, además de constantes métricas, variando su distribución a través de los instrumentos y siendo acompañadas a veces por otras figuras rítmicas; además de esto, existe una breve retrogradación a partir del compás 57 en base al material enunciado desde el compás 1 al 7.

Dentro de las figuras rítmicas que pueden observarse se tiene:



Esta se puede observar en el compás 2 y 7



en los compases: 11, 13, 15, 17, 22, 26, 31

Ej.13

Ej.14

Ej.15

Ej.16

Ej.17

Ej.18

Ej.19

y en los compases: 35, 39, 44, 48, 50 y 53.

2.-

Aparece en compases 1, 6, 52 y 59

3.-

Compases 5, 10, 25, 27, 30, 42, 58 y 87

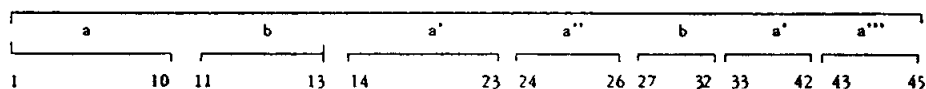
4.-

Compases 9 y 14

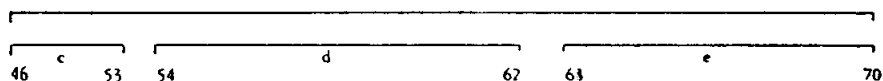
5.-

Aparece en compases 9, 24, 17, 28, 33, 37 y 56

E) Forma del Tercer Movimiento
Scherzo



Trio



Se estructura de acuerdo al plan scherzo-trío-scherzo.

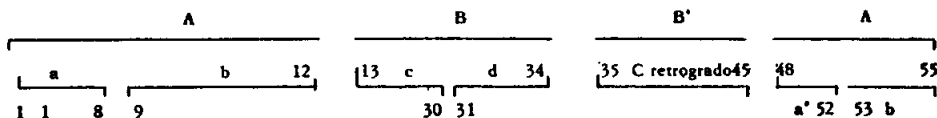
Scherzo: Se estructura en base a: *a* y *b* de manera tal que puede haber *a* sin haber *b*, pero no hay *b* sin *a*, lo que correspondería a la conectiva lógica "si entonces" ($b \supset a$). (Ejs. 20 y 21).

Trio: Se subdivide en tres secciones contrastantes entre sí y con aquellas del scherzo. En estas tres secciones se encuentra una fuerte homogeneidad rítmica dentro de cada una de ellas; la segunda sección menciona las propiedades rítmicas de *a*; la tercera, menciona la distribución del 1.er tema del 1.er movimiento.

Scherzo: reexpone en forma directa con ligeras variantes la primera aparición del scherzo, a partir del compás 17.

Forma del Cuarto Movimiento.

F) Forma del Cuarto Movimiento



A. Se estructura en base a: *a* y *b*.

B. Se subdivide en *c* que se basa en un material melódico enunciado por el 1.er violín al que sigue una sección predominantemente rítmica en semi-

corcheas que conduce a un fortísimo que culmina en el compás 28, el cual obra como clímax del movimiento y de la obra.

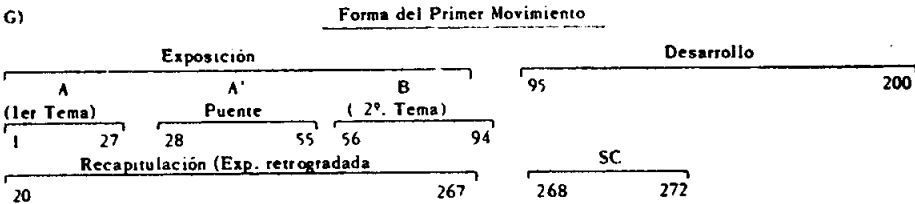
B'. Retrograda a "c" a partir del compás 21 hasta el 14.

A'. Reexpone en forma directa a a' con algunas variantes.

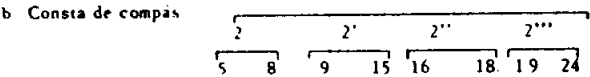
Cuarteto IV.

Este cuarteto y los que siguen, revelan la personalidad del autor en plena posesión de sus recursos; su lenguaje se define claramente dentro de los planos sintáctico y semántico; en lo formal, los rasgos no se diferencian de los cuartetos anteriores, pero en algunas fases de su estilo va a diferir de ellos especialmente dentro de lo contrapuntístico y lo canónico del cual va a usar toda la gama de procedimientos. En este cuarteto, el dodecafonismo usado en el cuarteto tercero evolucionará hacia un uso del total cromático como repertorio, sin ceñirse a una sucesión obligada de los sonidos, con lo cual plantea una síntesis entre el sistema tradicional del uso del repertorio de sonidos con la técnica de los doce tonos; de esta etapa saldrá el sistema policordal complementario que constituirá el aporte del autor a la técnica serial.

Los movimientos finales, además de cumplir la función que tradicionalmente tienen en la forma, sirven como resumen de los movimientos anteriores y teniendo con ellos un nivel $n + 1$ de lenguaje.

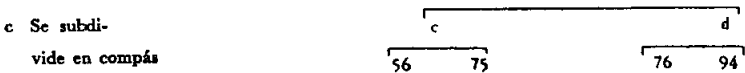
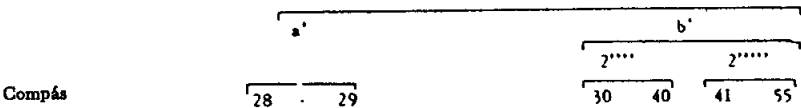


A. Consta de a y b



Las sucesivas reiteraciones de 2 se van haciendo con trocamiento de partes y su transposición ascendente.

B. Es del tipo transformativo con respecto al primer tema; se puede subdividir en a'



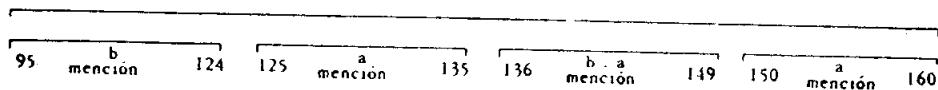
c: se basa en un motivo cuyo sujeto (3) lo enuncia la viola siendo imitado por violín II, violín I y canto.

d: se basa en (4) enunciado dos veces; la primera del compás 76-82 y la segunda del 83-90.

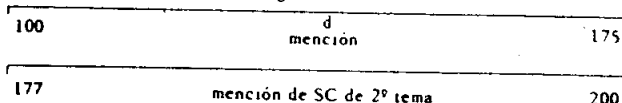
Desarrollo: se puede subdividir en dos secciones, la primera que es mención del primer tema, la segunda, que menciona el segundo tema, más una breve mención de la sección conclusiva del primer tema (compás 25-27).

H)

Primer Tema

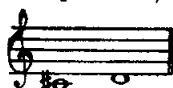


Segundo Tema



Reexposición: se subdivide en la reexposición de la segunda idea retrogradada desde el compás 203-239 a la que sigue la reexposición retrógrada inversa de la primera idea (compás 1-24) cuyo eje de inversión se ubica entre

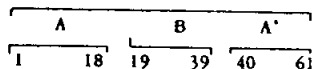
violín II y viola y entre



II movimiento: este movimiento muestra una fuerte influencia en lo melódico del canto judío, el que será característico de los movimientos lentos en los cuartetos V y VI. (Ej. 22).

Se puede dividir en

1)



A: se enuncia la melodía judía en la viola

B: se subdivide en compás

a
20-30
desarrollo de
1 motivo de la
melodía de a

b
31-40
se desarrolla la figura de
acompañamiento que apa-
rece en el compás 2 acom-
pañado de 1 material basa-
do en semicorcheas.

Ej. 22

2º MOV.



A'. Se reexpone la melodía de *A*, sucesivamente por violín I, cello, violín II y viola, con interpolación de material derivado de la sección central, siendo así *A'* predicción de *A* y *B*.

III Movimiento: se puede dividir en compás

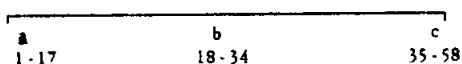
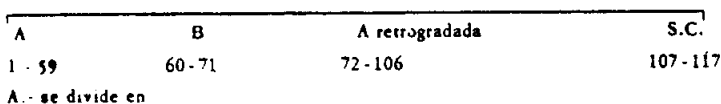


A. Se estructura en base a la yuxtaposición de siete motivos. El 1º en el compás 1, 2º en el compás 2, 3º en el 3, 4º en el 6, 5º en el 7, 6º en el 14 y 7º en el 23.

A'. Reexpone los motivos de *A* repitiéndolos en orden similar con interpolaciones agregadas.

IV Movimiento: se puede dividir en

J)



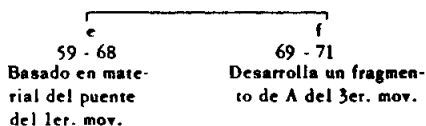
a: consta de 1 (compás 1-7) con un pequeño desarrollo del motivo que enuncia la viola en el segundo compás (compás 8-12) y 2 que sirve como cadencia.

b: se basa en un ritmo que deriva del primer tema del primer movimiento.

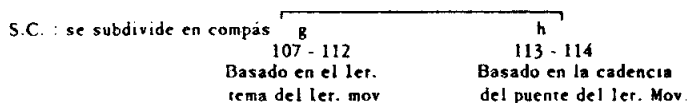
c: desarrolla 1 (compás 38-45) y 2 (compás 45-50).

B. Esta sección está en metalenguaje con respecto a los movimientos anteriores. Se subdivide en:
compás

K)



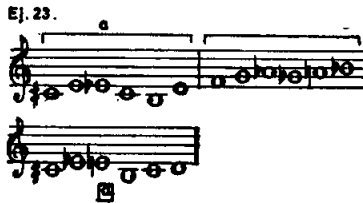
A se retrograda *A* del compás 34 - 1



Cuarteto v.

En sus rasgos generales sigue al cuarteto III, pero en lo referente al repertorio de sonidos se basa en el sistema policordal complementario, sumando sus componentes 12 tonos y variando las series y subseries según el factorial de

posibilidades de las subseries más el factorial de intercambios y de acuerdo a un mínimo de compatibilidad temática interválica. El método de proceder en esta técnica sería el siguiente: se divide el total cromático en grupos o policordios cuyos componentes sumados den 12, los cuales podrían ser tres policordios de cuatro sonidos, dos policordios de seis, etc. Si por ejemplo se tiene pilocordio *a* y *b*, *a* podría variarse de acuerdo al número factorial de 6, una de cuyas posibilidades se ve en ejemplo 23; igual procedimiento se seguiría con



b, pudiendo después ambos policordios intercambiarse de acuerdo al factorial de posibilidades de cada uno de ellos; así por ejemplo, el policordio *a* en su posibilidad 1 es posible de combinar con el policordio *b* en toda su gama de posibilidades. Este sistema encierra un ámbito riquísimo de aprovechamiento y carece de las limitaciones del dodecafonismo. El uso de la cantilación judía en los movimientos lentos la que, según dice el autor es la que más se acerca a la técnica de los 12 tonos, muestra una similitud con Bela Bartok, por el uso que este último hace de las cantilaciones búlgaras, también de origen oriental. La influencia de este último, podría encontrarse también en el aspecto del color armónico, en el ritmo y en el uso de procedimientos canónicos; pero aunque Becerra plantea un enfoque formal similar en general, es diferente en algunos recursos como aquellos usados en las recapitulaciones, ya mencionadas, y la función de los movimientos finales.

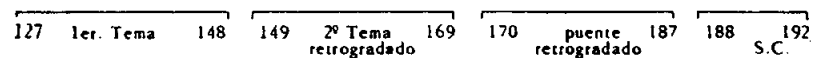
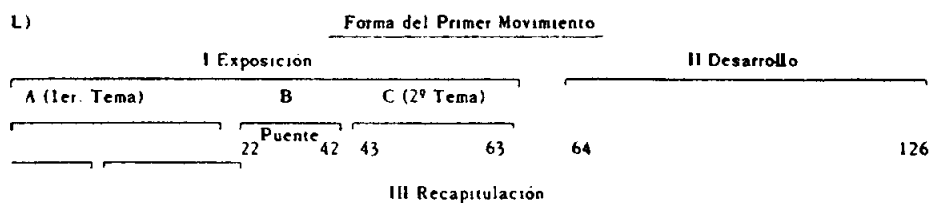
En el color instrumental plantea una notación propia que añade a la notación tradicional una sistematización sinóptica y analítica de las posibilidades sonoras de los instrumentos de cuerdas según las propias palabras del autor, la que provee al compositor de una herramienta de control que le permite usar el color como recurso de composición.

CONTROL DE ATAQUE Y COLOR

Pauta convencional corriente

Ej. 24





I A. La subsección a se puede dividir en 1 4-7
compás 1-3 1' (1 inverso)

zona de transición (c. 8-10). (Ej. 25).

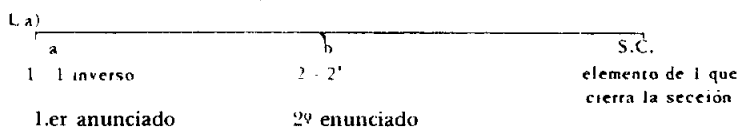
Ej. 25

Policordio 1º

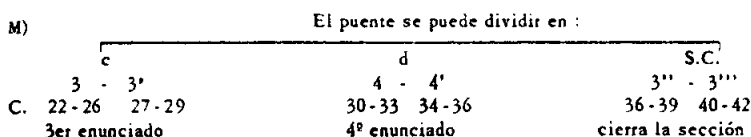
Policordio 2º

b. Consta de un material basado en un ostinato de acordes, llevado al comienzo por el violín II y una trayectoria lineal llevada por el violín I; su distribución policordal es similar a a; después de una segunda aparición

el compositor termina esta sección con la reiteración del primer elemento de 1. La trayectoria del pensamiento de esta segunda sección quedaría entonces así:

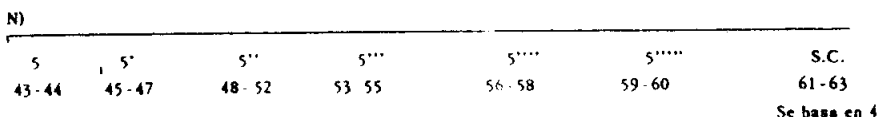


B. Cumple la función de puente, contrasta en el aspecto rítmico con A, no existiendo aquí la regularidad en base al tresillo como en 1, o la irregularidad casi espasmódica de 2, no poseyendo los grandes desplazamientos de 1, sino que tiende a un desplazamiento en grados conjuntos.



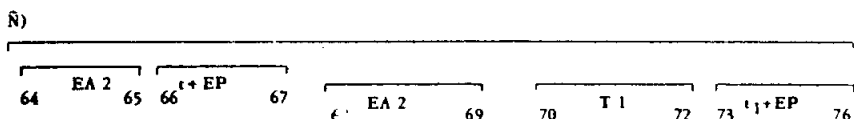
En este cuadro y en el anterior se observa la técnica del pareamiento, recurso muy usado por el compositor, que ya había aparecido en el cuarteto tercero.

C. Segundo tema. La simplicidad rítmico-melódica del segundo tema produce un contraste muy marcado con las secciones anteriores. Se puede subdividir en:



II. Desarrollo: se puede dividir en 4 secciones.

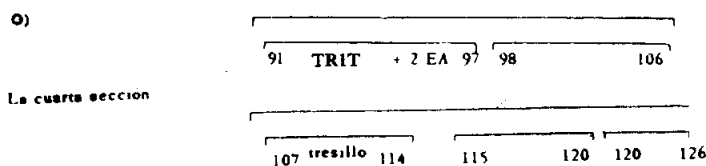
Primera sección: se basa en el elemento acordal de 2 (E.A.2); en la trayectoria de 1 (T 1) y elementos del puente (E.P.). Así se tiene



Segunda sección: se divide en dos subsecciones: una del compás 77 al 84 basada en el tresillo de 1, otra basada en el primer elemento de 1, extendiéndose del compás 85 al 90.

Tercera sección: combina el trino que se usa como transición entre a y b (T.R.1 T.) con el segundo elemento de a (2Ea).

La segunda subsección da un nuevo desarrollo en base al tresillo del primer tema siendo una mención de éste. Esta sección quedaría así:



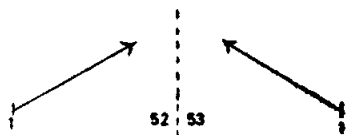
La primera subsección se basa en el tresillo de notas repetidas en la transición de *a* a *b*; la segunda se basa en el trino de la misma transición y en notas repetidas desarrolladas de otra manera que en la primera subsección. La subsección siguiente retrograda la anterior.

III. Recapitulación: Se subdivide en 1.er tema recapitulado en forma directa (127-146).

Puente y segunda idea recapitulados en forma retrogradada (146-187). Sección conclusiva (188-192).

II Movimiento.

Este movimiento se basa en una melodía de fuertes caracteres hebraicos, basado en policordios similares a los del primer movimiento. La forma de este movimiento se podría representar vectorialmente de la siguiente manera:



La parte que va del compás 53 al final retrograda la que va del 1 a 52. En este último se encuentra el punto apical del movimiento al cual se arriba por medio de la complicación creciente, a través del gradual aumento dinámico y de recursos canónicos que se van produciendo a medida que se acerca el punto apical.

Se puede dividir en las siguientes secciones: una que se extiende del compás 1 al 6 en el que se expone la melodía dentro de una textura de melodía acompañada y otra del compás 7 al 52, que se desarrolla dentro de una textura imitativa basada en motivos de la melodía expuesta en la sección anterior. Se puede subdividir en:

P)

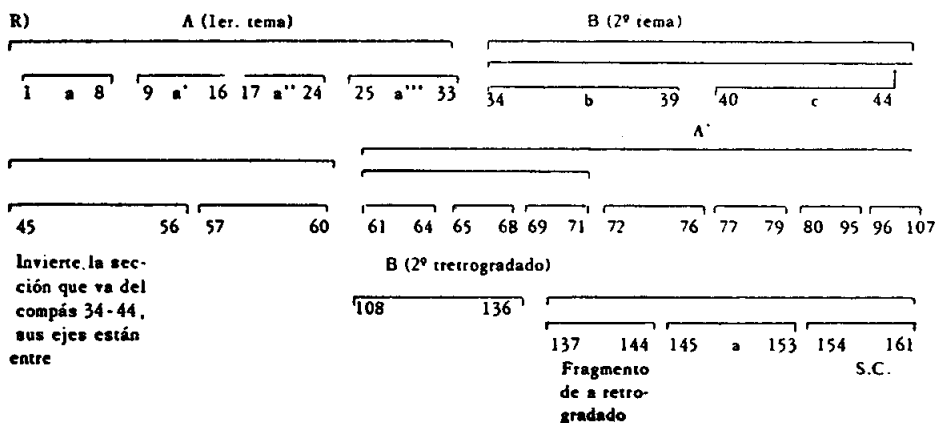
7 — 11	12 — 15	16 — 20	21 — 26	27 — 31	32 — 36
canon entre violín I y cello	canon entre violín II y viola	desarrollos diferentes en violín I y cello	canon entre violín II y viola	canon entre violín I y cello	canon entre violín I, viola y violín II. Menciona el motivo principal de la melodía en ritmo similar al de las subsecciones anteriores

Q)

37 — 40	Climax 41 — 47	48 — 52
Canon entre los cuatro instrumentos	Motivo en cello acompañado por notas repetidas en los 3 instrumentos	Canon entre violín I y violín II en forma directa, usándose el mismo sujeto pero invertido entre cello y viola. Zona de máxima velocidad rítmica

III. *Movimiento*: rítmicamente se basa en una serie de compases ($3/4$, $4/4$, $5/4$ y $7/4$); los policordios son similares a los movimientos anteriores, dándole un sentido unitario a la obra considerada en su totalidad.

Forma: Se acerca al tipo del lied sonata



y entre violín y viola

A. a, se basa en un vector ascendente que parte en Do enunciado dos veces (1-5 y 5-8).

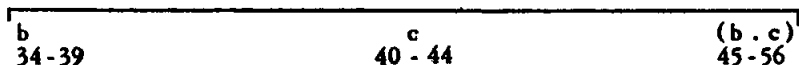
a': aparece el vector tratado en canon entre el violín I y II, a lo que sigue en el compás 13 una zona canónica de trémolos con la cual se da término a la sección.

a'': a partir del compás 17, el vector se trata de acuerdo al procedimiento canónico hasta el compás 21 donde aparece una zona acordal que cita la transición entre a y b en el primer tema del primer movimiento.

a''': se trata el vector en canon entre las cuatro voces, partiendo el sujeto en La en el violín I; del compás 28 al 33 se desarrolla el vector entre el violín II y viola. Aquí es necesario destacar la similitud que se plantea entre la transposición de los policordios con la técnica de transposición en la modulación del período clásico romántico.

B. Esta sección está en nivel $n + 1$ con respecto al 2º movimiento, constituyendo una cita de éste; se puede subdividir en:

Ra)



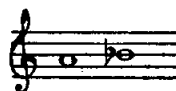
Es inversión de las dos secciones anteriores cuyo eje se ubica entre el violín II y viola y entre

A'. Se subdivide en:

a a partir del compás 61; nota inicial Mi.

a'''' a partir del compás 65; nota inicial Sol.

a''''' a partir del compás 69; nota inicial Re. El vector se trata en canon, usándose la imitación en grupo entre violín I y II imitado en forma inversa por cello y viola a la que sigue una sección de enlace (d).



a'''''' se inicia a partir del compás 77. Se trata de un doble canon entre violín I y II, y el otro por cello y viola.

e : se desarrolla el elemento acordal de a'' , el vector, y el elemento acordal de b del primer tema del primer movimiento.

a'''''' basada en el vector tratado en canon por imitación inversa; aquí los saltos se unen por glisandos.

B' . A partir del compás 108 retrograda el 2º tema, estando esta sección en nivel $n + 2$ con respecto al II movimiento y $n + 1$ con respecto a la primera aparición de esta sección en el 3.er movimiento.

Sección conclusiva: Se basa en la yuxtaposición de la retrogradación de a y la cita del primer tema del primer movimiento, cerrando con esta alusión metalingüística la obra entera.

Cuarteto vi.

Con este cuarteto se cierra parcialmente la línea iniciada con el Cuarteto IV; después de esta obra el compositor buscará nuevos rumbos en su creación. En éste alcanza un alto grado de complejidad formal, haciendo uso en el segundo movimiento de un procedimiento no usado hasta ahora, el de tema y variación. Esta obra es contemporánea de la Segunda Sinfonía y ambas tienen un mismo punto de partida, el Gamelán Javanés, llamado Puti Puti Saput Anduk⁵. El primer movimiento es un ejemplo de síntesis estilística efectuado intelectualmente a través de la separación de los elementos del gamelán y su entonación en el primer movimiento del cuarteto. En el primer tema, el material del cello está representando el de la percusión del gamelán, la

Ej. 26 (62 Cuarteto de Cuerdas)

⁵"Musick des Orients", Curt Sachs. (Carl Lindström A. G. Kulturabteilung, Berlin S.O.36).

28 Sinfonía

Ob.

Tambor militar.

viola al obstinado de oboes y los violines del gamelán. (Ej. 26). El violín segundo representa al recitante, el segundo tema representa al solo de flauta. (Ej.

Ej. 27.

(sord)

p

S)

Forma del Primer Movimiento

I Exposición

A (1er. tema)				B Puente				C (2º tema)															
1	a	7	8	a'	14	15	b	19	20	b'	24	25	b''	33	34	c	45	46	57	58	62		
																		Retrograda- ción				Transi- ción	

II Desarrollo

III Recapitulación I							
63	69	72	81	82	105	106	162
Ambas subsecciones se basan en el resillo con que cadencia el puente				Se retrograda la subsección que va del com- pás 63- 81		Retrogradación de la exposición	

IV Recapitulación 2

163	Inversión de la exposición	226.
-----	----------------------------	------

con eje

y entre

violín y viola

de este movimiento se muestra en forma muy clara el contraste entre el primer y segundo temas aquel que se basa en un dibujo obstinado dentro del cual la única variable radica en la distribución acentual.

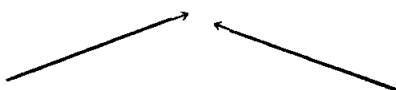
El segundo tema presenta un marcado carácter lírico en contraste con el mecanicismo del primero. El puente que une a ambos temas es transformativo, por una parte con respecto al primero y por otra, contrasta con él en la subsección *b*, basada en un material de semicorcheas.

El breve desarrollo se basa en el tresillo, el cual es una mención al nivel rítmico de la subsección con que cadencia el puente.

La recapitulación inversa en el primer movimiento es un recurso nuevo.

II movimiento: Consiste de un tema judío y 24 variaciones; aquí el autor se basa en un tema judío auténtico en vez de componer melodías con características hebraicas como lo había hecho en los dos cuartetos anteriores.

La forma de este movimiento podría representarse vectorialmente como sigue:



Se divide en dos grandes partes, siendo la segunda retrogradación de la primera, observándose un pensamiento formal dentro de un procedimiento.

Ej. 28. TEMA SEFARADI.

• 1-1-1-3 • 3 • 1 - 1 • 1 • 3-3 - 1 • 1-1-1-3 • 3 • 1 - 2 • 3-1-2-2-1-3 • 1 • 2 • 1-2-3 • 1 - 1-2

Tema: Se divide en dos secciones:

- A. gira alrededor de Re.
- B. se mueve alrededor de Sol.
- A, se basa en un motivo (1) y su inversión.
- B, se basa también en un motivo (2) y su inversión.

Variaciones: Existe dentro de las variaciones una metábole de sistema; desde el tonal del tema y las primeras tres variaciones hasta el policordal que aparece en la variación 12, teniendo esta modulación como elemento común el repertorio de sonidos, y como elemento diferente el uso que se les da.

Variaciones 1 y 2: ambas plantean el tema completo; en la primera el tema es enunciado por el primer violín, cumpliendo los otros instrumentos la función de prolongar los sonidos del tema en forma similar al pedal derecho del piano; en la segunda, se trata el tema en canon al unísono entre los cuatro instrumentos.

Variación 3: se toma como parte fija la trayectoria del tema variando la textura, ritmo, y distribución de tesitura. Se plantea entonces un canon entre violín I y II que imitan al cello y viola, invirtiéndose posteriormente (Ej. 29).

Ej. 29

VI B

VIB

S

Sonidos repertorio (Tema)

motivo 1

Variación 4: cello y viola dan un fondo regular basado en la interválica de 1 (-1 -1 -1) contra el cual los violines I y II desarrollan los motivos 2 y 1 respectivamente (M_2 , M_1). (Ej. 30).

Ej. 30

VARIACION

M 2

c. 34

TEMA

TEMA

31

33

TEMA 2 3 - 1 - 3

m 1 de A

M₁

Variación 5: sobre un ostinato de duración de 3 compases, entre violín I y II, basado en los sonidos del motivo 1 usados como repertorio (38-40) teniendo aquéllos una parte y el resto la viola; cello, menciona el intervalo de tercera menor del motivo 2. (Ej. 31).

The musical score is for the song "The Rose Tree" and is divided into two systems. The first system contains measures 31 through 39. Measures 31-34 are the main melody in treble clef, while measures 35-38 are the bass line in bass clef. Measure 39 is a vocal entry in treble clef. The second system contains measures 40 through 47. Measures 40-43 are the main melody, and measures 44-47 are the bass line. Measure 48 is a vocal entry. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody. The score is marked with "EJ 31" in the top left corner and "6" in a box in the top left corner. The word "TEMA" is written below the first system. The score is marked with "M 1" and "M 2" below the first system and "M 21" below the second system. The score is marked with "38" and "39" below the first system. The score is marked with "40" and "41" below the second system. The score is marked with "42" and "43" below the second system. The score is marked with "44" and "45" below the second system. The score is marked with "46" and "47" below the second system. The score is marked with "48" below the second system.

A partir del compás 42 se trata en forma similar el motivo 2.

Variación 6: se basa en una serie de 8 sonidos cuya intervállica se podría ordenar así: +1 +2 +1 +1 +1 +1 derivado del motivo 2. Se trata esta serie primero desde el compás 46 al 48, invirtiéndose este material entre el compás 49 y 50. Se cierra esta variación con un canon entre cello y viola con violín I y II. (Ej. 32).

Ej. 32.

Intervalos del tema.
+1 +2 3 +1 +1 +1

Variación 7: el tema superpuesto, con su inversión en el cello y viola, es imitado canónicamente entre violín I y II a la 5ª superior.

Variación 8: la trayectoria del tema se vierte con un ritmo homogéneo de semicorcheas imitándose sucesivamente este material en el siguiente orden: violín I, violín II, viola y cello, en el cual se usa la imitación de la digitación, usando como factor formal la instrumentación. Este canon aparece reiterado una vez, transpuesto; después se reitera el motivo 1 con su inversión.

Variación 9: sobre un fondo de trémolos llevado por violín I, II y viola se enuncia el tema en el cello; con supresiones de sonidos y cambio de la relación tonal entre la primera y segunda parte de él.

Variación 10: se inicia con un pedal del cello que menciona un intervalo del tema (-1 -1), contra un fragmento de 1 llevado por la viola a lo que sigue el mismo fragmento tratado entre violín I, II y viola, para terminar con la cadencia del tema en la viola a partir del compás 90. El recitativo del violín al comienzo deriva del tipo de recitativo Hassan judío. (Ej. 33).

Ej. 33

Intervalos de M_1

TEMA A PARTIR DES SOL

TEMA CADENCIANDO EN DO

ff - f = int. del tema

Variación 11: el motivo 1 se desarrolla entre los cuatro instrumentos, partiendo de Sol entre el compás 96-101; entre el compás 102-104 se trata en Do para terminar con una sucesión de acordes repetidos. (Ej. 34).

Ej. 34

TEMA M_1

MA_1

Variación 12: se basa en el sistema policordal siendo generados los intervalos de los policordios por los intervallos del tema. Del compás 108 al 112 aparece un canon entre violín I y II; el material del cello en el compás 111 se basa en la trayectoria del motivo 2; posteriormente sigue entre el compás 114

y 116 una sección llevada entre cello y violón hasta el compás 117 donde cadencia. (Ej. 35).

Ej. 35

Variación 13: del compás 121-124 viola, cello y violín I tratan al motivo 1, mientras el violín II trata al motivo 2; a partir del compás 125 hasta el final toma el violín II al motivo 1.

Variación 14: sobre un fondo regular de viola y cello, el violín I y II efectúan un canon inverso basado en paralelismo de tercera menor derivados del motivo 1; este canon se repite a partir del compás 136 al 143. Esta variación se basa en una danza judía llamada Hora. (Ej. 36).

Ej. 36

Variación 15: sobre un pedal de 5.as paralelas a la distancia horizontal de tercera menor cuya procedencia ya se indicó en la variación anterior, el violín I y II desarrollan el motivo 1 hasta el compás 152, tratándolo a partir del 153 violín Iº y 2º viola y cello, terminando con la repetición de un acorde basado en la superposición de las 5.as del comienzo de la variación. (Ej. 37).

Ej. 37

Var. 15

Fragmento de 1

-1 + 1 + 3

Fragmento de 1

+1 -1 -1 +1 +1 +3

146

147

148

149

TEMA A PARTIR DE FA#

Origen el tema de 5^{ta} de
cello y viola.

TEMA

dim

dim

Origen en el tema de las 5^{as}
de violín I y II

Variación 16: retrograda a la variación 12, comenzando aquí la 2ª parte. Los procedimientos usados por el autor podrían enumerarse como sigue:

1) Sonidos del tema, transpuesto o no, en su totalidad o por partes, sirven como repertorio (ordenado o no en forma secuencial) para un tratamiento rítmico, armónico, contrapuntístico de distribución, de tesitura propio de la variación.

2) El tema se trata manteniendo su trayectoria y ritmo o trayectoria sola. De acuerdo con estos procedimientos, las variaciones podrían agruparse así:

- 1)

a) Repertorio de sonidos no ordenados secuencialmente. Variaciones 3, 4, 5, 10, 11, 13, 14 y 15.

b) Repertorio de sonidos ordenados secuencialmente: Variaciones 6 y 12.
- 2)

a) Se mantiene trayectoria y ritmo del tema en la variación.

1) Tratado en forma de canon: Variaciones 2 y 7.

2) No tratado en forma de canon: Variaciones 1 y 9. (El tema en esta última tiene sonidos suprimidos).

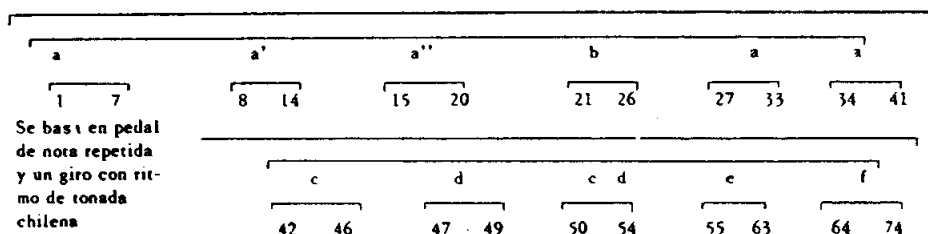
b) Se mantiene sólo trayectoria del tema.

Variación 8. (Tratada la trayectoria en forma canónica).
- * 71 *

III movimiento: es de gran complejidad formal; aparece en este cuarteto la influencia del folklore nacional, la que se ve en una figura rítmica repetida en gran parte del movimiento.

T)

Forma:



Se basa en pedal de nota repetida y un giro con ritmo de tonada chilena

B

74 - 103

A

103 - 171

El primer tema del primer movimiento más el puente (1-33) se tratan con variantes rítmicas en base a la figura



Otros sectores mantienen sus valores rítmicos originales dentro del compás de 6/8

Se invierte A con eje entre violín y viola y a partir de la nota Re



C.—: se trata el 2º movimiento en base a la figura

Tema

172 - 178

179 - 186

Invertir 1º anterior con eje sol $\frac{1}{2}$ y entre violín y viola

187 - 202

Var. 3

203 - 210

Var. 4

211 - 222

Transición

223 - 272

retrogradación inversa con eje en Re y entre violín y viola de la sección comprendida entre los compases 223-172

Retrogradación del material comprendido de 103 - 92

273 - 333

A

D.C. desde el compás 1 - 41

334 - 374

S.C basada en A

376 - 394

Este cuarteto representa el punto máximo de la etapa iniciada en el cuarteto iv. El lenguaje se afirma definitivamente. La etapa que iniciará el cuarteto vii no tiene relación con aquella a que pertenecen los cuartetos iv, v y vi. Esta última etapa será una variación de cantidad de la anterior que no la altera fundamentalmente en cualidad.

Cuarteto VII

Esta obra consiste de estructuras intercambiables para cuarteto de cuerdas. Está estructurado de la siguiente manera: cada instrumento toca una estructura propia dividida en cuatro partes (movimientos); la integración formal, está dada históricamente y no iconográficamente a través de las decisiones de los ejecutantes. Cada una de las estructuras se basa en una serie de intervalos hecha en forma de espiral, formado éste por los ocho modos de una serie de intervalos, los cuales se van repitiendo en el siguiente orden: directo, retrógrado, inverso, retrógrado inverso, espejo de 4ª, espejo de 5ª, espejo de 4ª retrógrado y espejo de 5ª retrógrado. (Ej. 38).

Ej. 38

Directo (D) Retrogrado (R) Inverso (I)

Retrogrado Inverso (R.I.) Espejo de 4ª (E₄) Espejo de 5ª (E₅)

Retrogrado de Espejo de 4ª (R.E.₄) Retrogrado de Espejo de 5ª (R.E.₅)

Ver ejemplo 39 en la página siguiente con el comienzo del cuarteto.

Como se ve en este ejemplo, la serialización es de intervalo, no de sonidos, pudiendo por la citada condición repetirse un sonido antes que hayan sonado los otros 11. Cada estructura desarrolla independientemente este material, por lo cual podría definirse este cuarteto como heterofónico, entendiéndose por este término la existencia parcialmente sincrónica de cuatro desarrollos de un mismo material.

Cada instrumento puede tocar su estructura en forma directa, retrógrada, inversa o retrógrada inversa, pudiendo combinarse las partes de cada estructura de acuerdo al número factorial de 4; a su vez pueden intercambiarse las estructuras de los instrumentos, es decir, el violín I puede tocar la parte del cello y el cello la del violín I, la viola puede tocar la parte del violín II, etc. . . . pudiendo intercambiarse de esa manera las partes de acuerdo al número factorial de 4; puede intercambiarse también la primera parte de la estructura de cada instrumento de acuerdo al número factorial de 4 entre ellas; así se tendría la siguiente tabla:

U)												
VI.	I	a	b	c	d	4		+	4		a inverse	b _i c _i d _i 4 _i + 4 _i
VI.	II	e	f	g	h	4		+	4		e _i	f _i g _i h _i 4 _i + 4 _i
Vio		i	j	k	l	4		+	4		i _i	j _i k _i l _i 4 _i + 4 _i
Cello		m	n	o	p	4		+	4		m _i	n _i o _i p _i
		4		4		4		4			4	4 4 4

Ej. 39
♩ = 120

The musical score for Ej. 39 is a 4-measure piece in 4/4 time, marked with a tempo of 120 beats per minute. It is written for piano and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system includes measures 1 and 2, while the second system includes measures 3 and 4. The notation includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *sfz* (sforzando), *sfz pizz.* (sforzando pizzicato), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *pizz.* (pizzicato) and *ten.* (tenuto). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Las partes conmutativas pueden entrar con un deface de seis unidades fijándose por sorteo el instrumento que comienza, debiendo los demás esperar un número determinado de unidades en el tempo del instrumento que comenzó; al final de dicha pausa comienza una zona de entrada, en la cual el instrumentista que va a entrar tiene un margen de seis unidades para efectuarlo, pudiendo hacerlo en la primera, segunda, tercera, cuarta, quinta o sexta unidades de dicho margen.

Las estructuras están divididas en cuatro partes, cada una de las cuales posee el siguiente tiempo: $\text{J} = 120$, $\text{J} = 95$, $\text{J} = 60$, $\text{J} = 180$. La notación es mensural sin barra de compás, usando a veces el sistema de dar ciertas trayectorias sin especificar la duración parcial de cada uno de sus componentes, sino la duración total. (Ej. 40).



Lo aleatorio dentro de la forma de este cuarteto no debe hacer pensar que esta obra pueda, en las diferentes versiones que tenga, tomar una estructura global diferente, con lo cual el compositor tomaría el papel de un simple proveedor de elementos de improvisación, siendo la estructura global no operante sino resultante; este es un concepto de lo aleatorio que lamentablemente tienen muchos compositores de vanguardia, ante lo cual desaparece uno de los principales atributos del compositor: la de proyección de la estructura. En este cuarteto una misma estructura (la proyectada por el creador), resulta independiente de los intercambios de las partes debido a que éstas están relacionadas en una predicción circular, planteando así un campo que contiene las posibilidades de intercambio de ellas y cuya suma daría siempre la misma estructura pensada por el autor.

Cuarteto VIII

Sobre este cuarteto en preparación sólo se puede decir que está anotado en forma abierta sin determinación rítmica y sólo con escritura de los sonidos.

IV. Conclusiones

a) La evolución del estilo de Becerra a través de sus cuartetos, podría dividirse en cuatro etapas.

Primera etapa: Basada en un estilo orientado, según el canon neoclásico de Hindemith, Prokovieff y Stravinsky, tanto en la forma como en los procedimientos. Caracteriza a esta etapa un gran rigor formal dentro de estructuras tradicionales, siendo esto un ejemplo de la personalidad del autor en lo referente a la cuidadosa observación de la tradición, de manera de no producir una ruptura entre el compositor y el auditor por un abandono precipitado de aquélla; en lo armónico y melódico se orienta hacia los tonos arcaicos; en lo rítmico, hacia lo barroco. Pertenecen a esta etapa el Primer Cuarteto y el Concierto para violín.

Segunda etapa: Representa la transición hacia su estilo definitivo; se mantiene el rigor formal dentro de estructuras tradicionales, típico de su primera etapa y que continuará apareciendo dentro de las restantes, pero agrega a dichas formas algunas innovaciones como la recapitulación basada en la retrogradación de la exposición, la cual también aparecerá en las etapas siguientes. Adopta la técnica dodecafónica que determinará lo armónico melódico. En esta etapa se notan influencias del puntillismo de Webern. Entre las obras de esta etapa podrían citarse El Tercer Cuarteto y la Primera Sinfonía.

Tercera etapa: En lo formal es similar a las anteriores. El serialismo dodecafónico evoluciona hacia la técnica de los policordios complementarios, los que constituirán una síntesis entre los doce tonos y la tradición. Se muestra la profunda afinidad entre la personalidad del autor y el canto judío, notorio dentro de los movimientos lentos, lo que constituiría un paralelo con Bela Bartok y la afinidad de éste con el canto búlgaro, húngaro y rumano, también de origen oriental. Se define el carácter de los movimientos; los primeros de pujanza expositiva, los segundos de carácter reflexivo y muy subjetivo; los terceros o scherzi, muestran el humor del autor; los finales son la síntesis de los movimientos anteriores relacionándose con ellos por estar en un nivel superior de lenguaje; son, además, consecuentes del resto de la obra, teniendo la propiedad de ser compulsivos y no electivos; se componen en base al oficio del autor. Se precisan dentro de su lenguaje las partículas fácticas y lógicas, entendiendo por las primeras aquellas que pueden ser sustituidas por otras similares sin que se altere la estructura de los enunciados a los cuales pertenecen y por las segundas, aquellas que no pueden ser sustituidas por otras sin que se altere la estructura de los enunciados mencionados. Se definen, además, las funciones sintácticas de puntuación, pudiendo encontrarse ciertas constantes de ellas. (Ver Ej. 41). Ya en esta etapa puede definirse su estilo como aquello que tiene de común la tradición —ya sea la música culta o folklórica chilena y oriental— con las técnicas actuales; esta síntesis le permite la comunicación con el auditor sin mayores dificultades. Se aprovecha sistemáticamente el color, explotando toda la gama de variaciones timbrísticas de los instrumentos, efectuadas con profundo conocimiento intelectual de todo su campo de posibilidades. Entre las obras más representativas de esta etapa se podrían citar los Cuartetos 4º, 5º y 6º. (Ver ejemplo 4)

Cuarta etapa: Es, en realidad, el resultado de una variación de cantidad dentro de la etapa anterior, la que no alcanza a hacer cambiar la cualidad de ésta. La innovación principal que aquí se plantea es la introducción de lo aleatorio, esto se ve en el Cuarteto 7º, el que, junto con la Tercera Sin-

Ej. 41

IV Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial del
primer tema)

V Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial del puente)

VI Cuarteto
1er Movimiento
(Sección cadencial
del puente)

fonía, el segundo movimiento de la Segunda Sonata para Contrabajo, Odas Elementales con texto de Pablo Neruda, forman las obras más representativas.

b) El pensamiento de Becerra se basa en la consideración de los campos en que el ser humano se mueve (afectivo, intelectual y mecánico), los cuales abarcan tanto el mundo interior como exterior. Considera la composición como una forma de equilibrio entre ambos mundos, en ella se muestra, tanto lo que el autor recibe, como lo que da. Como ejemplo, se podría citar el 6º Cuarteto; en él, el canto judío del movimiento central se elige afectivamente, los elementos del gamelán en el cual se basa el primer movimiento y sus síntesis con procedimientos tradicionales occidentales son determinados intelectualmente. Una mezcla de estos tres planos se revela en el movimiento final.

La tesis que se mantiene a través de todos los Cuartetos es la síntesis, esto

se ve en el primer cuarteto, entre lo dodecafónico y lo armónico tradicional; en el segundo cuarteto, entre lo popular folklórico y lo formal sin compromiso tonal; en el tercero, entre los recursos europeos modernos, que muchas veces son usados por los compositores sin valor idiomático, en forma superintelectualizada, con lo formal, derivado de estructuras tradicionales; en el cuarto, quinto y sexto, entre los doce tonos y la tradición.

Su estructuralismo general no abarca mecánicamente los elementos musicales, sino en forma variable. Activa Becerra lo musicológico aprovechando lo general de las formas y procedimientos legados por épocas pretéritas.

Este trabajo resume la evolución histórica del estilo de un importante autor nacional en base a un sector representativo de su obra y no pretende ser nomotético con respecto a su futuro desarrollo.

IMPLICANCIAS OBJETIVAS Y SUBJETIVAS DEL CONCEPTO DE "RITMO"

por

L. Advis V.

Es de aceptación general pensar que "ritmo" deriva del vocablo griego *ῥεω* cuya significación está vinculada a la idea de fluencia, de un discurrir témporo-espacial. El sentido de algo dinámico corresponde como carácter a toda concepción de "ritmo", aunque nada aclara respecto del preciso alcance de esta noción originaria. Es evidente que esta fluencia no es un movimiento continuo sin articulación, sino que está más bien enmarcada por un principio activo y organizador, cuyos renovados impulsos dan vida a ese fluir. La concreción de lo connotado etimológicamente se nos escapa nuevamente al comprobar que para los griegos *ῥυθμός* significa una variada gama de ideas que van desde el sentido de movimiento, paso o danza hasta el de restricción o moderación, en otras palabras: ritmo como flujo y ritmo como dique o límite.

Las dos ideas extremas que implica el término no son, de ninguna manera, antinómicas. Ambas subyacen en *ῥυθμός* como necesariamente complementarias, si deseamos comprenderlo en su aspecto ínsito. Para Jaeger¹, sin embargo, el sentido originario ha sido interpretado en forma equivocada al apoyarse para ello en una derivación etimológica (*ῥεω*) que se opone a la historia real del término. Los fragmentos citados por este autor nos dan la idea contraria, aparentemente, a la de ritmo como "fluido". Así leemos en Arquíloco "Alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el ritmo que mantiene a los hombres en sus límites". En "Prometeo" de Esquilo encontramos la expresión del protagonista al verse prisionero y encadenado en la roca "Me hallo aquí, en este ritmo", así como en "Los Persas", Jerjes le da "otra forma (ritmo) al curso de las aguas". Jaeger hace también hincapié en el hecho de que, en la interpretación de Aristóteles, Demócrito hable del *ῥυθμός*, del átomo, entendiendo por ello, no su movimiento, sino su esquema. En síntesis *ῥυθμός* sería lo que impone firmeza y límites al movimiento y al flujo, y refiriéndose particularmente a la danza o a la música, tendría relación con sus pausas y la constante restricción del movimiento; *ῥυθμός* no sería fluencia, sino el momento de una ordenación o posición fija de objetos.

En todo caso, y por oposición, pensemos que en la idea de Jaeger y en la respectiva dilucidación de sus citas está supuesto el concepto de "discurrir en el tiempo", está implicado el sentido de duración de un dinamismo renovado constantemente. Acción y pasión no se constituyen esta vez en hechos antagónicos, sino en factores coadyuvantes y necesarios que se imbrican armónica y simultáneamente en el concepto analizado. Ya Aristóteles dice en su "Re-

¹Jaeger: "Paideia". F. C. E., 1962. Págs. 126 y ss.

tórica”²: “lo que carece de ritmo es ilimitado y es preciso que haya límites, si bien no en verso, ya que lo indefinido es desagradable e ininteligible” y agrega, en seguida, “todo se limita con el número (ἀρυμῶ)”. Transcurrir y restricción, son conceptos ínsitos del ritmo en el sentido etimológico, así como en el griego posterior. La idea aristotélica de limitación del discurso se relaciona con el significado platónico de ῥυμῶς: “orden del movimiento” el cual, como dice Sachs³, “implícitamente excluye dos formas de movimiento, el caótico y el continuo y, en cambio, incluye la idea de movimiento intermitente a intervalos regulares, el que percibido sensorialmente nos comunica una bien organizada expansión en el tiempo y en el espacio”. Como vemos, el concepto de movimiento (fluencia), ordenado (limitación), constituye en sustancia el mismo sentido en Arquíloco, pues el hecho de que el ritmo “mantenga a los hombres en sus límites” no excluye la premisa “durable” de un transcurrir en el cual los hombres deban mantenerse limitadamente, esto es, ordenadamente. En la misma forma, cabe comprender los otros fragmentos citados.

En la palabra griega, al parecer, no sólo existe la correlatividad de dos conceptos, fluido y límite, sino también la enunciación implícita de los dos elementos fundamentales que prestan definitiva consistencia al hecho rítmico básico: el Arsis y la Tesis, ambos considerados no desde el punto de vista de su materialización en un arte determinado (sílabas largas o breves, acentuadas o inacentuadas en la literatura antigua o moderna; Alzar y Dar en música, considerando esto cualitativa o cuantitativamente), sino desde su concepto ontológico originario. El sentido de Arsis es el de “impulso hacia”, impulso que supone una preparación y un transcurrir, no como dos fases temporalmente continuas, sino más bien coetáneas (fluencia) y que cobran una razón de ser definitiva con la Tesis, cuya significación última se une a la de detención (límite), detención que no se satisface consigo misma, sino que las más de las veces es generadora de un nuevo impulso ársico con su posterior y necesario remate en otro momento tético. El momento tético significa, por lo tanto, la ordenación dadora de sentido al suspenso generado por el transcurrir ársico. Estos dos elementos así vinculados, irreductibles y necesarios, conforman el núcleo rítmico y se deducen por extensión del doble aspecto que emana del estudio de la etimología y primera historia del término “ritmo”, en sus dos sentidos también irreductibles y necesarios. Arsis y Tesis, factores sucesivos del hecho rítmico fundamental, se prefiguran en el concepto que engloba simultáneamente fluido y límite: ῥυμῶς.

Esta síntesis se puede extender a otros estratos más fundamentales y trascendentes. Porque en el fondo, el ῥυμῶς de Arquíloco, digamos mejor, del hombre griego, se vincula a toda una perenne forma de ser del hombre mismo. No sólo hay movimiento limitado y concertado, tensión y distensión en el microcosmos artístico, sino también en el cosmos humano y en el macrocosmos totalizador. El “límite” en el ῥυμῶς no significa inmovilización ni descanso; allí está la fluencia donde cada momento debe generar al siguiente. El movimiento encauzado hacia un fin, pero, mientras tanto, colmado de impulsos mínimos. Es así como Arsis y Tesis, deseo y cumplimiento, consti-

²Aristóteles: “Retórica”. Libro iii — 1408 b. and Company-N. Y., 1953. Pág. 15.

³Sachs: “Rhythm and Tempo” — Norton

tuyen los elementos esenciales, ya no sólo del ritmo en su sentido restrictivo, sino también de ese ritmo, al fin perecedero, que es la vida humana. El hombre se mueve constantemente en torno a la satisfacción de sus necesidades. La sucesión de impulsos y reposos, suspensos y soluciones, son los hechos enmarcadores de su sentir material y espiritual. El hombre vive el ritmo y su vida sustancialmente contiene ritmo. El "querer" humano que permite las más profundas o hermosas realizaciones está fundado en ese anhelo, nietzscheano por consistencia y grandeza, que exige una recompensa.

El concepto griego de ritmo nos permite descubrirle un primer sentido lato, el cual por omniabarcador que sea, no nos explica uno de los problemas fundamentales que comporta un estudio sobre esta materia. Planteemos un interrogante que está implícito en lo anterior: ¿Es posible concebir un ritmo en sí, esto es, desprendiéndolo de algún sustrato que lo haga real y accesible? Para que haya la posibilidad de una tensión y una distensión, para que se pueda dar esa extraña lucha que supone el concepto de ritmo, es necesario que con éste se presente en forma simultánea una realidad de un orden contrastante con esa quiebra de organicidad regulada que implica la noción en estudio. Al parecer, el ritmo depende de un fenómeno externo a él y que es factor determinante para su captación. El concepto de tensión lleva aparejado el de contradicción a un orden regular, o por lo menos, a un estatismo en el sentido de presencia de regularidades isócronas o isométricas. La tensión implica antes que ella y como su determinante, un cierto estrato, posiblemente más amplio, que subyace al darse del ritmo. De aquí emerge una cuestión fundamental: ¿Es la Isometría un hecho anterior y determinante del ritmo, o ella es sólo un acto de creación posterior del espíritu humano, que comporta la presencia del ritmo? La dilucidación del problema va unida a la aclaración de otro interrogante previo, que tiene atingencia sólo con el ritmo, aun cuando su solución entraña en replanteamiento de la pregunta expuesta. ¿Es el ritmo un fenómeno prehumano que cae fuera de la acción ordenadora y estructuradora del hombre, o podremos considerarlo como un atributo y una prerrogativa exclusiva del espíritu humano?

Al respecto, cabe analizar dos posiciones, en cierto modo extremas, que nos servirán de indicio para poder establecer más adelante una postura en algún sentido intermedia. La primera de ellas considera al individuo como un mero receptáculo de las impresiones rítmicas provenientes del exterior. "El hombre lleva dentro de sí las premisas necesarias para llegar al ritmo, una predisposición natural, ya que los procesos de la vida orgánica son, sin excepción, procesos rítmicos"⁴, y por lo mismo, ciertas actividades se desarrollan más placenteramente cuando se adaptan al ritmo primario de vitalidad de nuestro organismo. Esta teoría, esencialmente fisiológica, supone en nuestro aparato nervioso una instalación como eléctrica, en donde "apenas introducida la excitación, se extiende por todas partes, accionando órganos y vísceras a que conducen los filetes nerviosos"⁵. Dentro de la misma línea otros piensan que la intensidad no es escuchada como su claridad o su altura, sino sentida como presión a distancia con la superficie entera del cuerpo y más que nada, con el tímpano. Esta última hipótesis implicaría la idea de una

⁴Kainz: "Estética" — F. C. E., 1952. Pág. 408.

⁵Bourguès et Denearatz, cit. por Alonso: "Materia y forma en poesía". Gredos, 1955, pág. 317.

relación directa entre la intensidad de sonido y ritmo sentido, lo que de inmediato se nos muestra como falso, ya que hay casos en que el ritmo no necesita de intensidades para provocar sus efectos (variación del color orquestal, por ejemplo). La pasividad del receptor se exagera desmesuradamente, llegándose a decir que "el efecto principal del ritmo radica en el campo de los nervios motores y su percepción es siempre una vivencia de movimiento que se traduce en una afección que abarca a la persona en su conjunto"⁶. Así el individuo es llevado y perdido por las fuerzas rítmicas que desatan los instantes sonoros. Meumann fue uno de los primeros en reaccionar contra las exageraciones de sus teorizadores: sostiene que el ritmo es un proceso intelectual y que los hechos fisiológicos que se le asocian no son más que fenómenos de acompañamiento. La alternancia de impresiones sólo llega a ser rítmica "por el trabajo intelectual de síntesis y ordenación de las impresiones sucesivas"⁷. Es así como se plantea entonces la segunda posición: la organización y goce del ritmo no consiste en las sensaciones recibidas, sino en la ordenación que el individuo realiza sobre ellas. Amado Alonso⁸ analiza esto en forma bastante clara; sigamos a grandes rasgos su exposición: Dos individuos en un concierto captan diversamente los estímulos rítmicos aun cuando su situación espacial sea casi idéntica. El primero escucha y no encuentra sentido alguno en lo que percibe, el otro, en cambio, ha podido "apercibir" la nervadura que convierte esa sucesión de intensidades en una construcción. En otras palabras, nuestro espíritu debe recrear lo que escucha: percibir artísticamente es recrear. Hay que considerar, por lo menos, tres momentos para que se verifique la recepción estética: a) el artista ordena los movimientos que provoca su inquietud creativa; b) nace el Objeto Creado, que se realiza como estructura con leyes propias de validez objetiva, y c) el percipiente intuye aquello como Objeto Creado y trata de recrearlo prestándole sus proyecciones para que adquiera vida definitiva en su experiencia estética. La tesis expuesta se comprende y comprueba una vez más frente al siguiente hecho: Se ha identificado falsamente el efecto (base emotiva) del ritmo artístico (creado) con el del ritmo automático (por ejemplo, el fisiológico); para que estos sean ritmos debemos insuflarles una intención espiritual, así, por ejemplo, el ritmo del reloj de péndulo aparece sólo cuando encuadramos sus golpes o bien percibimos cada uno de ellos como la descarga de la tensión acumulada en los momentos intermedios de silencio (Arsis-Tesis). En suma, los ritmos fisiológicos lo son sólo por el acto de pensamiento que totaliza sus movimientos. Gisèle Brelet⁹ nos muestra certeramente que "es el ritmo artístico el que nos hace tomar conciencia del ritmo orgánico ya que la vida no se sabe rítmica y, en cambio, el ritmo no sabría existir si no fuera percibido. . . Los más bellos ritmos naturales existen para el hombre gracias al arte escondido en las profundidades de su psiquis y que inconscientemente presenta a la naturaleza".

Con todo esto parecería estar suficientemente comprobada la naturaleza subjetivo-espiritual del ritmo. Sin embargo, es preciso insistir en un hecho que nos permitirá establecer un concepto de ritmo que trascienda el plano

⁶Kainz, op. cit. Pág. 403.

⁷Meumann, cit. por Brelet. "Le temps musical", Tomo I, pág. 260 — Presses Universi-

taires de France, 1949.

⁸Alonso, op. cit. Págs. 314 y ss.

⁹Brelet, op. cit. Tomo I. Pág. 275.

de pura recreación espiritual. Existe más allá de nosotros una realidad temporal diversa de nuestro tiempo subjetivo; una realidad isométrica, un tiempo objetivo del cosmos que es sustrato de toda nuestra posible experiencia rítmica; sin esa realidad superior, ni las fases ársicas y téticas ni los efectos de adecuación o inadecuación ni el ritmo, en definitiva, se darían tal como se nos dan. Para entender el fenómeno en este último sentido, es preciso recorrer algo más en nuestras investigaciones, lo que nos ayudará a fundamentar una nueva estética del ritmo que en alguna forma echará abajo ciertas mal entendidas clasificaciones y una que otra elaboración reñida con la sustancialidad que le es propia a toda lucubración seria.

El ritmo es prerrogativa de todas las artes, empleando la palabra en su sentido primigenio. La vieja separación de artes temporales y espaciales, tan discutida a veces, puede mantenerse perfectamente reconociendo, eso sí, algunas precisiones en lo que respecta al papel común que el ritmo desempeña en ambos campos. Sin embargo, antes de abordar el tema más directamente, conviene dejar a un lado las groseras interpretaciones que se han dado acerca del aspecto temporal de la plástica. Se arguye que toda obra de arte al ser percibida está dependiendo del concepto de tiempo o duración; que todas las artes se "temporalizan" al ser abordadas contemplativamente; que en la plástica existe un tiempo (movimiento) perteneciente a la objetividad de la obra, obra concreta cuya captación exige una sucesividad, determinada en muchos sentidos por el propio creador. Dice Etienne Souriau¹⁰: "¿Espacio o tiempo? Pero el tiempo desempeña un papel en todas las artes, comprendidas allí las artes plásticas. Tiempo de la Arquitectura. ¿Hay acaso monumentos instantáneos? ¿Monumentos que sean captados con una sola mirada, y no por itinerarios que sigan lentamente las diversas elevaciones, los aspectos externos e internos, las perspectivas, las sucesiones de apariencias?". Cabe agregar que estas ideas estaban ya arraigadas en Aristóteles para quien el ritmo era una "ordenación en el tiempo", fórmula que aplicaba también a un arte tan visual y espacial como la escultura; ideas que, según Jaeger¹¹ estaban asimismo en los griegos del siglo de Pericles, para quienes el hablar de ritmo de un edificio o de una estatua no significaba una transposición metafórica del lenguaje musical, sino una descripción concreta.

En todo caso, conviene rehacer el camino profundizando, con la ayuda de Gisèle Brelet¹², el concepto de tiempo o duración en las artes musicales y plásticas. Las diferencias nos aclararán por lo menos un punto: la dicotomía expresada anteriormente puede no ser abandonada, aunque ella supone un desconocimiento de la realidad de "ritmo" que encontramos en todas las artes. En primer lugar, en las artes musicales el medio de aprehensión coincide con lo aprehendido: hay una directa relación entre la longitud de la duración percipiente y la de la obra que se capta; en las artes plásticas no sucede esto: no hay dependencia directa respecto del tiempo e inclusive la interrupción o la reanudación del hecho contemplativo no entorpece exageradamente la recepción estética. Por otro lado, tengamos en cuenta que una de las propiedades fundamentales de la pintura, el color, es rebelde a una consideración tem-

¹⁰Souriau: "La correspondance des arts". Flammarion, Paris, 1947. Pág. 77.

¹²Brelet, op. cit. Introduction (Págs. 3 a 10).

¹¹Jaeger, op. cit. Pág. 127.

poral; en la música es imposible gustar separadamente la forma sonora de la duración a través de la cual ella se desenvuelve. Además, y no en el sentido de oposición esencial sino como un detalle diferenciador, el sentido temporal en la música puede ser abordado sólo en forma mediata: hay tres estratos que recorrer para su aprehensión definitiva: a) la música como realización objetiva a través del tiempo; b) la necesaria recreación temporal de parte del intérprete, y c) la captación de ella a través del tiempo interior del percipiente; hay como tres grados de realidad temporal que están ausentes en la plástica, ya que en ella la duración sólo se da en el tercer estrato. Agreguemos a lo dicho que la plástica es ajena a la duración en la medida que su condición primordial es el espacio, aquí la duración está agregada al objeto, el que es independiente de ella, la duración no cambia la cosa aprehendida; en la música, en cambio, la duración se concibe como un "proceso", no lo ya realizado, sino el acto mismo de la realización. Aún más, si consideramos que la materia en la plástica se ordena según un movimiento esencial, objetivamente dado, que se impone al observador, veremos también que este movimiento es diverso del que nos sugiere la música, ya que en él el momento de su transcurso puede implicar la reiteración de un mismo trayecto, lo que nada tiene que ver con la experiencia del devenir, del impulso indivisible hacia el futuro que nos comunica la duración musical. Tengamos en cuenta, por otra parte, que el movimiento general de una realización plástica se comprende sólo por una síntesis subjetiva, o sea, no posee la objetividad del movimiento de la música; el movimiento que suponen las curvas (melodía plástica), aun cuando está enmarcado por el artista, más que nada está determinado por la caprichosa imaginación del contemplador. Pero al carácter subjetivo de la duración en la plástica podemos también agregar su calidad de "indeterminación" respecto de los movimientos particulares englobados en la primigenia dinámica general; los movimientos que concurren en la impresión final poseen cierta indeterminación que ayuda a la fantasía recreadora del observador; en la música, en cambio, la duración es objetiva y determinada. Esto mismo se conecta con otro hecho, quizás uno de los más significativos: los trayectos realizados en la experiencia plástica se sintetizan posteriormente al converger hacia una visión de simultaneidad, dependiendo todos ellos en su equilibrio final de una imagen totalizadora; por esto, puede pensarse que el movimiento en la plástica no es un movimiento, sino un conjunto de ellos orientados diversamente, aunque siempre centrados espacialmente.

Sin embargo, si a todos estos rasgos diversificadores respecto del *modus operandi* de la duración en las Artes les damos su lugar correspondiente —como diferencias específicas dentro de un todo, el ritmo, que es su género próximo— concluiremos que la dicotomía expresada más atrás pierde su absoluta vigencia. Porque el ritmo en su sentido prístino, está determinando no sólo la aprehensión de una obra de arte temporal sino que también espacial. La significación etimológica comportaba la doble fase *Arts-Tesis*, la que como elemental realidad podía después expandirse y llegar a constituir la forma fundamental del quehacer y sentir humanos. Es en esta expansión precisamente donde la captación de la obra plástica se ve afectada por el ritmo. El ir al encuentro del objeto, el seguir la línea en su completud, el recorrer ópticamente los arabescos, el componer y recomponer la intención dinámica del

artista, llevan aparejados una tensión preparatoria y una distensión momentánea o definitiva, que poco o nada tiene que ver con lo que comúnmente se entiende por aprehensión del ritmo, tomado éste como elemento de la composición plástica. Exista o no el ritmo en este sentido no importa tanto como comprobar que toda percepción de una obra de arte admite inevitablemente las fases preparatoria y conclusiva, y que estas constituyen a su vez el correlato de la emoción estética, determinante último de toda aprehensión sensible o intelectual.

Desde el momento en que hay un Arsis y una Tesis concatenados, se puede decir que se ha constituido un núcleo rítmico. La duración de los momentos que se suceden a continuación puede ser irregular, pero lo significativo no está en su posible isometría sino en el hecho de que el espíritu del observador está acomodando constantemente los movimientos tensos y distensos y, al igual que en un poema la irregularidad de los pies (irregularidad de Arsis y Tesis) no impide captar el tono rítmico particular y total, asimismo la irregularidad de los momentos captatorios del detalle plástico no involucra una falta de efecto rítmico final. Los efectos emocionales particulares se dirigen hacia el terreno de lo subconsciente, la tensión y distensión que implica el dato mínimo cobra un sentido en la totalización, no siendo necesario que el individuo cobre conciencia de los hechos preparatorios. Momento rítmico y efecto emocional, concatenación de momentos y síntesis de efectos, nos dan el tono definitivo de la experiencia estética final. La serie de tensiones y distensiones, los suspensiones y reposos en su conjunto, producen en la subconsciencia del percipiente (ya no recreador sino mero receptor de sus propios impulsos psíquicos) ciertos resultados que se relacionan con una íntima satisfactibilidad o insatisfactibilidad, resultados cuyo estudio pertenecería al terreno de la estética psicológica y cuyo desarrollo no puede entrar en un trabajo de esta índole y extensión.

Hasta ahora hemos podido entender el ritmo como el efecto emocional que produce la reiteración de una fase suspensiva y otra resolutive. Empero, para llegar a comprender esto en su íntimo significado, es preciso analizar primeramente los elementos objetivos que prefiguran lo rítmico en una realización cualquiera, para después poder observar las extrañas y dramáticas relaciones del ritmo con ese otro fenómeno que hemos querido llamar Isometría. Estudiaremos así la materialización que el Arsis y la Tesis encuentra en las artes auditivas, ejemplificación crucial en cierto sentido ya que en ellas se da en forma precisa el funcionamiento y proyección emocional que están implicados en la presencia de ambas fases.

En la organización del fluir que supone el ritmo, operan con mayor o menor efectividad diversos elementos, de los cuales el más fundamental es el ACENTO, noción cualitativa que supone una diferencia de intensidad respecto de las otras unidades coetáneas sucesivamente, y que tiene atingencia directa tanto en la música como en las realizaciones en lenguas románicas y germánicas modernas. La DURACION mayor o menor de los instantes constitutivos del movimiento general es otro de los determinantes organizadores del fluir tanto musical como literario. Si en la literatura de la antigüedad greco-latina, el ritmo de una realización se consideraba desde el punto de vista cuantitativo, es preciso aclarar que el predominio del Acento de intensidad en las literaturas modernas no excluye la imperiosidad que a veces cobra la Duración en la

fijación de ritmos. Ya Kayser¹³ comprueba que “una sílaba acentuada puede ser en un verso más larga que la misma sílaba en posición no acentuada”, lo que nos permite concebir al Acento como un elemento que supone también una derivación cuantitativa; aserto que T. Navarro¹⁴ ya había demostrado dejando establecido, eso sí, la precisión relativa de este elemento. La PAUSA supone también una instancia rítmica musical y literaria, permitiendo encuadrar momentos de diversa duración cuando en ellos no hay predominio de otro elemento ársico o tético, o constituyendo ella misma el momento suspensivo por excelencia dentro de una secuencia particular. La ALTURA de tono es también un factor que contribuye al ritmo; digamos con Kayser¹⁵ que si pronunciamos ocho sílabas idénticas con la misma duración, intensidad y las mismas pausas intermedias de modo tal que las sílabas pares tengan mayor altura de tono que las impares, al momento surgirá una vivencia rítmica. Otro elemento del cual se deriva un movimiento rítmico es el TIMBRE (color); efectivamente, la matización del sonido en equivalencia en el acento, la duración, la pausa y la altura, basta para regir el ritmo en un determinado conjunto de estímulos. Altura y timbre son las determinantes menores de una proyección rítmica, lo que no ha obstaculizado el uso y abuso que se ha hecho de ellos en la literatura contemporánea (especialmente en las realizaciones poéticas de la primera postguerra).

Manifiestamente, en todos los elementos objetivos existe con mayor o menor efectividad la función ársica y tética. El Acento es de cualidad propiamente resolutive, aunque en su concatenación con otros puede que pierda su función. (Así, por ej., la importancia mayor del acento en las sílabas 6ª y 10ª de algún endecasílabo). En la Duración existe relatividad de Arsis y Tesis. El detalle del desenvolvimiento de estas fases se traduciría en un estudio in extenso de la significación rítmico-emotiva de los distintos pies así literarios como musicales, tarea que eludiremos en esta oportunidad por obvias consideraciones, aunque en todo caso cabe enunciar algunas generalidades al respecto: la tenencia natural del Arsis en su calidad de impulso, de “fluir hacia”, es persistir el menor tiempo posible para así permitir la presencia de la Tesis, la que en su calidad de realización, de reposo, tiende a perdurar; esto, en un sentido puramente conceptual ya que en su materialización, la Tesis implica siempre una “proyección hacia”, un fluir que en el fondo es también Arsis. Como podemos ver, en este sentido se retorna al doble aspecto que connotaba el término griego. La Pausa, constituyente derivada del Acento o de la Duración, tiene funciones atingentes en su unión con esos elementos, aunque es relevante su carácter de suspensividad. La Altura y el Timbre suponen una relatividad del suspenso y de la resolución semejante a la que encontramos en la Duración. Arsis y Tesis se establecen esta vez considerando el objeto estético en su conjunto, o si se lo puede hacer, en su detalle, teniendo siempre en cuenta la complejibilidad de la obra.

El desarrollo que tienen las dos fases del núcleo rítmico a través de los elementos estudiados cobra siempre nuevos sentidos según sea la obra que los determine. Creador y objeto creado forman un todo indescomponible

¹³Kayser: “Interpretación y análisis de la obra literaria”. Gredos, 1958. Pág. 378.

¹⁴Navarro: “Manual de pronunciación es-

pañola”. Publ. Rev. de Filología. Madrid, 1963. Párr. 23 y 174 y ss.

¹⁵Kayser, op. cit. Pág. 379 y 380.

que a su vez fija un especial modo de ser rítmico que ya no depende de elementos posiblemente automáticos. El ritmo, por lo mismo, nunca se puede determinar en forma absoluta. Los elementos están proyectando un ritmo, no así un tipo rítmico. Intenciones como las de Kayser¹⁶ y Pfeiffer¹⁷ de pretender ciertos intentos de clasificación del ritmo, nos indican solamente que este es un fenómeno inclasificable, por lo menos desde el punto de vista que ellos sostienen; y en otro terreno Sachs¹⁸, con una mal entendida objetividad, tiende a reducir todo a lo Divisivo y Sumativo, dualismo dudoso ya que en el fondo accede al intercambio de sus elementos, irreductibles sólo en apariencia.

De los elementos objetivos del ritmo obtenemos la referencia a una concreta presencia del Arsis y la Tesis, presencia que va unida a otro concepto, el de medida, cuya vaguedad circunstancial ha impelido muchas veces a que se le confunda con el fenómeno en análisis. Estas confusiones conviene aclararlas ya que el hacerlo nos permitirá un definitivo acercamiento a la comprensión de la consistencia del ritmo, la cual, más que un conflicto matemático-espiritual, encarna toda una pugna ontológico-subjetiva cuya dilucidación está trabada con un nuevo enfoque de la teoría que concibe al ritmo como creación del espíritu, enfoque que supone un replanteamiento de las preguntas que nos hicimos casi al comienzo de este trabajo. Dice Gisèle Brelet: "El ritmo es el orden del tiempo creado por nuestra conciencia, y lo define esa doble operación de análisis y síntesis que realiza la razón. Sin embargo, el ritmo no puede permanecer como una simple alternación de impulsos y reposos, a esa cualidad debe agregarse la cantidad, la medida, que es el sostén indispensable y también irreductible obstáculo de la espontaneidad rítmica"¹⁹. Digamos nosotros: Las fases ársicas y téticas del ritmo no sólo pertenecen a un orden cualitativo; Arsis y Tesis se dan en el tiempo y al poseer una duración, encarnan también el aspecto cuantitativo del ritmo. Ritmo entraña por lo tanto el concepto de medida. En este sentido es medida pero ¿qué tipo de medida?

¿Implica el ritmo una regularidad absoluta en la sucesión de momentos, o bien puede encontrarse también en los hechos de sucesión irregular? En este sentido cabe aclarar que la existencia del ritmo irregular es un dato de realidad incontestable; el ritmo en cuestión, llamado también cualitativo, encuentra su presencia en el canto gregoriano, en la literatura antigua y también en el modo de ser de la secuencia temporal que supone el verso, en donde el acento y la duración están estrechamente ligados. Empero, ¿sobre qué bases se piensa el ritmo como irregular?, ¿acaso existen al mismo tiempo dos tipos de ritmo, uno de ellos absolutamente regular sobre el cual se edifica el irregular?, porque si un fenómeno, así el ritmo irregular, está en una creación dada, ¿dónde transcurre la regularidad que permite juzgar el fenómeno en actualización? Tiene que haber por lo tanto un estrato superior que esté determinando la impresión de irregularidad. La irregularidad es un transcurso heterogéneo que tiene, para su aprehensión, que contrastar con una homogeneidad; idea no muy ajena a Hegel²⁰, quien piensa que "es preciso, para que la unidad sea sentida como regla, que exista igualmente lo irregu-

¹⁶Kayser, op. cit. Págs. 403 y ss.

¹⁹Brelet, op. cit. Pág. 288.

¹⁷Pfeiffer: "La Poesía". Breviarios F. C. E. 1951. Cap. I. Subc. I.

²⁰Hegel. "Esthétique". Aubier, Paris, 1945. Tomo III, pág. 323.

¹⁸Sachs, op. cit. Págs. 22 y ss.

lar", fórmula que puede también invertirse. Ahora bien, ese estrato superior que es la regularidad en la sucesión de momentos (Isocronía) va supuesto en toda presencia de ritmo, fundamenta el Arsis y la Tesis en todo su contenido sensible y emocional. La medida superior y homogénea (Isometría), cualidad sustancial de lo isócrono, hace posible lo rítmico.

Las relaciones entre Isometría e Irregularidad han sido ya sugeridas. En lo que respecta al ritmo regular diremos que la Isometría supone constancia irrevocable de una igualdad en que suspenso y reposo no desempeñan papel alguno; por lo mismo lo isométrico no es rítmico sino el supuesto de lo rítmico, y el ritmo regular no es sino "participación" del sustrato determinante, querida por el individuo, y que por tener una realidad psíquica y comportar un fluir percibido por el hombre implica las fases ársicas y téticas con sus respectivos efectos.

La Isometría es universal y necesaria en cuanto trama continua del tiempo homogéneo, representando así su deslizarse uniforme. Ella permite construirse a las figuras rítmicas, ya que nuestra percepción de lo desigual se evalúa sólo en relación con una igualdad virtual. Parafraseando a Gisèle Brelet²¹, digamos que la Isometría no es un procedimiento de representación posterior al ritmo, le es anterior como lo es el tiempo homogéneo universal a nuestra duración individual. El ritmo es apreciado por nosotros sólo en función de la Isometría, tal como experimentamos las variaciones de nuestra duración subjetiva en relación con la pulsación del tiempo homogéneo. Sin la Isometría no podría concebirse el encuentro entre fantasía y regla, permanencia y renovación, que constituye al ritmo.

Con todo lo anotado anteriormente nos hemos provisto de las herramientas necesarias para llegar a intuir el fenómeno rítmico en su significado más íntimo; significado que va unido inevitablemente al concepto de efecto emocional. Porque el ritmo, más allá de una regularidad o irregularidad en la reiteración temporal de una fase suspensiva y resolutive, debe ser observado como la resultante sensitivo-afectiva que es provocada por ese hecho. La presencia del ritmo en una creación concreta es la presencia de un conflicto entre lo ontológico y lo subjetivo. Ya los fisiologistas al intuir el efecto motorico general que éste producía en su aprehensión, también comprobaron que "si durante determinado momento se altera falsamente el ritmo, experimentamos una sacudida, ya que nuestra repetición refleja, o nuestro movimiento imitativo, entra en lucha con el nuevo movimiento"²². El choque que se produce ante la presencia de un cambio es indicativo de nuestra tendencia natural a lo isométrico. La sucesividad de las impresiones rítmicas en una obra de arte va provocando en el percipiente una serie de reacciones emocionales que se relacionan primero con la sorpresa y en seguida con un deseo de retorno a una regularidad, deseo que está generado por un sentimiento de inadecuación entre el tiempo esquemático y el tiempo libre. La contraposición sucesiva de estos dos transcurso rítmicos se puede extender a la oposición simultánea de los dos estados que están supuestos en la aprehensión de este fenómeno: lo isométrico y lo rítmico propiamente tal (sea éste regular o irregular), ya que si la Isometría simboliza la medida superior y homogénea que traduce el poder del tiempo objetivo y universal, el ritmo estaría entrabado con toda la libre

²¹Brelet, op. cit. Págs. 310 y ss.

²²Stohr, cit. por Kainz, op. cit. Pág. 404.

y voluntaria dinámica interior o la construcción externa del hombre. Isometría y Ritmo suponen el mismo antagonismo existente entre esquema y libertad, doble y simultánea presencia que genera una pugna: la de dos duraciones siempre divergentes, aun en su aparente convergencia particular, ya que el contenido metafísico de la antinomia —lo dice también Gisèle Brelet— reside "en el intervalo que separa la duración objetiva de la subjetiva"²³.

Lo analizado anteriormente nos sirve para comprender la naturaleza de la emoción que provoca esa pugna. En el deseo del individuo de adecuar lo inadecuado está la presencia de la expectativa, con todas sus implicancias de satisfacción e insatisfacción. El ritmo está constantemente contrariando o confirmando lo isométrico. La Isometría está proveyéndolo de una regla que permite al individuo comprender, prever y determinar esa expectativa, que es *Arsis* en un sentido lato, constituido por momentos rítmicos menores, al igual que es *Arsis* el grupo de versos anteriores al último en una determinada estrofa y que también está formado por momentos rítmicos menores. En definitiva, la tensión expectante se provoca ante la discordancia del esquema teórico y la libertad frente al esquema y cuyas proyecciones, casi siempre dramáticas, constituyen una resultante reñida, en cierto sentido, con una tradicional concepción de experiencia estética. En este caso no podemos hablar del placer estético que provoca el ritmo, ya que, si hemos entendido la expectativa en su profundo significado, no podemos dejar de pensar que ella implica todo un movimiento dirigido hacia la satisfacción, y como el ritmo se presenta con la contravención a la norma impuesta por la Isometría, pues de no ser así no se provocaría la tensión, ritmo es aquí fundamentalmente insatisfacción. Que ésta se muestre después compensada por la resultante tética final, no quiere decir que no se haya producido un efecto estético en el transcurso hacia el cumplimiento de lo anhelado. El efecto estético, que es efecto emocional, más que nada es tensión expectante teñida de displacer; postulado cuya comprobación práctica se puede efectuar a través de un estudio del ritmo en las formas poéticas y musicales, que en este momento nos excusamos de hacerlo por razones de limitación.

Al analizar las implicancias objetivas y subjetivas del concepto de ritmo, nos hemos encontrado con diversas significaciones de este fenómeno que en muchos sentidos constituye el factor determinante en la aprehensión de la totalidad estética de una obra de arte temporal. Algunas de las acepciones que involucra el término se podrían concertar en un análisis concreto de cualquiera creación musical o literaria, ya que así se llegaría a una más cabal comprensión de su realidad estética. En el caso de la música, la obvia importancia del ritmo nos exime de insistir sobre esta materia; no ocurre así con la poesía o la prosa, donde este concepto comporta, aún más allá del otro estrato susceptible de análisis, el sonido, una función capital en el efecto estético último y cuya consideración en muchos sentidos ha sido menoscabada.

²³Brelet, op. cit. Pág. 313.

LUIS ADVIS. Ha realizado estudios de Filosofía, Derecho y Literatura Italiana en la Universidad de Chile, y de Armonía, Contrapunto y Análisis con el profesor Gustavo Becerra. Actualmente se desempeña como Jefe de Seminario y Profesor de la Cátedra de Estética de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Como compositor se ha destacado principalmente por sus trabajos para diversas obras teatrales ("La Princesa Panchita", "Las Travesuras de Don Dioniso", "Los Grillos Sordos", etc.), así como por sus composiciones para piano, canto y piano, y de cámara en general.

En la *Revista Musical Chilena* colaboró con un artículo titulado "Aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical", en 1960.

LUIS MERINO. Estudios de Teoría y Armonía con Lucila Céspedes, piano con Germán Berner, composición con Gustavo Becerra en el Conservatorio Nacional de Música.

Profesor de Apreciación Musical en la Escuela Vespertina del Conservatorio Nacional de Música; profesor de Armonía e Historia de la Música en el Conservatorio de Valparaíso, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; profesor de Análisis, Historia de la Música y Técnica Analítica en el Conservatorio Nacional. Ex animador del Programa "Sala de Conciertos" en el Canal 9 de la Televisión y profesor en la Escuela de Invierno (Punta Arenas, 1963), Escuela de Verano (Viña del Mar, 1965), de la Universidad de Chile. Miembro de la Comisión de Música Litúrgica.

VICENTE SALAS VIÚ. Fundador y Director de la *Revista Musical Chilena*; Secretario Artístico, Subdirector y Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ensayista y colaborador asiduo de publicaciones en España, Estados Unidos y Chile.

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado sobre setenta artículos en revistas especializadas en música y sus libros incluyen: *Música en México*; *Estudio Histórico*; *Ejemplos de la Música Religiosa Protestante*; *La Música en la Catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*; *Música antes de la Era Clásica*; *Las Fronteras Religiosas de Shakespeare*; *Música Hispana en la Época de Colón*; *Juan Bermudo*; *Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra*; *Música Catedralicia en el Perú Colonial*; *La Música del Perú: Epocas Aborigen y Virreynal*; *Música Catedralicia Española en El Siglo de Oro*. Es autor, también, de los artículos sobre Cristóbal Morales, Juan Navarro y Juan de Padilla en los *Diccionarios Grove de Música y Músicos*, Quinta Edición (1954) y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos dos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre tópicos hispanos y neo-hispanos.

El Dr. Stevenson es, también, asiduo colaborador de la *Revista Musical Chilena*.

CRONICA

Gira de la Orquesta Sinfónica de Chile al Sur

La Orquesta Sinfónica de Chile inició su actividad de conciertos para 1965 con 10 conciertos gratuitos al aire libre, en Santiago y alrededores, el 6 de enero, temporada que continuó hasta el 30 de ese mes.

El 3 de abril, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullell, inició una gira por el sur del país, en la ciudad de Puerto Montt. El primer concierto tuvo lugar en la Casa de Arte de Puerto Montt el 4 de abril y el programa ejecutado fue el siguiente: *Weber: Obertura Oberon; Becerra: Concierto para guitarra y orquesta*, solista Luis López; *Tschaikowsky: Sinfonía 5, en Mi menor, Op. 64*.

El 5 de abril, en el Gimnasio Municipal de Ancud se realizó el segundo concierto, con el siguiente programa: *Rossini: Obertura Guillermo Tell; Mozart: Concierto para flauta y orquesta en Sol mayor, K. V. 313*, solista Juan Bravo; *Liszt: Los Preludios; Brahms: Danza Húngara Nº 1*, y Soro: *Aires Chilenos*.

En Puerto Montt, en el Gimnasio San Francisco Javier, tuvo lugar el 6 de abril el tercer concierto de la gira, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Vivaldi: Concierto Grosso, Op. 3, Nº 11; Mozart: Concierto para flauta y orquesta en Sol mayor, KV. 313*, solista Juan Bravo; *Ravel: Ma Mere L'oye* y *Liszt: Los Preludios*.

El primer concierto en la ciudad de Osorno fue el 7 de abril, repitiéndose en el Teatro Principal de esa ciudad el mismo programa del primer concierto de Puerto Montt. En el *Otras actividades de la Orquesta Sinfónica de Estadio Español de Osorno*, el 8 de abril, se repitió el programa del segundo concierto de Puerto Montt.

La Orquesta Sinfónica actuó en tres conciertos en Valdivia, el primero tuvo lugar en el Instituto Alemán el 9 de abril, con obras de Rossini, Becerra, Liszt, Brahms y Soro, y el segundo en el Gimnasio del Instituto Comercial, el 10 de abril, con obras de Vivaldi,

Mozart, Ravel y Liszt, y el tercero el 12, en el Teatro Cervantes, con el siguiente programa: *Weber: Obertura Oberon; Bach: Concierto para clave en Re menor*, solista Inés Gebhart y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 5 en Mi menor, Op. 64*.

El 13 de abril, en el Teatro Central de Temuco tuvo lugar el primero de los conciertos realizados en esa ciudad y el programa incluyó obras de Weber, Becerra y Tschaikowsky y el segundo el 14, en el Gimnasio La Salle, con obras de Vivaldi, Mozart, Ravel y Liszt.

El 15 de abril, en el Gimnasio Escuela Normal de Victoria, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció un concierto con obras de Rossini, Mozart, Liszt, Brahms y Soro, terminando la gira en esa ciudad.

De los diez conciertos de la gira, la mitad fueron ofrecidos a precios reducidos. Le cupo a la Sinfónica, durante esta visita al sur del país, inaugurar la Temporada Oficial de la nueva Casa del Arte "Diego Rivera", de Puerto Montt. El éxito de público a lo largo de toda la gira fue enorme y caluroso.

Otras actividades de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1965.

Además de los 15 conciertos de la Temporada Oficial y sus respectivas repeticiones a precios rebajados, habrá cuatro Conciertos de Primavera a cargo de directores y solistas nacionales; una Temporada Educacional de cuatro conciertos; un nuevo Concurso CRAV, en el que participará la orquesta y la Temporada al Aire Libre.

Actuaciones del Coro de la Universidad de Chile.

Además de sus actuaciones durante la temporada oficial de conciertos en el Teatro Astor, el Coro de la Universidad de Chile ofrecerá 30 conciertos "a capella" y en el mes de septiembre realizará una gira al sur del país.

XXIV Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile

Primer Concierto.

El viernes 21 de mayo se inició en el Teatro Astor la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta del director invitado Hans-Jochem Reeps, director titular de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo. El programa consultó las siguientes obras: *Dag*

Wren: Serenata para cuerdas, primera audición; *Beethoven: Concierto Nº 3 para piano y orquesta*, solista Rudolph Lehmann y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4, en Fa menor, Op. 36*.

A continuación, extractos de la crítica santiaguina sobre este concierto:

"El Mercurio", Federico Heinlein: "El Con-

cierto Nº 3 para piano y orquesta, de Beethoven, recibió una interpretación relativamente opaca, sobre todo en los movimientos extremos. La notoria musicalidad del solista Rudolf Lehmann no impidió una cierta premura en los pasajes rápidos que dificultaba la exactitud del engranaje con el conjunto. Aciertos inobjectables se obtuvieron en el Largo, cuyo discurso fluyó dentro de la mayor serenidad, con hermoso "toucher" del pianista y finos efectos sinfónicos".

"La Nación", Pablo Garrido: "Rudolf Lehmann, pianista, quien nos ha dado numerosas muestras de un talento de excepción, no estuvo cómodo en la página beethoveniana; el Largo, empero, fue de una poesía exquisita y nos hizo borrar el tira y afloja a que le llevó una batuta inexpressiva. La técnica de Lehmann —ya se sabe— es perfecta, su musicalidad y percepción estilística no admiten discusión".

Segundo Concierto.

El 28 de mayo, en el Teatro Astor, el maestro Hans-Jochem Reeps, dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile en un concierto, en el que se le rindió homenaje al 100 aniversario del nacimiento de Jean Sibelius. El programa incluyó las siguientes obras: *Sibelius: Finlandia, poema sinfónico, Op. 26*; *Shostakovich: Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 99*, primera audición, solista: Pedro D'Andu-

ráñ; *Brahms: Sinfonía Nº 2, en Re mayor, Op. 73*.

En "El Mercurio", Federico Heinlein, al referirse a este concierto, dijo: "Hans-Jochem Reeps llevaba el compás, y los músicos exhibieron su alto nivel técnico. De parte del director faltó casi todo aquello que hace grata o interesante una interpretación. Fuera de indicar los "tempi" de modo bastante cuadrado, no parece preocuparse del fondo ni del estilo, de manera que se produce una total carencia de radiación metafísica y un perfil borroso, impersonal de las obras".

Al referirse al Concierto de Shostakovich, agrega: "... La primera audición... nos hizo trabar enemistad con una obra descomunadamente árida. Orquestada sin trompetas ni trombones, logra en los tres primeros movimientos una paleta singularmente negra y pesada mediante el empleo pertinaz de tuba, contrafagot y cuerdas graves. La "cadenza" que enlaza Passacaglia y Burlesca es un paradigma de impotencia creadora. Hay por aquí y allá unas pocas ideas instrumentales aceptables, pero en general el oyente naufraga en un mar de aburrimiento... Entrecamente al margen de la calidad de la partitura estuvo el desempeño colosal del solista chileno Pedro D'Andurain. Creemos que pocos solistas en el mundo podrán ejecutarla con tal maestría, tal oficio soberano... La Segunda Sinfonía de Brahms fue ejecutada en forma relativamente correcta, pero exenta de grandeza, vibración y calor".

XI Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal

Primer Concierto.

En el Teatro Municipal, el 27 de mayo, se inició la XI Temporada Oficial de Abono de la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro chileno Agustín Culléll. El programa consultó: *Haendel: Water Music*; *Mozart: Concierto para piano y orquesta, K. V. 491*, solista Flora Guerra y *Brahms: Sinfonía Nº 1, Op. 68*.

En "El Mercurio", Federico Heinlein, al comentar este concierto, dijo: "... Agustín Culléll es un joven músico cuyas dotes han podido aquilatarse en repetidas oportunidades anteriores... La primera Sinfonía de Brahms lo mostró como director serio y pre-

parado frente a un conjunto que le respondió con disciplina... El Concierto para piano en Do menor K. 491, de Mozart, tuvo un comienzo retenido, promisorio, por lo que parecía honda tristeza en el mensaje sinfónico, y sobrio control de parte de la solista Flora Guerra... Sin embargo, en el transcurso de los dos primeros movimientos, estas esperanzas se trocaron en decepción... Hemos dejado para el final lo que podemos alabar sin reservas. La Suite "Música del Agua", de Haendel, recibió una interpretación cuidada y atrayente... Fue éste un acierto que confirmó, sin lugar a dudas, los méritos del director y las grandes posibilidades de la Orquesta Filarmónica.

Concierto de Cámara

Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical

El 24 de mayo se inauguró en el Teatro Antonio Varas la Temporada Oficial de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, organismo que este año

cumple el 25 aniversario de ininterrumpida labor de difusión musical.

El primer concierto estuvo a cargo del Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión

Musical y los artistas invitados, Enrique López, viola, y Jorge Román, violoncello.

Primer Concierto.

El programa incluyó: *Brahms: Sexteto Nº 1 en Si bemol mayor, Op. 18, y Sexteto Nº 2 en Sol mayor, Op. 36.*

En "El Mercurio", Federico Heinlein, dijo: "Con un suceso memorable se abrió la temporada de cámara... Rara vez se interpretan los sextetos para cuerdas de Brahms, y aun más raro es poder escucharlos en la misma ocasión. El Cuarteto Santiago... con los artistas invitados, logró versiones excepcionales de

ambas partituras. Tanto el Op. 18 como el 36 son obras grandes, complejas, difíciles de captar y armar. Cierta densidad de redacción, característica del compositor, conspira contra la transparencia de la textura si no se escalonan sabiamente los grados de fuerza para hacer resaltar las voces principales y reducir las secundarias... Se consiguió un discurso cálido y sin embargo fino, suelto, aliñado, sin macidez, subrayándose especialmente todo rasgo suave o gracioso. Fue una verdadera demostración de la gama sonora casi ilimitada que puede obtenerse mediante la delicadeza..."

Conciertos en la Biblioteca Nacional

Concierto del Cuarteto Santiago.

El 1º de abril se inició en el Salón Auditorio la temporada de conciertos gratuitos de Cámara que ofrece la Biblioteca Nacional. El primero de estos conciertos estuvo a cargo del Cuarteto Santiago del Instituto de Extensión Musical, con la colaboración de la pianista Elvira Savi. El programa incluyó las siguientes obras: *Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10; Fauré: Cuarteto Nº 2, Op. 45, para piano y cuerdas; Ravel: Cuarteto en Fa.*

Recital de María Iris Radrigán.

La joven pianista María Iris Radrigán, alumna del maestro Carlos Botto, ofreció un recital el 23 de abril que incluyó: *Padre Soler: Sonata en R bemol mayor; Bach: Fantasia Cromática y Fuga; Beethoven: Sonata en Mi mayor, Op. 109; Amengual: Burlesca; Ravel: Juegos de Agua y Chopin: Fantasia en Fa menor, Op. 49.*

Recital de Lionel Party.

El recital Bach del pianista Lionel Party

tuvo lugar el 26 de abril. Las obras incluidas fueron: *Suite Inglesa en Re menor BWV 811; Preludio y Fuga en Do sostenido Mayor BWV 848; Preludio y Fuga en Do sostenido menor BWV 849; Preludio y Fuga en Fa Mayor BWV 856 y Preludio y Fuga en Fa menor BWV 857, y la Fantasia Cromática y Fuga en Re menor, BWV 903.*

Una vez más, este talentoso pianista confirmó sus notables dotes interpretativas, seguridad, extraordinaria memoria, dominio de los problemas constructivos y musicales de la obra de Bach. Lionel Party se ha convertido en uno de los más serios pianistas de la joven generación y aunque su versatilidad es bien conocida, merece destacarse su dedicación por la obra de Bach, en la que no busca lucimiento sino que el más profundo y sincero afán de servir la obra del maestro.

Recital de Música Francesa.

El 14 de mayo, la soprano Clara Oyuela, acompañada por Federico Heinlein, ofreció un recital de música francesa con obras anónimas de los siglos xv y xviii, y canciones de Couperin, Satie Roussel, Chausson, Messiaen y Poulenc.

Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Concierto de Música Joven.

El 31 de marzo, antes de la iniciación de la Temporada Oficial de Conciertos de Cámara de este Instituto, los jóvenes becados al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires: Gabriel Brncic, Miguel Letelier y Enrique Rivera, antes de su partida de Chile, organizaron un "Concierto de Música Joven" en el que se tocó algunas de sus obras y las de sus

compañeros de generación: Melikof Karaian y Sergio Ortega.

Las obras de estos compositores fueron interpretadas por destacados intérpretes jóvenes chilenos que colaboraron con sus compañeros creadores.

El concierto fue iniciado por la pianista Carla Hübner, con *Suite para piano "Sine Nomine"* de Enrique Rivera y *Canción de Cuna para piano* de Melikof Karaian. La cla-

vecinista Ruby Ried tocó la *Sonata para clavicécin* de Miguel Letelier; el violinista Patriocio Cadiz tocó *Sonata para violín solo* de Gabriel Brncic; Ruby Ried interpretó la *Suite para Marionetas*, para clavicécin de Sergio Ortega; la soprano Fern Mayo con Carla Hübner al piano, interpretaron *Tres canciones para voz y piano* de Miguel Letelier; finalmente, conjuntos instrumentales ejecutaron *Yasi Yateré*, música para ballet con flauta, flautín, oboe, corno, viola y contrabajo de Gabriel Brncic y *Balada* para cuarteto de percusión, trompeta y voz (con texto de N. Guillén) de Enrique Rivera. Hernán Würth tuvo a su cargo la parte tenor de esta obra.

Con excepción de la *Suite para piano* "Sine Nomine" de Rivera, todas las obras de este programa fueron tocadas en primera audición. Fue un concierto en el que destacaron las condiciones e imaginación creadoras de Enrique Rivera, Miguel Letelier y Sergio Ortega; Karaian reveló finura y musicalidad en la "Canción de Cuna" y "Yasi Yateré" de Brncic es una obra en la que el compositor busca su propio lenguaje expresivo.

Folklore Internacional y Música de Guitarra.

El 20 de abril fueron huéspedes del Instituto Chileno-Alemán de Cultura la cantante Belina y Siegfried Behrend. Ofrecieron un espectáculo de canciones populares de Israel, canciones del Ghetto, "Jiddische Lieder" y canciones de varios países además de libres interpretaciones y composiciones propias del guitarrista Siegfried Behrend.

Fue un espectáculo grato, liviano y sin mayores pretensiones.

Recital de Sonatas para violoncello y piano.

El 27 de abril se inició la Temporada de Conciertos de Cámara con un recital sobresaliente para violoncello y piano de Hans Loewe y Elvira Savi. El programa incluyó: *J. S. Bach: Suite Nº 5 para violoncello solo*; *Hindemith: Sonata Op. 11, Nº 3*; *Webern: 3 piezas para violoncello y piano, Op. 11* y *Mendelssohn: Sonata Nº 2 en Re mayor, Op. 58*.

Hans Loewe, en este concierto, estuvo sobresaliente. Su versión de la *Suite Nº 5* de J. S. Bach fue una proeza artística de honda penetración y dignidad interpretativa, unida a un oficio impecable.

Conjuntamente con Elvira Savi, excelente y correctísima pianista, se desarrolló el resto del programa en un plano musical de primera categoría.

Ciclo Brahms.

El Cuarteto Santiago, con Enrique López Ibels, 2ª viola; Juan Correa, clarinete, y Jorge Román, 2º violoncello, se inició el 3 de mayo el ciclo de cuatro conciertos que abarcará los tres cuartetos, tres quintetos y dos sextetos de Johannes Brahms.

En este primer concierto fueron interpretados: *Cuarteto en Do menor, Op. 51, Nº 1*; *Quinteto para dos violines, dos violas y violoncello en Fa mayor, Op. 88*.

Cuarteto Doldinger.

Los días 6, 11 y 12 de mayo actuó el Cuarteto Doldinger, el primer conjunto de jazz de Alemania, en su gira por América Latina, bajo el auspicio del Goethe Institut.

Este es un conjunto de extraordinaria musicalidad y está integrado por Claus Doldinger, aclamado como el mejor saxofonista tenor de Alemania en 1964; Ingfried Hoffmann, quién también fue considerado el mejor organista de jazz de Alemania del mismo año; Peter Trunk, el contrabajista, y Cornelis "Cees" See' baterista. Técnicamente estos cuatro instrumentistas son perfectos y su trabajo en equipo es realmente una obra de arte.

Segundo Concierto del Ciclo Brahms.

El Cuarteto Santiago y Enrique López Ibels, tuvieron a su cargo el segundo concierto del Ciclo Brahms. El programa consultó: *Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2* y *Quinteto para dos violines, dos violas y violoncello en Sol mayor, Op. 111*.

Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico, Chileno-Francés y Chileno Italiano, organizaron en conjunto un programa especial de extensión cultural a base de cuatro conciertos de cámara a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas. El primero de estos conciertos tuvo lugar el 19 de mayo en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura y los subsiguientes se realizarán el 30 de junio, 14 de julio y 18 de agosto.

Las obras ejecutadas en el primer concierto fueron: *Vivaldi: Concierto Grosso en Re menor*; *Pergolesi: Sinfonietta en Mi bemol mayor* (Primera audición); *Marin Marais: La Folia*, solista Edgar Fischer (Primera audi-

ción); *Charpentier: Suite para cuerdas y Mozart: Sinfonía en Si bemol mayor* (Primera audición).

En los conciertos futuros, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, siempre

dirigida por Fernando Rosas, ofrecerá versiones de los Cuatro Conciertos Brandenburgeres de J. S. Bach y obras de compositores franceses, ingleses, italianos y alemanes del Barroco.

Temporada de la Universidad Católica

El Departamento de Música de la Universidad Católica ha programado para este año 13 conciertos con obras de los siglos xv al xviii. Los conciertos estarán a cargo de la Orquesta de Cámara que dirige Fernando Rosas, el Conjunto de Música Antigua, bajo la dirección de Silvia Soubllette y el Coro Universitario a cargo de Waldo Aranguiz.

Primer Concierto.

El 12 de mayo, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, se inició esta interesante temporada de conciertos con los Conciertos Grossos Op. 6, N.os 1, 2 y 3 —se escucharán durante este ciclo de conciertos los doce Concerti Grossi, Op. 6 de Arcangelo Corelli— a cargo de la Orquesta de Cámara dirigida por Fernando Rosas. La interpretación fue técnicamente limpia, musical y preparada por una orquesta disciplinada que obedece con soltura a cada una de las indicaciones del director.

El original y hermoso Concierto en Re menor para fagot y cuerdas de Vivaldi fue interpretado por Emilio Donatucci, miembro de la Orquesta Sinfónica, quien realizó una en-

comiástica labor que permitió aquilatar su hermoso sonido y los múltiples matices de su instrumento.

La Sinfonía N° 1 en Si bemol mayor del inglés William Boyce demostró la alta calidad lograda por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Segundo Concierto.

El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica tuvo a su cargo el segundo concierto que se realizó el 18 de mayo, bajo la dirección de Silvia Soubllette, con obras de Dufay, Costeley, Morley, Schütz, Gabrielli, Monteverdi y Malvezzi.

Tercer Concierto.

El 27 de mayo, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, tuvo lugar el tercer concierto de la temporada con un programa que consultó las siguientes obras: *Vivaldi: Concierto Grosso en Re menor; Pergolesi: Sinfonietta en Mi bemol Mayor; Marin Marais: La Folia*, solista Edgar Fischer; *Charpentier: Suite para cuerdas y Mozart: Sinfonía en Si bemol mayor*.

Ballet

London's Festival Ballet.

Cinco funciones ofreció en el Teatro Municipal de Santiago, entre el 8 y el 11 de mayo, el London's Festival Ballet, entre las cuales tres fueron de abono, y una a favor de los damnificados del terremoto de marzo, hermoso gesto de solidaridad humana que merece destacarse. A nombre de la Compañía, el señor Embajador de Inglaterra entregó en un cheque al Presidente de la República de Chile, señor Eduardo Frei, el producto íntegro de una función.

El saldo que arroja esta temporada de Ballet inglés es el de un conjunto homogéneo y serio con un cuerpo de ballet extraordinariamente eficiente, en el que destacan las figuras femeninas, y un grupo de estrellas de calidad. Esta es una compañía que demostró saber bailar con gran estilo, disciplina, tra-

bajo de equipo y despliegue técnico, pero a la cual le falta ese imponderable que es la danza al servicio del arte.

Los programas, en general, fueron más bien débiles. "Peer Gynt" es una producción que nada tiene que ver con la obra de Ibsen y la coreografía del ruso Vaslaw Orlikowsky, sin unidad estilística ni verdadero interés coreográfico, se limitó a transformar este ballet en un lujoso espectáculo, con bastante danza, es cierto, pero sin mayor interés. Los decorados, en general, pasados de moda y de escaso gusto y los trajes no siempre adecuados o hermosos. Hubo dos escenas, no obstante, de belleza plástica: la de la boda campesina y la de los gnomos.

El segundo y tercer programas estaban compuestos principalmente por obras clásicas, minuciosamente remontadas, que sirvieron para lucir a las primeras figuras: "Las

Silfides", "El Lago de los Cisnes", Pas de Deux de "Cascanueces" y algunas otras abstractas: Suite Nº 3 de Tchaikowsky, "Laudes" y "Bourrée Fantasque". "El salón embrujado" con coreografía de Ninette de Valois, de 1934, tuvo interés histórico aunque como coreografía, actualmente resulta pasado de moda.

Las bailarinas Lucette Aldous, Galina Samtsoval, Irina Borowska y Carmen Mathé destacaron por su ductilidad, madurez y gracia; entre los varones: John Gilpin, David Adams, Desmond Kelly y Jean Pierre Alban, fueron "partenaires" seguros, precisos y con buenas condiciones de intérpretes. En el ballet "Peer Gynt" hubo caracterizaciones muy notables realizadas por Max Natiez (violinista), Vassilie Trunoff (novio) y Angela Bishop (madre).

En general, no obstante, la frialdad escénica de los bailarines ingleses produjo en el auditorio falta de interés por el espectáculo, a pesar de su altísimo nivel técnico.

Estreno de "Cascanueces" por el Ballet Nacional Chileno.

El Ballet Nacional Chileno que celebra sus 25 años de vida ha montado el ballet en dos actos "Cascanueces", con música de Tchaikowsky, coreografía de Charles Dickson basada en el original de Petipa e Ivanov, escenografía y trajes de Amaya Clunes, con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. Gracias a la colaboración de la Ilustre Municipalidad de Santiago, el Ballet Nacional Chileno actuará de ahora en adelante en el Teatro Municipal.

El maestro Charles Dickson, de nacionalidad norteamericana, coreógrafo de "Cascanueces", fue contratado por la Universidad de Chile como maestro de ballet del conjunto, en el que enseña el sistema de A. Vaganova, en uso actualmente en la U.R.S.S., y como director artístico del Ballet Nacional Chileno. La personalidad del maestro Dickson es ampliamente conocida en el mundo de la danza como maestro coreógrafo y bailarín. Ha sido maestro de ballet y uno de los principales bailarines de la Compañía de Ballet de Alicia Alonso, de la Compañía Borovansky-National Australian -New Zealand Ballet, del London's Festival Ballet y de la Academia de Ballet AAA y la Compañía de Ballet AAA de Lima, Perú.

La prensa santiaguina, a raíz de este importante estreno, ha dicho:

"El Mercurio", 16 de mayo, por Federico Heinlein.

"... En el transcurso del espectáculo, el vasto escenario, la utilería y la maquinaria se aprovechan hasta el límite. Lo mismo vale para la profusión de personas, bailarines, figurantes, niños y otros colaboradores super-numerarios que intervienen en la función... Para nuestro ambiente, constituye un lujo fabuloso... y aplaudimos sin reservas el espíritu que animó a Dickson y al Instituto de Extensión Musical en su magna empresa. Lo que más admiramos es el sentido pragmático del coreógrafo. Entrega a cada miembro de la compañía, a cada comparsa, un papel que no le exige sino lo que buenamente pueda dar, creando de esta manera un ballet-pantomima muy aceptable, equivalente a una especie de comprobación de nuestras actuales posibilidades.

"La escenografía y vestuario de Amaya Clunes constituyeron una decepción, inesperada en vista de los óptimos trabajos anteriores de la artista... Algunos trajes individuales acertados no alcanzan a compensar el desabrimiento del resultado general... La Orquesta Sinfónica de Chile y su director, Juan Pablo Izquierdo, proporcionaron deleite con su acompañamiento musical de primera categoría.

"Por falta de espacio no podremos nombrar la hueste de bailarines que contribuye a realzar el espectáculo, más de uno en varios papeles, pero citaremos, por orden alfabético, a los más sobresalientes: María Elena Aranguiz, Nora Arriagada, Bessy Calderón, Oscar Escauriaza, Joachim Frowin, Elly Griebbe, Rosario Hormaeche, Virginia Roncal, Robert Stuij, José Uribe y Max Zomosa".

"El Diario Ilustrado", 15 de mayo, por Pasdechat.

"La iniciativa de montar esta obra significa un cambio radical en la línea artística seguida por el conjunto desde su nacimiento... la decisión en sí misma, constituye una laudable reacción. Los resultados obtenidos son discretos en relación a la falta de entrenamiento clásico anterior de la compañía y señalan un estimulante primer paso en una nueva dirección... El estreno mismo era un verdadero examen rendido ante el público y ante sí mismos, que vino a demostrar la validez de sus esfuerzos y las buenas posibilidades futuras.

"Charles Dickson, gracias a su dominio integral de esta clase de obras, realiza la adaptación a las limitadísimas condiciones del con-

junto, con verdadera maestría, sin apartarse de su espíritu y conservando, dentro de las limitaciones lógicas, el estilo de la obra. El conjunto aportó su disciplina, su seriedad profesional y el cuidado de los detalles que confieren un sello de honestidad a todas sus actuaciones...

"El aspecto visual, importante de este tipo de ballet de gran colorido, estuvo en manos de Amaya Clunes, profesional de interesantes experiencias en el campo teatral. Su labor es irregular y en general, de acierto muy relativo... El cuadro de los copos de nieves fue el único feliz en cuanto a unidad de movimiento, composición, vestuario y escenografía, y contó, por añadidura, con una ejecución bastante positiva del bien entrenado elenco.

"El trabajo de Juan Pablo Izquierdo frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, probó que la preparación musical de un ballet conduce necesariamente a proporcionarle un apoyo vital, y que, en este sentido, la producción de "Cscanueces" fue sobresaliente e impecable".

*"La Nación", 17 de mayo,
por Claire Robilant.*

"El resultado artístico, si bien no es aún ciento por ciento positivo, es, por lo menos, un paso hacia un futuro mejor. Convertir una compañía "moderna", es decir de un estilo moderno diluido, en un conjunto clásico, no es asunto que se puede realizar de la noche a la mañana a entera satisfacción. Pero el maestro Dickson puede congratularse, porque la base está echada... Charles Dickson ha tenido que simplificar muchos pasajes de la coreografía original. Tal vez ha sido un error iniciar un cambio tan radical con un ballet tan difícil... En este caso, hay que destacar el valor humano detrás de esta empresa, y la dignidad con que el BNCH salió de su casi insalvable crisis".

"El Siglo", 17 de mayo, por Egmont.

"Es la primera vez que el Ballet Nacional Chileno pone en escena una obra de la magnitud del "Cscanueces", en que los recursos de la danza denominada clásica han sido colocados al servicio de una coreografía moderna, reflejando con autenticidad el espíritu del relato inspirador de la música de Tschai-kowsky, al par que manteniendo las características esenciales de la época en que fue creado sin producir la sensación de reconstrucción de museo. La presentación, enjuiciada desde los más diversos ángulos, puede

ser calificada como altamente decorosa. Vitalidad, agilidad, humorismo de la mejor ley, gracia y buen gusto, presidieron la ejecución e interpretación de un ballet muy entretenido en que la realidad y la fantasía se dan la mano.

"De la larga lista de intérpretes, todos ellos cuidadosamente preparados, entresacamos sólo algunos nombres. Ningún acierto mayor que la elección de Bessie Calderón para interpretar el papel de la niña Clara, pues se trata de una bailarina de notables condiciones y de natural talento de artista. Virginia Roncal bailó La Reina de las Nieves como bailarina de calidad, de gran formación y experiencia que es, secundada en buena forma por Maximiliano Zomosa. Rosario Hormaeche personificó un Hada de los Confitos con arte y técnica consumados junto al excelente Príncipe Encantado que bailó Robert Stuij. Buen desempeño alcanzaron en sus diferentes papeles Graciela Gilbert, José Uribe, María Elena Aranguiz y Oscar Escauriaza. Los Divertimentos tuvieron una atrayente y depurada ejecución, y el Vals de las Flores constituyó una magnífica culminación del ballet. Charles Dickson, coreógrafo de "Cscanueces", ha efectuado una acertada e inteligente labor con el Ballet Nacional Chileno, distribuyendo con mucha comprensión y criterio los papeles, sacando gran partido del elemento humano de que dispone, presentándolo con buen nivel de entrenamiento y orientándolo dentro de una línea estilística que evidenció dominar a fondo.

*"La Tercera", 17 de mayo,
por Yolanda Montecinos.*

"Los laureles de la jornada corresponden a Charles Dickson, quien pudo conseguir un nivel de dignidad con elementos que en un cincuenta por ciento no estaban preparados para enfrentar la dinámica exigida por la técnica clásica, y más aún, por un ballet que es obra obligada en el repertorio de las grandes compañías de danza... Una compañía formada en el estilo de la danza dramática alemana de Kurt Jooss, danza moderna de las décadas del 20 y 30, cambia en forma definitiva hacia el ballet clásico. Es natural que los bailarines no estén capacitados todavía para cumplir con las exigencias del género. Charles Dickson adaptó "Cscanueces" a las posibilidades de la compañía. Simplificó variaciones y conjuntos y debió aceptar el uso de la zapatilla de media punta en el cuerpo de baile. Su dominio considerable en estas materias, así como su dilatada experiencia como maestro de ballet de importantes com-

pañías europeas, le permitieron mantener el espíritu de la obra, conservar bastante el estilo y dar la necesaria unidad al total... El grupo se superó a sí mismo para responder al nuevo género de danza. Mantuvo su ya tradicional profesionalismo, la seriedad de sus actuaciones y la responsabilidad escénica que le llevara a conquistar, en el campo de la danza dramática, una posición expectable".

"La Segunda", 15 de mayo, por Ray Simon.

"Clara, el personaje de esta obra, lo hizo Bessy Calderón. Apenas una niña, su rol, que transcurre hasta el final de la obra, lo supo llevar hasta un feliz resultado. Es toda una esperanza. En cuanto al vestuario y a la escenografía de Amaya Clunes, los estimamos de verdadera calidad. No olvidemos a Oscar Escauriaza; su general Cascanueces tuvo la fantasía y el lirismo que la coreografía y la música persiguen... En resumen: el Ballet Nacional Chileno, con esta obra, reedita los exitosos días de Coppelia, Petrouska, Carmi-na Burana y Calauacán".

"La Ultima Hora", 16 de mayo, por Cyrano.

"Cascanueces" marca el comienzo de una nueva etapa del Ballet Nacional. Al encarar por primera vez una obra del repertorio tradicional, entró en un terreno técnico muy diferente al de las obras que interpretara hasta ahora y, en materia de danza propiamente tal, hay un evidente progreso de la compañía, atribuible fundamentalmente a la labor de Charles Dickson como maestro y al tesón con que trabajaron los propios bailarines.

"Lo anterior no impide que la selección de este espectáculo haya sido un error en este momento de transición que vive el Ballet Nacional. Lo que se busca es ampliar el registro de la compañía, para que pueda llegar a expedirse en el terreno de la técnica académica con el mismo profesionalismo que hasta ahora desplegara en el repertorio Jooss-Uthoff, pero el alcanzar esa meta es una tarea que, por fuerza, requerirá años de intensivo trabajo. Por el momento hay un loable progreso, pero no bastó para darle jerarquía al espectáculo en un plano objetivo... Además hay que señalar un peligro: por alcanzar conquistas técnicas nuevas no hay que caer en el error de perder aquellas que se alcanzaran en la etapa anterior. Específicamente, el grado de pulimiento, unidad y esmero en los detalles que caracteriza la labor de Uthoff... Lo que interesa señalar en esta oportunidad es que las intenciones actuales del Ballet Nacional son sanas, aun-

que la obra elegida para llevarlas a la práctica sea muy discutible. El aprendizaje y aplicación en el escenario de la técnica académica no exige en forma absoluta el montaje de una obra tradicional tan débil y costosa como ésta. En "Cascanueces" hasta se corre el peligro de que al ponerse en descubierto las limitaciones de la compañía, se olvide el progreso alcanzado por los bailarines. Lo importante es que el Ballet Nacional al fin parece haber adquirido conciencia de su crisis artística y esté dispuesto a remediarse".

"Bodas de Sangre", primer estreno del Ballet de Arte Moderno.

El coreógrafo británico Alfred Rodrigues montó, para el Ballet de Arte Moderno, "Bodas de Sangre", de Federico García Lorca. Es una empresa difícil transformar la obra maestra del poeta español en un ballet y aunque el coreógrafo demostró su enorme sentido teatral y creó una obra con positivos valores dramáticos, es bien poco lo que en ella queda del original de García Lorca. Faltó fuerza a los personajes y poesía al total. No obstante, la narración del "triángulo", la novia que huye con el antiguo amor el día de la boda, adquiere intensidad a medida que se desarrolla la acción y hay momentos emotivos. Alfred Rodrigues supo narrar e hilar el episodio de amor y muerte dentro de un ritmo creciente y un hispanismo de buena ley.

La coreografía utiliza recursos variados: danza moderna de líneas expresionista, movimientos naturales, danza hispana estilizada, elementos pantomímicos y teatrales y una muy buena base académica.

Emilio Hermansen creó un hermoso marco al escenógrafo dentro de una esquemática línea hispana, con una iluminación eficaz que favoreció los distintos momentos dramáticos.

El elenco del Ballet de Arte Moderno brindó, en general, un buen trabajo. El cuerpo de baile se movió en forma sincronizada y eficaz; los papeles pantomímicos fueron bien realizados por Ximena Hernández, Paco Mairena y Nadia Lubetic. Edgardo Hartley, el novio, se destacó por su calidad técnica y su efectividad interpretativa; Virginia Carlovich, en el papel de la mujer abandonada, demostró ser una primera figura valiosísima tanto por su fuerte personalidad como por su magnífica técnica. Irena Milovan personificó a la novia, con poesía y momentos de gran belleza; Enrique Larraguibel no fue un partenaire seguro. Sergio Zúñiga en el papel de la Luna, demostró sus cualidades de buen bailarín.

La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Enrique Iniesta, cooperó eficientemente, ofreciendo una cuidada versión de la música de Apívor.

The Paul Taylor Dance Company.

El grupo de cámara que encabeza el coreógrafo y bailarín Paul Taylor debutó en el Teatro Municipal de Santiago el 29 de mayo. Taylor es un artista que pertenece a la gran falange de investigadores norteamericanos en el campo de la danza moderna. No obstante, su enfoque recio y personal lo destaca claramente; ante todo por la musicalidad extraordinaria que imprime a cada una de sus coreografías, por su intuición creativa de una espontaneidad prístina y por la total expresi-

vidad que exige de cada uno de sus bailarines. Sus creaciones expresan a través del movimiento y la composición un clima emocional o intelectual claro y preciso, siempre de gran belleza y de una honestidad intachable.

"Aureole" sobre música de Händel; "Scudoroma" con música de C. Jackson, "Duet" con música de Haydn y "Piece Period" con música de varios compositores fueron los ballets que integraron el primer programa.

En cada una de estas obras los bailarines impresionaron por su extraordinario dominio físico, casi increíble, por su inteligente y armónica labor individual y de conjunto y su disciplina a los requerimientos del coreógrafo el que, no obstante, deja a cada uno la posibilidad de expresar su personalidad artística individual.

NECROLOGIA

Carlos Humeres Solar

Cuando ya se encontraba esta edición de la *Revista Musical Chilena* impresa, hemos tenido que lamentar el fallecimiento de don Carlos Humeres Solar, el 12 de junio, pérdida que enluta a la música en Chile.

Conjuntamente con Domingo Santa Cruz y Guillermo Echenique, don Carlos Humeres, funda la Sociedad Bach en 1923 y desde ese año hasta 1930 colabora en la creación del movimiento renovador de la música en el país. Cada una de las etapas que recorre la Sociedad Bach en este sentido cuenta con su colaboración y en 1928, desde su cargo de Secretario del Conservatorio Nacional de Música ya reformado, coopera activamente con su director, don Armando Carvajal.

Fue director de la Revista *Marsyas*, y de la Revista de Arte de la Facultad de Música, an-

tepasadas de esta publicación, y de la Revista de Arte del Departamento de Educación Artística y Extensión Cultural; profesor de Estética e Historia del Arte de la Academia de Bellas Artes, Secretario desde 1932 de la Facultad de Bellas Artes y desde 1935 Director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ocupa durante veinte años. Crítico musical de "El Mercurio" de Santiago.

La labor realizada en el campo de las artes por don Carlos Humeres Solar es el del gran humanista. Dentro del ambiente musical luchó por un cambio total del ambiente que lo hiciera apto para recoger las inquietudes existentes y se preocupó con ahinco de la reestructuración de las instituciones oficiales de música y la fundación de aquellas nuevas que ofrecieran al desarrollo de la cultura musical y a los músicos del futuro otras y más amplias bases.

NOTICIAS

Víctor Tevah organiza Orquesta Sinfónica de Costa Rica.

Pablo Casals llamó a Víctor Tevah, director de la Orquesta Sinfónica de Chile, para que organizara y dirigiera la Orquesta Sinfónica de Costa Rica.

A raíz del extraordinario éxito obtenido por Tevah durante la gira del Ballet Nacional Chileno por los EE. UU., la Columbia Artists le ha extendido un interesante contrato para dirigir las más importantes orquestas sinfónicas de los EE. UU. en la temporada 1966-67.

David Serendero nombrado director de la Sinfónica de Osorno.

La Universidad de Chile ha designado director de la Orquesta Sinfónica de Osorno al profesor, compositor y ejecutante David Serendero, quien asumió sus nuevas funciones en abril de este año. El señor Serendero, además de dirigir la Sinfónica de Osorno, hará clases en el Centro Universitario de esa ciudad.

Catálogo de Música Sinfónica Chilena.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha editado un catálogo de obras para conjuntos orquestales, con o sin solistas, de compositores chilenos. Copias de este catálogo pueden solicitarse a: Instituto de Extensión Musical, Compañía 1264, Santiago-Chile.

Los compositores chilenos siguen escribiendo nuevas obras.

Las últimas obras producidas por algunos de nuestros compositores son:

Eduardo Maturana terminó *Elegía para violoncello y orquesta*, obra escrita a la memoria del maestro Adolfo Simek Vojic, forjador de una generación de violoncellistas chilenos. Su Cuarteto de Cuerdas fue estrenado en mayo en el Festival de Washington.

Carlos Botto. Con versos de Juan Guzmán Cruchaga, Botto está terminando un ciclo de canciones para voz y piano.

Domingo Santa Cruz finalizó su *Tercera Sinfonía* "In Memoriam", cuyo tercer movimiento es un "lied" para contralto y orquesta sobre un texto de Gabriela Mistral. Esta sinfonía fue estrenada en el Festival Interamericano de Washington en mayo.

Alfonso Letelier puso término a *Cuatro Piezas para Piano* y se encuentra trabajando

en *Invocaciones del Apocalipsis*, para contralto, coro y orquesta, con texto de Miguel Arteche.

Fernando García terminó *Quimera*, farsa en un acto sobre texto de García Lorca. Se trata de una obra destinada a la Televisión, con tres cantantes, grupo de niños y conjunto de percusión. También acaba de terminar *Urania*, obra orquestal en homenaje a los navegantes del espacio.

León Schidlowsky tuvo un resonante éxito en el estreno mundial en Lugano, Suiza, bajo la batuta de H. Scherchen, de *Llaqui*, elegía para orquesta beethoveniana, escrita a la memoria del poeta peruano de 21 años, Javier Heraud, asesinado en 1963 en Río Madre de Dios frente a Puerto Maldonado. El epígrafe de la obra lleva los versos de Heraud: "Yo no me río/ de la muerte/ Simplemente/ sucede que/ no tengo/ miedo/ de/ morir/ entre/ pájaros y árboles".

Schidlowsky terminó, también, *Nueva York*, obra orquestal concebida durante su visita a EE. UU. que se basa en un poema de Rafael Alberti. En esta obra, Schidlowsky emplea la técnica aleatoria combinada con recursos tradicionales. La composición está dedicada "A los negros de Harlem".

Acario Cotapos terminó su ópera *Semiramis* con libreto del compositor. La ópera será probablemente estrenada en París bajo la dirección de Dervaux.

D'Andurain inauguró temporada oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina.

Con el Concierto en La menor, Op 82 de Glazunov, Pedro D'Andurain acompañado por el maestro Teodoro Fuchs, iniciaron la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Colón.

La crítica bonaerense aplaudió por unanimidad la actuación del virtuoso chileno. He aquí algunos extractos: "Impresionó de muy buena manera este joven intérprete, poseedor de una musicalidad depurada, de muy ágil mano izquierda, de un arco flexible, de amplio y bien matizado sonido, de afinación por lo general precisa. Tocó con elegancia y con brío" (La Nación); "Evidenció en su desempeño un cálido sonido y un ágil movimiento de arco, valorizados por una sólida técnica, que le permitieron superar con doñaire y precisión las dificultades de su parte" (La Razón).

Pedro D'Andurain fue invitado a presentarse nuevamente con la citada orquesta y a ofrecer una serie de recitales en el mismo Teatro Colón.

Coro de Cámara de Valparaíso realizó gira al Norte Chico.

Los cuarenta integrantes del Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, ofrecieron cuatro conciertos en tres días de viaje por Ovalle, Vallenar y La Serena, cumpliendo así otra tapa en el plan de difusión del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Las actuaciones del Coro contaron con gran afluencia.

Primer Disco del Departamento de Música de la Universidad Católica.

RCA Victor ha editado un disco con interpretaciones de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, que incluye las siguientes obras: Albinoni: Sinfonía Nº 4; Stamitz: Cuarteto para Orquesta. La otra faz del disco incluye obras de Malvezzi-Cavalieri y Monteverdi ejecutadas por el Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette.

En febrero de 1966, el Conjunto de Música Antigua realizará una gira por España, bajo el auspicio del Ministerio de Informaciones y Turismo hispano y en junio de este año realizará una gira a Lima. La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica ha sido invitada a visitar Lima en septiembre de este año.

Dos sudamericanos ganaron Concurso Internacional Federico Chopin de Varsovia.

Marta Argerich, de Argentina, y Arturo Moreira Lima, de Brasil, ganaron el primero y segundo lugar, respectivamente, en la Séptima Competencia Internacional de Piano Chopin.

Los otros finalistas fueron Edward Auer de EE. UU., Elizabeth Glabowna y Martha Sosinka, de Polonia, y el japonés Hiroko Nakamura.

Roberto Bravo, único chileno que se presentó al VII Concurso Chopin, obtuvo beca polaca

Aunque Roberto Bravo fue eliminado y no logró llegar a las pruebas finales mereció, no obstante, elogios de la prensa polaca. El Gobierno de Polonia le otorgó una beca para que se perfeccionara en ese país con los mejores maestros del teclado.

"Noche de Cristal" de Schidlowsky, estrenada en Israel

La Orquesta Sinfónica de Israel estrenó la sinfonía "Noche de cristal" de León Schid-

lowsky, grabándose la versión israelí de esta obra.

Patricio Salvatierra puso término a sus actuaciones como concertino de la Orquesta Sinfónica de Florida

El violinista chileno, Patricio Salvatierra, después de cuatro meses de actuaciones como concertino de la Orquesta Sinfónica de Florida, regresó a Chile. Además de sus labores como concertino de esa orquesta, Salvatierra actuó como solista en *The Lark Ascending* de Vaughn Williams, bajo la dirección del director del conjunto, maestro Henry Mazer.

Actividades del Subdepartamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música

Después de tres años de fructuosa labor en el Brasil ha regresado a Chile la bailarina Malucha Solari, quien ha sido nombrada profesora-jefe y coordinadora de estudios del Subdepartamento de Danza del Conservatorio.

Compartirán las labores con Malucha Solari los siguientes profesores: Abdulia Bath, educación musical; Joan Turner, enseñanza de técnica moderna; Erika Eitel, anotación de la danza y técnica general; Gaby Concha, técnica de danza moderna y profesora guía del Seminario de Investigaciones de Historia y Estilo de Danza; Dennis Carey, ex maestro de baile del Ballet de la Opera Alemana de Berlín, técnica clásica.

Por primera vez habrá cursos de danza para niños entre los 9 y 13 años, con cursos de técnica clásica y moderna, técnica general y música.

La folklorista Raquel Barros tendrá a su cargo los cursos de danza folklórica, de tres trimestres cada uno, los que se iniciarán con la enseñanza del folklore de Chile (Zona Central); Malucha Solari continuará con un curso de tres meses de danzas afro-brasileñas y Erika Eitel dictará un tercer curso de Danzas Antiguas Europeas.

Rodolfo Fernández en la Universidad de South Florida de Tampa

El joven cellista chileno Rodolfo Fernández, que se encuentra en la Universidad de South Florida, ha obtenido promisorios éxitos en sus actuaciones, tanto en el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad como en un recital que ofreció el 18 de febrero, conjuntamente con el pianista Gary Wolf, en el Auditorio de la División de Bellas Artes de esa Universidad.

Se inició el programa con Suite Nº 3 en mayor para cello solo de J. S. Bach. El único John Parker de "The Tampa Tribu-

ne" dice: "...tocó toda la obra con facilidad, unificando los temas cohesivamente". El segundo número del programa, la Sonata en Mi menor, para cello y piano, Op. 38 de Brahms, le mereció a este crítico el siguiente comentario: "Fernández tocó esta obra impecablemente, dando elegancia y finura al Minuetto, y gran claridad y dinámica fuerza al Allegro". El concierto terminó con Sonata para cello y piano, Op. 6 de Samuel Barber, en la que "el hermoso fraseo de Fernández y su inteligente control (de la obra) y su extraordinaria riqueza de sonido fueron igualados por su acompañante en sus partes a solo".

En "The Tampa Times", al referirse a este concierto Maxime MacKay, dice: "Rodolfo Fernández, miembro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de South Florida y de la Orquesta Filarmónica de Tampa... por su admirable musicalidad, su cálida cualidad de sonido y su profundo amor por el cello, agrega interés y atracción a sus conciertos. Se trata de un músico distinguido".

Rodolfo Fernández es oriundo de Valdivia, fue alumno del Conservatorio Nacional de Música y miembro de la Orquesta Filarmónica de Chile antes de partir a EE. UU., donde actualmente es profesor de la Universidad de South Florida.

Decano Domingo Santa Cruz en Estados Unidos.

Desde el 20 de abril hasta el 26 de mayo, permaneció en Estados Unidos el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales don Domingo Santa Cruz, especialmente invitado por las Universidades de Indiana y California.

El Decano Santa Cruz participó en las conferencias interamericanas de música y el Tercer Festival de Primavera de Música de las Américas organizados por la Universidad de Indiana en Bloomington. Posteriormente, en Pittsburgh, visitó el Carnegie Institute y en Washington participó en el Tercer Festival Interamericano de Música.

Viajó finalmente a California, donde intervino, junto con otros decanos de la Universidad de Chile y personeros de la Universidad de California, en el estudio del Convenio de intercambio que celebraban ambas universidades.

El Decano Santa Cruz fue reemplazado en sus funciones en Santiago, por el Sr. Samuel Claro.

La Escuela Moderna de Música celebró su vigésimo aniversario.

En 1940, un grupo de jóvenes compositores chilenos: René Amengual, Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas, en colaboración con las maestras Olga Solari y Elena Waiss, formaron una sociedad que denominaron Escuela Moderna de Música. Posteriormente, se retiró Olga Solari, tomando su lugar Adriana Saavedra.

Durante los primeros años, la hoy prestigiada Escuela Moderna de Música ofreció cursos de piano, violín, danza rítmica, teoría y solfeo, armonía, música de cámara, kindergarten musical y dos coros: uno de niños y uno mixto de adultos. Posteriormente, se agregaron cursos de canto, apreciación musical, historia de la música y composición.

Desde su fundación, la Escuela Moderna de Música contó con un profesorado idóneo que ha incluido a los más destacados educadores musicales de nuestro país.

El 28 de abril de 1965, la Escuela Moderna de Música celebró su vigésimoquinto aniversario. Para celebrar este acontecimiento, la Escuela Moderna de Música formó una nueva sociedad con sus más destacados alumnos: Edgar Fischer, Lionel Party, Gabriela Pérez, Fernando Torm y Edith Fischer, continuando en el directorio dos de sus fundadores: Elena Waiss, directora de la Escuela, y Zoltan Fischer. El compromiso de los jóvenes artistas que ahora se incorporaron a la sociedad, es llevar a la Escuela Moderna de Música por un camino ascendente durante los próximos veinticinco años y, entonces, a su vez, elegir a los más destacados artistas que en ella se formen para que éstos sean quienes continúen la labor.

Dentro de la labor musical organizada por la Escuela Moderna de Música merecen destacarse, también, diversos cursos breves organizados hasta la fecha: Interpretación de Música Antigua y Música para Teclado, a cargo de Federico Heinlein; Apreciación Musical a cargo de los profesores Armando Carvajal y Juan Matteucci; un curso de guitarra a cargo de Albor Malucenda, y Cursos de Interpretación pianística por el maestro Rafael de Silva, además de cursos de Música de Cámara ofrecidos por Zoltan Fischer.

Alumnos que se han destacado en Concursos Nacionales.

En los concursos para instrumentistas, organizados dentro de Chile por instituciones nacionales y extranjeras, se han destacado los

siguientes alumnos de la Escuela Moderna de Música:

- 1951, Concursos Ciudad de Valdivia: Edith Fischer, 4º lugar.
 1958, Concurso Ciudad de Osorno: Ena Bronstein y Adela Ilevicky, 1.er y 2º lugares, respectivamente.
 1959, Concurso Nacional Chopin: Adela Ilevicky, 2º lugar y viaje a Polonia.
 1960, Concurso Año Chopin: Patricia Parraguez, 4º lugar.
 1962, Concurso Viña del Mar: Patricia Parraguez, 2º lugar.
 1962, Concurso Debussy: Fernando Torm, 1.er Premio y Beca a Francia; Patricia Parraguez y Lionel Party, 3.er y 4º lugares, respectivamente.
 1964, Concurso CRAV: Fernando Torm y Lionel Party, 2º y 3.er lugares, respectivamente.

Alumnos que han obtenido becas en el extranjero.

En 1952, Edith Fischer obtuvo la beca Helen Wessel a Estados Unidos. Posteriormente, se ganó el concurso Dinu Lipati, en Londres, y el Concurso Internacional de Múnich. Esta destacada pianista inició de inmediato una carrera internacional, ofreciendo numerosos conciertos, que han sido elogiados por la crítica europea.

Ena Bronstein fue becada a Estados Unidos para estudiar con Claudio Arrau y Rafael de Silva. Tanto en Chile como en Estados Unidos, ha actuado con importantes Orquestas Sinfónicas y recientemente se destacó en el Festival "Imagen de Chile", en Washington, tanto por sus versiones pianísticas como por sus actuaciones con el cellista Edgar Fischer.

Patricia Parraguez acaba de ser agraciada con una beca para perfeccionarse en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana.

Adela Ilevicky es actualmente profesora en Israel, país en el que ha ofrecido diversos recitales.

Gabriela Pérez pertenece al Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica y en la última gira de este conjunto a Estados Unidos sus actuaciones fueron muy elogiadas.

Licenciados.

Han rendido examen de Licenciatura ante Comisiones del Conservatorio Nacional de Música, los siguientes alumnos de la Escuela Moderna de Música: María Eugenia Alarcón, Patricia Parraguez y Gabriela Pérez.

La *Revista Musical Chilena* se une a las autoridades musicales chilenas para felici-

tar a la Escuela Moderna de Música en este aniversario y para desearle una labor igualmente fructífera en el futuro.

Orquesta Filarmónica de Osorno.

El joven director de orquesta y violinista, David Serendero, en el breve lapso de dos meses, ha creado en Osorno una Orquesta de Cámara, denominada Orquesta Filarmónica de Osorno, de la que es director titular, y ha organizado una temporada de conciertos, que se inició el 3 de junio en el Teatro Municipal de Osorno. Cada uno de los conciertos de la ciudad de Osorno será repetido en la Casa del Arte de Puerto Montt al día siguiente. Esta encomiable labor de difusión musical y cultural que se inicia a través de esta agrupación orquestal, merece destacarse de manera muy especial. Para la temporada de 1965 se han programado seis conciertos en Osorno y seis en Puerto Montt, los que serán dirigidos por el maestro Serendero. Para colaborar con él ha contratado a los siguientes solistas: Isabel Bustamante, arpa; David Van Vactor y Juan Bravo, flautistas; Oscar Gacitúa y Elvira Savi, pianistas; Alberto Dourthé, violinista; Jorge Román, violoncellista. Colaborará con la Orquesta, el Coro del Centro Universitario que dirige Ursula Taetzner.

Toda esta labor se realiza a través del Centro Universitario de Osorno creado por la Universidad de Chile.

Las obras que se ejecutarán en esta temporada de conciertos son: A. Corelli: Ciclo completo de los 12 Concerti Grossi, Op. 6; J. S. Bach: Cantata Nº 4 "Christ lag in Todesbanden"; Concierto Brandenbúrgues Nº 5 y Suite Nº 2 para flauta y orquesta de cuerdas; Boccherini: Concierto para violoncello en Si bemol mayor; Milko Kelemen: Pequeña música para orquesta de cuerdas; W. A. Mozart: Concierto para violín, KV 218, en Re mayor, Doble concierto para flauta y arpa KV 299 en Do mayor, Concierto para piano KV 467, en Do mayor, Andante para flauta y orquesta KV 315, en Do mayor, Tres Marchas KV 408 y una diversión musical KV 522; David van Vactor: Pastoral y danza para flauta y orquesta de cuerdas.

Denis Carey, coreógrafo inglés, enseñará en el Subdepartamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música.

La Universidad de Chile contrató al coreógrafo Denis Carey para enseñar danza clásica en el Subdepartamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música y para montar un ballet con el Ballet Nacional Chileno. El señor

Carey ha elegido el Octeto para instrumentos de viento de Strawinsky para el ballet que montará este año; será de índole satírico y se basará en el argumento de la obra "The Shadow of the glenn" del poeta irlandés Synge.

Concurso CRAV 1965 para Instrumentista y Cantantes.

Como en años anteriores, la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, auspicia el concurso para instrumentistas 1965. Este año, el Concurso será para pianistas, cantan-

tes y guitarristas, y podrán participar los solistas chilenos o nacionalizados de hasta 35 años de edad, inclusive. Las obras que elijan los concursantes para las pruebas de preselección y selección deberán ser inscritas en Sousa Publicidad, Bandera 52, piso 7º, en Santiago, hasta el 25 de octubre a las 12 horas.

Habrán tres primeros premios de E° 1.500 cada uno y tres segundos premios de E° 500 cada uno, correspondiendo un primer y segundo premios a cada especialidad. Según las bases del Concurso, no podrán declararse desiertos los premios.

Tres reuniones interamericanas de música en Indiana.

Entre el 24 y el 29 de abril, la Universidad de Indiana, en Bloomington, USA, celebró tres importantes conferencias interamericanas de música, a las que asistieron destacados compositores y musicólogos del continente. Durante esa semana se celebró la Cuarta Asamblea General del Consejo Interamericano de Música (CIDEM); el Primer Seminario de Compositores de las Américas y la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Simultáneamente, tuvo lugar el Tercer Festival de Primavera de Música de las Américas, que organizó el Centro Latinoamericano de Música que dirige el compositor chileno Juan Orrego-Salas.

Auspiciaron este encuentro musical el Centro Latinoamericano de Música y los Archivos de Música Folklórica y Primitiva de la Universidad de Indiana, la Sección de Música de la Unión Panamericana de Washington, el CIDEM y el Consejo Nacional de Música de los Estados Unidos.

Los compositores debatieron *Problemas del Compositor Contemporáneo en las Américas*, abarcando los siguientes trabajos: "La Formación del Compositor", la "Ejecución de la Música Nueva", "El Público y la Música Viva" y "Ayuda Estatal y Privada a la Música". Estas sesiones fueron presididas, respectivamente, por los señores: Bernhard Heiden, de EE. UU.; Domingo Santa Cruz, de Chile; Aurelio de la Vega, de Cuba, y Carlos Chávez, de México. Contribuyeron a estas sesiones con trabajos escritos, especialmente para este primer seminario de compositores de las Américas, los siguientes músicos: Robert Cogan (EE. UU.), con un trabajo titulado: "Situación actual de la enseñanza de la composición"; Roberto García-Morillo (Argentina), con: "Notas sobre la Educación del Compositor contemporáneo"; Mel Powell (EE. UU.), con: "La formación del compositor", y Aurelio de la Vega (Cuba), con: "Formación del Compositor Contemporáneo". Las discusiones de mesa redonda sobre estos tópicos fueron presididas por: Richard DeLone (EE. UU.), Enrique Iturrriaga (Perú), John Weinzweig (Canadá) y Ernesto Rizo (Nicaragua). La comisión que estudió los problemas de la "Ejecución de la Música Nueva" contó con los trabajos de: Enrique Pinilla (Perú), sobre "Música Nueva y el artista ejecutante"; Blas Atehortúa (Colombia), con "Bases para un cambio en las relaciones entre el compositor contemporáneo y el ejecutante"; Gustavo Becerra (Chile) con "La Ejecución de la Música Nueva" y Marlos

Nobre (Brasil) con "Lo inadecuado de las formas convencionales de notación musical con respecto a las nuevas demandas de la música contemporánea". Las discusiones de mesa redonda fueron presididas por los señores Leonard Klien (EE. UU.), Salvador Ley (Guatemala) y Fabio González-Zuleta (Colombia). Los trabajos presentados a la sesión sobre "El Público y la Música Nueva" contó con la colaboración de: Roque Cordero (Panamá), sobre "El Público y la Música Viva"; Harry Somers (Canadá) con "Una evaluación sobre los factores que impiden que la música contemporánea forme parte del repertorio de conciertos" y Pozzi Escot (Perú) sobre "Música Contemporánea y el repertorio de los conciertos". Las discusiones de mesa redonda fueron presididas por: Thomas Beversdorf (EE. UU.); Roberto Caamaño (Argentina), Alfonso Montecino (Chile) y Claudio Santoro (Brasil). A la sesión sobre "Ayuda Estatal y Privada a la Música", contribuyeron con sus trabajos Domingo Santa Cruz (Chile), con "Ayuda Estatal a la Música; la Experiencia Chilena" y John Vincent (EE. UU.), con "Ayuda Estatal y Privada a la Música". Las sesiones de mesa redonda fueron presididas por Héctor Campos Parsi (Puerto Rico), Ralph T. Daniel (EE. UU.), Luis A. Escobar (Colombia) y Camargo Guarnieri (Brasil).

Los compositores y los etnomusicólogos tuvieron una sesión conjunta, en la que se discutió el *Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor Americano*. Presentaron trabajos a esta sesión: Gilbert Chase (EE. UU.), "Nacionalismo, la Música Tradicional y el Compositor Latinoamericano", y Charles Seeger (EE. UU.), "Nacionalismo, Música Tradicional y el Compositor de los EE. UU.". La reunión de mesa redonda fue presidida por: Roque Cordero (Panamá), John Mueller (EE. UU.), Andrés Pardo Tovar (Colombia) y Williard Rhodes (EE. UU.).

Simultáneamente trabajaron los etnomusicólogos y discutieron sobre el tópico *Aculturación y tradiciones musicales en los EE. UU. y en América Latina*. A la primera sesión, presidida por Lauro Ayestarán (Uruguay), presentaron trabajos: Manuel Dannemann (Chile), "La 'Glosa' en la música folklórica chilena"; Charles Haywood (EE. UU.), "Música Interamericana en el curriculum del College", y Andrés Pardo Tovar (Colombia), "Los usos de elementos musicales folklóricos en la música artística de América Latina". La segunda sesión fue presidida por Bruno Nettl (EE. UU.) y contó con los trabajos de: L. H. Correa de Azevedo (Brasil), "Vissungos, canciones negras de trabajo de las minas

de diamantes de Minas Gerais"; L. F. Ramón y Rivera (Venezuela), "El elemento 'Mestizo' en la música afrovenezolana"; George List (EE. UU.), "La música folklórica del litoral Atlántico de Colombia", y Rafael Manzanares (Honduras), "Instrumentos musicales tradicionales de Honduras".

La tercera sesión la presidió Willard Rhodes (EE. UU.) y contó con los trabajos de: Bruno Nettl (EE. UU.), "Aspectos de música folklórica en las ciudades norteamericanas"; Frank Gillis (EE. UU.), "Contribución negra a las preformas del jazz en los EE. UU.", y Alan P. Merriam (EE. UU.), "Música y el origen de los indios Flathead". Las discusiones de mesa redonda fueron presididas por Isabel Aretz (Venezuela), Rae Korson (EE. UU.) y Charles Seeger (EE. UU.). Luis H. Correa de Azevedo (Brasil) presidió la última sesión y a ella aportaron trabajos: Isabel Aretz (Venezuela), "Raíces europeas en la música folklórica de Venezuela; la contribución india", y Carlos Vega (Argentina), "Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica". La discusión de mesa redonda fue presidida por George List (EE. UU.), Rafael Manzanares (Honduras) y L. F. Ramón y Rivera (Venezuela).

Durante estas jornadas de trabajo se celebraron sesiones de directorio, presididas por Domingo Santa Cruz, del Consejo Interamericano de Música (CIDEM) y la Cuarta Asamblea General.

Festival de Primavera de Música de las Américas.

El 26 de abril tuvo lugar el primer concierto de música de cámara en el Recital Hall de la Escuela de Música. El programa incluyó: *De la Vega: Segmentos para violín y piano; Ginastera: Pampeana Nº 1; Ives: Cuarta Sonata para violín y piano; Copland: Fantasia para piano, y Revueltas: Ocho por Radio.*

El 27 de abril se realizó el segundo programa con las siguientes obras: *Schuller: Sonata para oboe y piano; Santa Cruz: Canciones de Primavera, para coros; Heiden: In Memoriam, para coros; Orrego Salas: Sonata a Quattro, para flauta, oboe, violoncello y clavecín.*

El tercer concierto se realizó el 28 de abril con el siguiente programa: *Pinilla: Cuatro piezas para orquestas de vientos; Guarnieri: Sonatina para flauta y piano; Cordero: Cuarteto de Cuerdas; Tosar: Sonata para clarinete y piano; Chávez: Toccata para percusiones.*

Ópera y exposiciones.

El Teatro de la Ópera de la Universidad de Indiana ofreció, para los delegados, una fun-

ción de gala, en la que se cantó *Don Giovanni*, de Mozart.

Hubo también tres exposiciones: la Lilly Library presentó la Colección Bernardo Men- del con libros raros, manuscritos, panfletos, periódicos y material de los archivos de los países latinoamericanos. La Escuela de Música exhibió partituras, libros, discos y manuscritos coleccionados por el Centro Latinoamericano de Música y los Archivos de Música Tradicional y el Museo de la Universidad de Indiana, una exposición de instrumentos musicales y otros materiales.

Festival de Bayreuth 1965.

El 54º Festival Wagner se realizará este año entre el 25 de julio y el 30 de agosto. Su principal atracción será la nueva escenografía de Wieland Wagner para la tetralogía "El Anillo de los Nibelungos", de la que habrá dos ciclos. El Festival se completará con ocho representaciones de "El Holandés Errante", ocho de "Tannhäuser" y cuatro de "Parsifal". Karl Böhm dirigirá las funciones del "Anillo"; Hans Knappertsbusch "Parsifal"; Otmar Suitner el "Holandés Errante" y André Cluytens, "Tannhäuser".

Informaciones en Chile: David Serendero, Sección Chilena de la Asociación de Amigos de los Encuentros Internacionales del Festival de Bayreuth, Casilla 3778, Santiago de Chile.

Congreso Internacional del ritmo y de la rítmica.

Con motivo de celebrarse este año el centenario del nacimiento de Jaques-Dalcroze; entre el 9 y el 14 de agosto se celebrará en Ginebra un Congreso Internacional del ritmo y la rítmica. En representación de Chile ha sido invitada a este Congreso la señora Andrée Haas, y asistirá, además un grupo de profesores del Conservatorio Nacional de Música.

Los temas generales que discutirán los más destacados maestros del ritmo y la rítmica en el mundo, músicos y musicólogos, serán: "La educación a través del movimiento, el ritmo y la música"; "La educación general y artística basada en el ritmo"; "Terapéutica a través del ritmo"; "La formación de los educadores" y "Bases de la educación musical".

Premio "Oscar Esplá" 1966.

Pueden optar al Premio "Oscar Esplá" todos los compositores sin limitación de edad que envíen al Concurso obras de género sinfónico en cualquiera de estas formas: Sinfonía; "Suite"; Poema Sinfónico; Concierto para uno

o varios instrumentos y orquesta o composición coral (religiosa o profana) con Orquesta con una duración mínima para todas ellas de veinte minutos. Las composiciones deben ser originales e inéditas y no haber sido ejecutadas. Es obligatorio presentar las composiciones orquestadas y una reducción o esquema de la obra; no es preciso que la reducción sea pianística. La orquestación se ajustará a la nomenclatura instrumental de la Orquesta clásica o la gran orquesta sinfónica contemporánea.

Las obras deberán ser presentadas bajo un lema y dentro de un sobre que lleve el mismo lema, el nombre y dirección del autor. Las composiciones deben presentarse a la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, España, antes del 15 de marzo de 1966. El Primer Premio es de 100.000 pesetas.

VIII Curso Internacional de Música Española en Santiago de Compostela.

Entre el 25 de agosto y el 17 de septiembre de 1965 se celebrará en Santiago de Compostela el VIII Curso Internacional de Música Española, con cursos de canto, canto coral, clavicmbalo, composición, guitarra, Música Antigua, Música de Cámara, Música Moderna y Contemporánea, piano, violín y violoncello, en cuanto a la interpretación. Por lo que respecta a información, habrá cursos de Historia de la música española, antigua, hasta del siglo XVIII y desde el siglo XIX a la actual, y un curso de teoría de las formas vocales e instrumentales.

12 Concurso Internacional Vocal.

En Hertogenbosch, Holanda, entre el 6 y el 11 de septiembre de 1965, cantantes de todas las nacionalidades, nacidos después del 31 de diciembre de 1931, podrán competir en el Concurso Internacional Vocal, eligiendo, ya sea la ópera, el oratorio o la canción artística. Para mayores informaciones: International Vocalisten Concours, Secretariaat: Stadhuis's Hertogenbosch-Holanda.

Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas.

El 1º de enero de 1965 se creó en Caracas, Venezuela, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Es coordinador general de la institución el señor Eduardo Lira Espejo.

Juan Matteucci, Director General de la New Zealand Broadcasting Corporation.

El director de orquesta chileno Juan Matteucci, que desde el año pasado se encuentra

en Nueva Zelandia ocupando el cargo de Director General de la New Zealand Broadcasting Corporation, visitará Chile este año en compañía del Presidente del Comité Musical de la Broadcasting, Mr. Malcolm Rickard, a fin de establecer contactos más estrechos con Chile. A fines de 1965, Matteucci estrenará en Nueva Zelandia obras de los compositores chilenos Eduardo Maturana, Juan Orrego-Salas y Domingo Santa Cruz.

La vida musical coral de Nueva Zelandia, según nos informa Juan Matteucci, es realmente extraordinaria y su vida coral intensísima. Los dos coros de la ciudad de Christchurch han pedido música chilena coral o sinfónico-coral para su estreno en Nueva Zelandia.

David van Vactor permanecerá cinco meses en Chile.

El 15 de abril llegó a Chile el compositor norteamericano David Van Vactor, profesor de Música del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Tennessee y Director de la Orquesta Sinfónica de Knoxville. Viene como artista invitado del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, y permanecerá acá durante cinco meses. David van Vactor, eminente flautista, además, es ampliamente conocido en Chile a raíz de su visita en 1945, contratado por la Universidad de Chile.

Ernest Bloch Award.

El XVI Concurso Ernest Bloch se realizará el 15 de agosto de este año. Se ofrece para la obra premiada un premio de trescientos cincuenta dólares, su publicación por el Mercury Music Corporation y su estreno por la United Choral Society.

Obra para coro mixto, con o sin solista, con acompañamiento orquestal si se desea, pero siempre que pueda ejecutarse en versión para piano u órgano. Duración 8 a 15 minutos sobre un tema secular o basado en el Antiguo Testamento. Las obras deben enviarse bajo pseudónimo y dentro de un sobre con el nombre y dirección del autor. Las composiciones deben ser enviadas antes del 15 de octubre de 1965 a: Ernest Bloch Award, Box 73, Cedarhurst, L. I., N. Y., USA.

El concurso está abierto a compositores de todos los países sin limitación de edad.

Concurso Internacional de Canto de Bélgica.

Entre el 2 y el 25 de mayo de 1966, en Bruselas, se celebrará el Concurso Internacional de Canto de Bélgica. Los concursantes deben te-

ner entre 20 y 35 años y las inscripciones deben hacerse antes del 31 de enero de 1966. Los premios ascienden a 400.000 francos belgas. Para mayores informaciones, dirigirse a: Centre Belge de Diffusion Musicale, 3 Rue du Commerce, Bruxelles 4, Bélgica.

*Obras de Juan Orrego-Salas
ejecutadas en EE. UU.*

En el Carnegie Institute of Technology, College of Fine Arts, Departamento of Music, se realizaron tres conciertos de música contemporánea; uno dedicado a la música de Aaron Copland, otro a la de Benjamin Lees y el tercero a la de Juan Orrego-Salas, este último tuvo lugar el 6 de marzo de este año. Las obras ejecutadas fueron: *Pastoral y Scherzo para violín y piano, Op. 42; Variaciones y Fuga sobre un Pregón Callejero, Op. 18; Duos Concertante para cello y piano, Op. 41 y Cuarteto de Cuerdas Nº 1, Op. 46*. Al final se realizó un foro, en el que el compositor contestó las preguntas que se le formularon.

En The Ensemble Society of Indianapolis, los Baroque Chamber Players ofrecieron un concierto en el World War Memorial, el 10 de marzo, concierto en el que ejecutaron obras de Couperin y Jean Marie Leclair y la *Edge-wood Sonata* (1964), de Juan Orrego Salas sobre cuyo extraordinario éxito de crítica y público informamos en el Nº 91 de la *Revista Musical Chilena*.

En la Universidad de Indiana, School of Music, la agrupación "The Belles of Indiana", bajo la dirección de Eugene Bayless, ofrecieron un concierto cuyo programa incluyó: *Nin: Cuatro Canciones folklóricas españolas; Santa Cruz: Cantares de Pascua, Op. 27, y Orrego-Salas: Alborada, Op. 56*, para coro femenino, piano, arpa y percusión, primera audición. Esta obra fue especialmente escrita y dedicada a las "Belles of Indiana".

Curso Internacional de Verano de Música Nueva en Darmstadt.

El vigésimo Curso Internacional de Verano de Música Nueva en Darmstadt se realizará entre el 18 y el 31 de julio de 1965. Pierre Boulez dictará un curso sobre "Realización e Imaginación del Sonido"; Bruno Maderna lo hará sobre "Composición y forma del sonido"; el violinista Parrenin, el violoncellista Palm y el contrabajista Cazaurán dictarán cursos sobre problemas instrumentales y técnicos de la Música de Cámara. Por primera vez este año, se incluirá un curso de guitarra.

Sobre los problemas de la Música Electrónica hablarán los maestros Hiller y Brün y

sobre técnica composicional de la Música Electrónica, el maestro Koenig.

Paralelamente a los cursos se realizará un Congreso sobre el tema: "Forma de la Música Nueva". Presidirá las discusiones de mesa redonda Theodor W. Adorno y serán relatores: Pierre Boulez, Earle Brown, Roman Haubenstock-Ramati, Mauricio Kagel, Georgy Ligeti, Carl Dahlhaus y Rudolf Stephan.

Habrán además dos conciertos de música nueva que dirigirán Pierre Boulez y Bruno Maderna.

Artes Hispánicas-Hispanic Arts.

La Universidad de Indiana iniciará la publicación de una revista trimestral bilingüe, que estará dedicada a la difusión y al estudio de la literatura, la música y las artes plásticas de España e Hispanoamérica. Se distribuirá, y se pondrá a la venta, en todos los países de lengua española e inglesa.

La música estará representada, principalmente, por estudios de carácter crítico, histórico y analítico, en los que se procurará dar una amplia idea del panorama de la música hispánica, tanto en extensión como en profundidad. Se incluirán también trabajos sobre teatro, ballet y cine. También estarán representadas las artes de Portugal, el Brasil y los Estados Unidos, cuando se trate de obras relacionadas con la cultura hispánica.

La Revista Artes Hispánicas-Hispanic Arts, abrirá sus páginas a los mejores escritores, músicos, artistas, críticos y musicólogos de la actualidad. Dirigirá la publicación Willis Barnstone y serán directores de Sección: Miguel Enguidanos, literatura; Juan Orrego-Salas, música, y Henry R. Hope, artes plásticas. La suscripción es de US\$ 5.00 por año (cuatro números), valor que debe enviarse a: Artes Hispánicas-Hispanic Arts, Department of Spanish & Portuguese, Indiana University, Bloomington, Indiana 47405, USA.

Beca a la Memoria de Rosita Renard.

La Escuela de Música de la Universidad de Indiana anuncia la creación de una Beca a la Memoria de Rosita Renard para estudiantes de música de los países latinoamericanos. El fondo inicial de esta Beca es una donación del Dr. Bernardo Mendel, destacado filántropo y aficionado a la música.

El 15 de abril de 1964, los directores de la Universidad de Indiana inauguraron oficialmente el Mendel Room en la Lilly Library con una exposición de las más preciosas obras de la Colección Bernardo Mendel sobre América Latina. Conjuntamente con la entrega de

esta colección única de 30.000 libros y manuscritos, el Dr. Mendel hizo entrega a la Escuela de Música de dos extraordinarios discos, cuya venta incrementará los fondos de la Beca Rosita Renard.

Los discos donados por el Dr. Mendel corresponden al recital de Rosita Renard en el Carnegie Hall el 19 de enero de 1949, bajo el patrocinio del Dr. Mendel. Se realizó en aquel entonces una grabación en cinta magnética de la que ahora se han hecho dos discos long play, los que, en un álbum, incluyen la primera de las dos grabaciones entregadas a la Universidad de Indiana para ser vendidas. Incluyen ejemplos memorables de sus interpretaciones de Bach y Mozart, que han merecido que Erich Kleiber considerara "únicas" e "inimitables", como también obras de Chopin, Mendelssohn, Ravel y Debussy.

El tercer disco es de una categoría distinta. Rosita Renard grabó muy poco y las matrices han sido destruidas. Después de años de intensa búsqueda, el Dr. Mendel ha reunido de varias fuentes ejecuciones insuperables de Beethoven, de las que hizo hacer un disco LP. Aunque la calidad de este disco no puede compararse a las modernas impresiones de alta fidelidad, revela a la consumada artista que fue Rosita Renard. Estos tres discos, indudablemente tesoros para coleccionistas, constituyen las únicas grabaciones de una de las grandes pianistas de este siglo. Críticos, musicólogos y pianistas de fama mundial consideran, que desde el punto de vista musical, las interpretaciones de Rosita Renard en estos discos no tienen parangón.

La Beca.

La Beca en Memoria de Rosita Renard será concedida por recomendación del Centro Latino Americano de Música. Esta beca cuenta con los fondos de la Universidad de Indiana y la Rockefeller Foundation. Será otorgada a candidatos que deseen obtener un título de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana.

Los candidatos deben ser ciudadanos de un país latinoamericano, deben haber terminado sus estudios secundarios y tener conocimientos básicos de inglés. Se aceptará a los candidatos sobre la base de grabaciones en cinta magnética y certificados de estudios previos. Fecha última de inscripción anual es el 15 de junio de cada año. El Decano de la Escuela de Música, Dr. Wilfred C. Bain, dará a conocer el nombre del candidato elegido a más tardar el 1º de agosto.

Para mayores informaciones, dirigirse a: Dr. Juan Orrego-Salas, Director, Latin American Music Center, School of Music, Indiana

University, Bloomington, Indiana 47405, EE. UU.

El precio de los discos del Recital de Carnegie Hall de Rosita Renard es de US\$ 8.00, dos discos con caja y folleto y el disco del Recital Beethoven US\$ 4.00. Pueden pedirse a: The Rosita Renard Memorial Scholarship, School of Music, Indiana University, Bloomington, Indiana 47405, EE. UU. Los cheques deben enviarse a nombre de: Wilfred C. Bain, Dean.

Tercer Festival Interamericano de Música en Washington.

Entre el 7 y 12 de mayo de 1965 se celebró en Washington D. C., bajo el patrocinio de la Unión Panamericana, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA), en conmemoración del 75º aniversario del Sistema Interamericano, el III Festival Interamericano de Música. Dos de las principales orquestas sinfónicas de los EE. UU., conjuntos de cuerdas norteamericanos y un cuarteto de cuerdas brasileño y una constelación de famosos solistas mundiales ejecutaron obras de compositores americanos. Todos los conciertos estuvieron bajo la dirección general de Guillermo Espinosa, Jefe de la División de Música de la Unión Panamericana.

En este III Festival se presentaron 36 obras, 32 de las cuales fueron estrenos mundiales absolutos comisionados especialmente para el Festival, encargados a los compositores: Antonio Tauriello, Juan José Castro, Juan Carlos Paz, Gerardo Candini, Alberto Ginastera, Roberto García Morillo y Mauricio Kagel, de Argentina; Claudio Santoro, Edino Krieger, Camargo Guarnieri y Heitor Villa-Lobos, de Brasil; Eduardo Maturana, Domingo Santa Cruz, León Schidlowsky, Alfonso Montecino y Juan Orrego-Salas, de Chile; Luis A. Escobar, de Colombia; Bernal Flores, de Costa Rica; Julián Orbón, de Cuba; Joaquín Orellana y Jorge A. Sarmientos, de Guatemala; Carlos Chávez, de México; Roque Cordero y Marina Sáiz, de Panamá; Celso Garrido-Lecca, Pozzi Escot y Enrique Ituriza, de Perú; Héctor Campos-Parsi, de Puerto Rico; Robert Evett, Ezra Laderman, John Vincent, Pedro Sanjuan, Virgil Thompson, Walter Piston y Lukas Foss, de Estados Unidos, y Héctor Tosar, de Uruguay.

Las obras de estos compositores fueron tocadas por la Sinfónica Nacional de Washington (dos conciertos), dirigidos por Howard Mitchell y Victor Tevah; la Orquesta Filarmónica de Buffalo (dos conciertos), dirigidos por Lukas Foss y Richard Dufallo y un concierto de la Orquesta del Festival, dirigida por Guillermo Espinosa. Las obras de cá-

mara fueron tocadas por el Cuarteto Claremont y el Cuarteto de Cuerdas de la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil.

Un concierto especial, *Noche de Música Nueva*, a cargo de Lukas Foss y del Center of the Creative and Performing Arts de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, dio a conocer obras de vanguardia.

Actuaron en el Festival también, el Trío Beaux Arts; Nicanor Zabaleta, arpa; Alberto Lysy y George Moench, violinistas; Elías López y Jorge Zuleta, pianistas; Aldo Parisot, violoncellista; Roberto Paris, clavicembalista; el barítono John Langstaff; la soprano Sofía Bandin; la contralto Magda Mendoza y el timbalista Fred Begun.

Los conciertos se celebraron en el Auditorio Cramton, el Auditorio Coolidge de la Biblioteca del Congreso, el Salón de las Américas de la Unión Panamericana y el Auditorio Occidental del Departamento de Estado.

Merece destacarse muy especialmente la importante contribución a esta fiesta musical del continente de las compañías Esso que operan en Latinoamérica, cuyo apoyo ha permitido la concurrencia a este Festival de renombrados valores de la música. Eso encargó las siguientes obras a compositores sudamericanos: Juan José Castro (Argentina), "Concierto para violín y orquesta"; Antonio Tauriello (Argentina), "Ricercari 1 al 6"; Gerardo Gandini (Argentina), "Variaciones para orquesta"; Edino Krieger (Brasil), "Variaciones Elementales para orquesta de cámara"; Alfonso Montecino (Chile), "Concertino de Cámara"; Luis A. Escobar (Colombia), "Pequeña Sinfonía"; Bernal Flores (Costa Rica), Sinfonía Nº 1 para orquesta de cuerdas"; Celso Garrido-Lecca (Perú), "Laúdes"; Héctor Campos Parsi (Puerto Rico), "Dúo Trágico en memoria de John F. Kennedy".

Damos a conocer, a continuación, parte de la crítica de Paul Hume, del "Washington Post", del 11 de mayo, sobre el concierto del 9 de mayo del Festival Interamericano de Música, en el Cramton Auditorium de la Universidad de Howard, en el que la National Symphony Orchestra de Washington, bajo la dirección de Víctor Tevah, dio a conocer obras de John Vincent, Héctor Campos-Parsi, Domingo Santa Cruz, Roque Cordero y Pedro Sanjuan.

Dice Hume: "El punto cumbre del Tercer Festival Interamericano de Música fue el de la noche del domingo, cuando un brillante violinista nuevo y una poderosa obra se convirtió en el vehículo para que ésta y su intérprete obtuvieran entusiastas aplausos del público del Cramton Auditorium.

"El compositor del concierto es Roque Cordero, de Panamá... su concierto fue soberbiamente ejecutado por el violinista argentino Alberto Lysy... La presencia del director invitado, Víctor Tevah, de la Orquesta Sinfónica de Chile, añadió estructura y fuerza a la música nueva.

"A medida que la música de Cordero inició su desarrollo directo, se comenzó a crear un sentido de vigor, de propósito, de singular belleza que hace innecesario su análisis punto por punto. Era obvio que estábamos escuchando una obra que poseía los elementos necesarios de profundidad, desarrollo y conceptos solísticos y de conjunto realizados en forma maestra. La madurez con que Cordero planteaba su intención y procedía a realizarla nos hizo comprender que nos enfrentábamos a ese tipo de obra, dentro del género de conciertos para violín de este siglo, a la altura del de Prokofieff, Bartok, Schoenberg y Berg... Tevah y Lysy labraron la música con un sentido íntimo de su profunda finalidad y poco usual fuerza dramática. El director es un maestro en la clarificación de las intrincadas sutilezas, y eso frente a la National Symphony que sólo conoce desde hace tan poco. Lysy es un virtuoso de primera categoría, al que esperamos escuchar en futuros conciertos, de un brillo que se perfila promisoriamente.

"Un intermedio separó la obra de Cordero de la Tercera Sinfonía de Domingo Santa Cruz, de Chile, obra comisionada por el Festival, y que también es música de gran categoría. Subtitulada "In Memoriam", hace uso, en el último de sus dos movimientos, de un texto del poema "Tribulación", de Gabriela Mistral, poeta contemporánea chilena.

"La música de Santa Cruz es la de uno de los más distinguidos compositores de hoy. El sentimiento de esta sinfonía es la de un lamento, sus notas son de un dolor desgarrador, pero ellas encierran una idea de fuerza que se refleja en una escritura orquestal, de arte singular, que no se rebaja a despertar nuestra simpatía. Nos impulsa, más bien, tanto la música como el poema, a recordar que el dolor puede enfrentarse con fortaleza.

"Desde la primera nota la sinfonía de Santa Cruz demostró una maestría que ha faltado en mucha de la otra música del festival. Es una obra con distinción que merece figurar regularmente en nuestros programas. Requiere una cantante con temperamento además de arte vocal. Magda Mendoza, cantó el texto, hubo elocuencia de colorido, pero no nos dio el conocimiento de la palabra y la música que habríamos deseado".

La obra de León Schidlowsky "Nueva York", comisionada por el Festival, no pudo

ser ejecutada, según informa Paul Hume, que el tiempo consagrado a ensayos no fue suficiente para una obra de tanta dificultad. Las obras de Vincent, Campos-Parsi y Sanjuan, sólo merecieron algunas breves palabras de este crítico.

La crónica de este número tuvo que cerrarse antes de haber recibido las críticas de los demás conciertos del Festival de Washington. En nuestro próximo número se incluirán extractos de las críticas de todos los conciertos.

XXXIX Festival Mundial de la SIMC en Madrid.

Entre el 20 y el 28 de mayo tuvo lugar en Madrid el xxxix Festival Mundial de la SIMC patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo de España en colaboración con el Ministerio de Educación Nacional.

Los conciertos del Festival fueron los siguientes: tres conciertos sinfónicos, tres conciertos de música de cámara y uno extraordinario de música española. El primer concierto sinfónico estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la rrv Española bajo la dirección de Odon Alonso y el programa incluyó las siguientes obras: Yorgo Sicilianos (Grecia), Stasimon B.; Y. Matsadaira (Japón), Concierto para piano y orquesta; Friedrich Cerha (Austria), Espejos II y André Jolivet (Francia), II Sinfonía. Este concierto se realizó el 20 de mayo en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo. El segundo concierto sinfónico, el 22 de mayo, estuvo a cargo de la Orquesta Nacional de España y fue dirigido por Rafael Frühbeck de Burgos, con el siguiente programa: Rudolf Maros (Hungría), Eufonía 64; Ake Hermanson (Suecia), En pañales (In nuce); Aribert Reiman (Alemania), Fragmentos de Hölderlin; Andrzej Dobrowolski (Polonia), Música para orquesta; Berg: Concierto para violín y orquesta y Cristóbal Halffter (España), Secuencias. El concierto de música española tuvo lugar el 25 de mayo, a cargo de la Orquesta Nacional de España dirigida por Frühbeck de Burgos con el siguiente programa: Antón García Abril: Homenaje a Miguel Hernández; Oscar Esplá: Sonata del Sur para piano y orquesta; J. Rodrigo: Ausencias de Dulcinea; Ernesto Halffter: Canticum in P. P. Johannem xxiii y Xavier Montsalvatge: desintegración morfológica de la Chacona de Bach. En el tercer concierto Sinfónico, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la rrv Española, dirigida por Odon Alonso, se tocaron las siguientes obras: B. Nissón (Suecia), Escena II; A. Nordhaim (Noruega), Epitafio para orquesta y cinta magnetofónica; K. Serocki (Polo-

nia), Frescos sinfónicos; A. Webern: Segunda cantata, Op. 31; Strawinsky: Abraham e Isaac y Schönberg: Un sobreviviente de Varsovia.

El primer concierto de cámara se realizó el 21 de mayo con el siguiente programa: Alexander Goehr (Inglaterra), Fantasías Op. 3 para clarinete y piano; R. Malipiero (Italia), En la época de los narcisos; Gilbert Amy (Francia), Alpha-Beth; Luis de Pablo (España), Polar; Matohiko Adachi (Japón); Concierto para instrumentos de cuerdas; Heinz Holliger (Suiza), Ardiente Enigma y Barto: Contrastes. En el segundo concierto de cámara, el 24 de mayo, se tocaron las siguientes obras: Gunther Schuller (EE. UU.), Música para quinteto de metal; Camilo Togni (Italia), Rondós para diez; Peter Kolman (Checoslovaquia), Sonata canónica; Jürg Wittenbach (Suiza), Divisiones; A. Matsushita (Japón), Frescos sonoros para siete instrumentos; Ton de Kruif (Holanda), Una vez surgido de las sombras de la noche, y Noam Sheriff (Israel), Destino 5.

El concierto del 28 de mayo, a cargo de la Orquesta de Cámara de la Filarmonía de Madrid, dirigida por Enrique García Asensio, tocó el siguiente programa: Domenico Guacero (Italia), Iter Inverso; Ginastera (Argentina), Bombarzo; R. Koering (Francia), Combate T 3 N para piano y orquesta y K. Penderecki (Polonia), Stabat Mater para tres coros a cappella. Bajo la dirección de Jesús López Cobos se presentó la escenificación de El Retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla.

Concurso Internacional de Composición 1963 Reina Isabel de Bélgica.

Entre el 5 y el 8 de abril de 1965, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, el Jurado presidido por el señor Marcel Poot, seleccionó, conforme a las disposiciones del reglamento, de las 151 partituras para orquestas sinfónicas y 51 para violín y orquesta (concierto) presentadas al concurso, seis obras para orquesta sinfónica y tres conciertos para violín y orquesta. Estas obras serán presentadas a la tercera prueba eliminatoria entre el 11 y el 13 de enero de 1966, en que serán ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Belga. Después del último concierto se clasificarán las obras que fueron admitidas a esta prueba final.

Festivales de Caracas.

En la segunda quincena de abril de 1966 se celebrarán, cada dos años, los Festivales de Caracas conocidos anteriormente con el nombre de Festivales de Música Latinoamericana.

El Tercer Festival de Caracas estará enmarcado dentro de las líneas siguientes: a) *Incremento y Divulgación de la Música Americana*. El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes encargará obras a los más destacados músicos del continente, las que serán estrenadas durante el Festival.

b) *Incremento de la Creación Musical en América Latina*. Próximamente se darán a conocer las bases del Concurso para compositores Latinoamericanos no mayores de 35 años. Habrá dos premios: uno para música sinfónica y otro para música de cámara.

c) *Divulgación de la música experimental*. Paralelamente a los conciertos sinfónicos y de cámara, se realizarán audiciones de música experimental; electrónica y concreta.

d) *Fundamento y proyecciones de la Música Contemporánea*. En este III Festival de Música de Caracas, además de los conciertos se efectuará también un *Congreso Musical*, en el que se debatirán los problemas históricos, técnicos y estéticos de la música contemporánea.

La organización y realización de los Festivales de Música de Caracas, como también el Congreso Musical, han sido encomendados a la Comisión de Estudios Musicales integrado por los señores Inocencio Palacios, Presidente; Víctorino Márquez Reverón y Alfredo Gerbes, actuando como Secretario Ejecutivo el señor Eduardo Lira Espejo.

CUATRO CENTENARIOS

Federico Heinlein

En 1865 vieron la luz del viejo continente cuatro músicos que, si bien no alcanzan títulos capitales de gloria, han inscrito su nombre con letra firme en la historia cultural de sus respectivos países.

Acaso el más importante de ellos, aunque tal vez el menos conocido entre nosotros, sea EMILE JAKES-Dalcroze, nacido en Viena, de padres suizo-franceses, el 7 de julio de aquel año. De niño se trasladó a Ginebra, donde junto a las humanidades hace estudios particulares de música, que después prosigue en el conservatorio. Luego lo vemos en París como acompañante e improvisador. Brevemente vuelve a su ciudad natal, donde asiste a las clases de Anton Bruckner y Robert Fuchs. Más tarde cursa composición en la capital francesa, con Delibes y Fauré.

A los 25 años es director de orquesta en Argel, donde se agrega el Dalcroze —lugar natal de su padre— para distinguirse de otro compositor de apellido Jakes. Fuerte impresión le causan los ritmos incisivos de

la música árabe. En 1892 es nombrado profesor de solfeo y armonía en el conservatorio de Ginebra. A lo largo de su vida compone numerosas obras, participa con vivo interés en la creación de los músicos, literatos y artistas plásticos contemporáneos, es amigo de Fauré y Honegger. Posee un admirable don de improvisar al piano. Sus canciones se difunden rápidamente, sobre todo en la Suiza francesa. Alumnos suyos son, entre otros, Ernest Bloch y Jean Binet.

Sin embargo, su fama se cimienta en su obra de pedagogo, mucho más que en la de compositor. Descontento con la falta de imaginación auditiva de sus alumnos, elabora un sistema propio para desarrollarla. Luego se da cuenta de que el entrenamiento del oído, por sí solo, no basta. Reconoce que “el elemento más fuertemente perceptible en la música, aquél que comunica de manera directa con la vida, es el ritmo, el movimiento”. Descubre que los factores musicales básicos —sonido, ritmo, dinámica— tienen su correspondencia inmediata en procesos físicos. Trata de “crear, con ayuda del ritmo, una rápida corriente de comunicación entre cerebro y cuerpo, para lograr que el sentido rítmico se convierta en sensación física”. Incluye cómo puede desarrollarse, no sólo la musicalidad sino el ser entero, a través de un método que combina el movimiento rítmico, la educación auditiva y la improvisación. Sus experiencias se cristalizan en un sistema de 22 ejercicios de ritmo, solfeo e improvisación, correlacionados. Viaja por Europa con grupos de alumnos para demostrar las bondades de su método, el que encuentra eco en todas partes, de tal manera que hoy resulta imposible aquilatar la plena significación de su obra pedagógica.

Con el correr del tiempo no han faltado quienes pervirtieran el método, permitiendo que degenerara en mera gimnasia con fondo sonoro. Jaques-Dalcroze mismo nunca dejó de recalcar que su sistema es de esencia *musical*. Por medio de él desea —lo establece en el prefacio de su libro fundamental “Gimnasia rítmica”, publicado en 1906— “canalizar las fuerzas vivas del ser humano, disputárselas a las corrientes inconscientes y orientarlas hacia una meta definitiva, que es la vida ordenada, inteligente e independiente”. Concluye diciendo que “la gimnasia rítmica tiene como propósito el perfeccionamiento de la fuerza y flexibilidad de los músculos dentro de las proporciones del tiempo y del espacio (música y plástica)”.

Los hallazgos del maestro tuvieron repercusión especialmente vivida en Alemania, donde se funda, pocos años antes de la pri-

mera guerra mundial, el "Instituto de Música y Ritmo" en Hellerau, cerca de Dresde, capital de Sajonia. Allí acuden interesados de todo el mundo para estudiar con Jaques-Dalcroze, quien perfecciona su método en continuo intercambio espiritual con artistas e investigadores. Numerosos músicos, formados o en ciernes, trabajan con él. Para las anuales presentaciones públicas del instituto llegan visitas como: Claudel, Shaw, Nijinsky, Diaghilev. Este último pide que le recomienden quien instruya a los integrantes de su compañía. Se escoge a Miriam Rambach, cuya influencia sobre Nijinsky se notará en los elementos gimnásticos que éste introduce en algunas coreografías. Más adelante, bajo el nombre adoptado Marie Rambert, la misma profesora será un factor valiosísimo en la evolución del ballet moderno inglés.

El método de Jaques-Dalcroze ha encontrado aplauso, reconocimiento y gratitud de hombres de ciencia, educadores, artistas de toda laya. En la impresionante lista se encuentran, entre muchos otros, los doctores Forel y Claparède; gente de letras y de teatro como Georges Duhamel, Henry Bordeaux, Jean Cocteau, Georges Pitoëff, Charles Dullin; y, naturalmente, una hueste de músicos, de la que mencionaremos, al azar, los nombres de: Ansermet, Martin, Cortot, Casella, Fauré, Honegger, d'Indy, Messager, Pierné, Roussel, Mengelberg, Granados, Rajmaninov y Paderewski.

Ya en 1906, atestigua el profesor Claparède, "se ha comprobado que los ejercicios eurítmicos hechos en los colegios para niños retardados y anormales tuvieron una influencia educativa enorme, tanto sobre la inteligencia como sobre el carácter". Poco después afirma Alfredo Casella que "la Gimnasia Rítmica de Jaques-Dalcroze constituye sin duda el descubrimiento más importante de los últimos 20 años en el terreno de la pedagogía musical moderna". Ya en 1923, la batalla está ganada. De ese año datan los homenajes de Cocteau, quien saluda a Jaques-Dalcroze con el elogio "en plena época vaga, confusa, flotante, impresionista, usted ha salvado el movimiento del cuerpo", y de Edouard Risler: "El éxito no se ha hecho esperar. Jamás una idea se ha difundido con mayor fuerza persuasiva. Estoy convencido que su vuelo ya no se detendrá".

Como dijimos, la irradiación de la personalidad y del método de maestro ha tenido efectos de transcendencia incalculable. Hoy en día, la educación rítmico-auditiva es ramo básico de la pedagogía musical. Cobra especial importancia en la formación del párvulo y en el trabajo con niños o adultos difíciles.

Hay escuelas del sistema en varias partes del mundo, siendo su centro el "Instituto Jaques-Dalcroze" de Ginebra, establecido en 1915. La pronta acogida internacional que encontró la Gimnasia Rítmica la revela, entre otras cosas, el hecho de que en 1922 la obra "Ritmo, música y educación", resumen de las experiencias y enseñanzas del autor, se edita simultáneamente en francés, inglés y alemán.

Decisivo ha sido el ascendiente del sistema sobre estilo y expresión de la danza moderna. Gran parte de la correspondencia entre música y representación, exigida hoy día por cada espectador sensitivo, se debe a los postulados de Jaques-Dalcroze, que se traducen en el movimiento plástico como producto de la imagen sonora. O sea, la música, en vez de figurar como telón de fondo, es realmente interpretada. La danza impresionista germana proviene de esa fuente. Muchos bailarines y profesores de diversas nacionalidades han recibido aquella saludable formación, entre ellos Alejandro Sajarov y Uday Shankar, Kurt Jooss y nuestra Andrée Haas.

Aunque bastante impedido por una dolencia reumática, el maestro mantuvo su enseñanza personal en el instituto de Ginebra hasta poco antes de su muerte, dirigiendo el curso durante los últimos años desde su silla de ruedas. Falleció el 19 de julio de 1950.

Una figura opaca parece actualmente ALEXANDER KONSTANTINOVICH GLAZUNOV, nacido en San Petersburgo —hoy Leningrado— el 10 de agosto. El siglo pasado pensaba distinto. Temprano llamó la atención por su talento musical, desarrollado en clases particulares con Rimsky-Korsakov. Su primera sinfonía, revisada más tarde, se estrenó bajo la dirección de Balakirev, agradeciendo los aplausos, para asombro del público, un colegial de 16 años. Borodin lo saluda como "niño de la suerte", Balakirev lo califica de "joven Glinka". Rimsky-Korsakov describe la sinfonía como "juvenil de inspiración, pero madura en cuanto a técnica y forma". Según su profesor, Glazunov "no necesitó estudiar mucho. Se desarrollaba, no de día en día sino de hora en hora". Su primera obra publicada fue un cuarteto de cuerdas, seguida de una suite para pianoforte sobre las notas S-A-C-H-A (Mi bemol-La-Do-Si-La), diminutivo ruso de su nombre, Alejandro.

Ante la inmediata aprobación pública y la independencia económica de la que gozaba como hijo de un conocido editor y librero, desde los 18 años se dedicó exclusivamente a la composición. Con un millonario excéntrico, M. P. Belaieff, viajó en 1884 a Weimar, donde Liszt ejecutó la Primera Sinfonía, vaticinando

que "este compositor dará que hablar en todo el mundo". El mecenas ruso ofreció a su joven amigo imprimir la partitura, y fue con ese fin que fundó en Leipzig la editorial de música rusa Belaieff, actualmente trasladada a Bonn.

De vuelta en su ciudad natal, Glazunov se incorporó —no obstante la considerable diferencia de edad— al grupo de Borodin, Cui, Balakirev, Rimsky-Korsakov y Lladov. Después de la muerte de Borodin, colaboró con su profesor en la terminación de la ópera "El Príncipe Igor", componiendo todo el tercer acto, completando varias otras escenas y reconstituyendo, gracias a su prodigiosa memoria musical, la obertura que el autor le había tocado en el piano, años atrás.

Fue un compositor de notable productividad, que a menudo dirigía sus propias obras. En conciertos efectuados con motivo de la Exposición Mundial de París de 1889 dirige su Segunda Sinfonía y el poema sinfónico "Stenka Rasin", según Paul Dukas "una de las mejores creaciones de la música rusa". Hacia fines del siglo escribe tres ballets, entre ellos "Raymonda" y "Las estaciones", que gozan de popularidad en Rusia hasta el día de hoy.

A quienes lo recuerdan sobre todo por el ininnocuo Concierto para violín op. 73, les resulta difícil imaginar el revuelo que causaran todas aquellas composiciones, y no sólo entre el gran público. "Cada una de sus nuevas obras fue acogida como acontecimiento musical de primer orden", relata Stravinsky, confesando que en aquel entonces tomó por modelo las primeras sinfonías, fascinado con la técnica asombrosa que revelaban.

Gracia a su maestría de orquestador, músicos de la talla de Rimsky-Korsakov, Scriabin y Rajmaninov buscan su consejo. Glazunov tocaba piano, cello, clarinete, corno, trombón y batería. En 1899 fue contratado como profesor de instrumentación y contrapunto en el conservatorio de San Petersburgo. A los 40 años lo nombran director del establecimiento, aunque nunca había sido alumno de ninguna academia. Sin abandonar la composición ni los conciertos que ofrecía en el extranjero, ejerció el cargo hasta 1928, destituyendo su sueldo a la creación de becas. Formó la orquesta de estudiantes y el taller de ópera del plantel. Debido a la amplitud de sus tareas creadoras, educacionales y honoríficas como presidente de sociedades y fundaciones, fue por mucho tiempo la figura más señera e influyente en la vida musical de su país.

La República Soviética le confirió el título de "Artista del Pueblo". Con todo eso, prefirió el exilio y pasó sus últimos años en

París, donde falleció el 21 de marzo de 1936. Su fecundidad no disminuyó con la vejez, y se afirma que el Concierto para saxófono que publicó tres años antes de morir es una de sus mejores obras.

Glazunov ocupa una curiosa posición intermedia en la historia de la música rusa. En cuanto a estructura monumental y polifonía elaborada supera a los miembros de la escuela de San Petersburgo. Constituye un eslabón entre éstos y sus seguidores o alumnos como Stravinsky y Shostakovich. Influenciado por el folklore de su patria, la liturgia ortodoxa y los sinfonistas germanos, evoluciona del neorromanticismo ruso hacia moldes más y más convencionales que fusionan las tendencias de "los Cinco" con la orientación algo más occidental de Chaikovsky.

El caso suyo muestra, como pocos, la relatividad de todo juicio. Otrora ensalzado como "el Brahms ruso", a nosotros nos parece caduco, pálido, deleznable. Y no somos los primeros. Ya hace 40 años, cuando Glazunov estaba en la cúspide de la fama, Boris de Schloezer se atrevió a tildarlo de "académico y ecléctico, para quien el clasicismo se reduce y una suma de recetas y fórmulas".

Sic transit gloria mundi.

PAUL ABRAHAM DUKAS, figura noble y fina, verdadero humanista entre los músicos de su época, nació el 1º de octubre de 1865 en París y murió allá mismo el 17 de mayo de 1935. Condiscípulo de Debussy en el curso de composición de Ernest Guiraud, abandonó el conservatorio a los 24 años, rompiendo vínculos con toda enseñanza de tipo académico y resuelto a emprender él solo su formación. Hace sólidos estudios clásicos, educa su juicio, pulimenta su técnica y se vuelve cada día más exigente consigo mismo. Se forja una situación expectable entre los jóvenes compositores franceses con su obertura al "Polyeucte" de Corneille y la Sinfonía en Do. Sin embargo, hasta el día de hoy, la fama de Dukas deriva, en el fondo, de una sola obra orquestal, el scherzo sinfónico "El aprendiz de brujo", basado en la balada homónima de Goethe. Estrenado bajo la dirección del compositor en 1897, es una pieza de música descriptiva escrita en estilo algo similar al Till Eulenspiegel, de Strauss, conteniendo, por lo demás, evidentes reminiscencias de la fragua de Sigfrido. El entusiasmo del público sorprendió al autor, que había pretendido, con esprit galo, hacer más bien "una especie de sátira del poema sinfónico". El trozo se incorporó al repertorio de todas las orquestas, fue montado como ballet por Serge Lifar y adquirió popularidad mundial

en la versión dirigida por Stokowsky —con los dibujos animados de Oskar Fischinger que presentan como protagonista al Ratón Miguélito— en la película "Fantasía" de Walt Disney.

Logros acaso más importantes constituyen la Sonata en Mi bemol menor, de 1901, dedicada a Saint-Saëns, una de las últimas grandes obras pianísticas nacidas de la tradición del siglo XIX, y, dos años más tarde, "Variaciones, Interludio y Final para piano sobre un tema de Rameau", vástago lejano del op. 120 de Beethoven. La producción restante del compositor es reducida por su severa autocrítica. Notables aciertos contiene la ópera "Ariane et Barbe-Bleue", estrenada en 1907. Bruno Walter, maravillado, consideró este cuento en tres actos "la más hermosa y completa partitura lírica escrita en Francia desde hace medio siglo", haciendo caso omiso del Pelléas de Debussy. A menudo se han señalado las similitudes entre estas óperas sobre dramas de Maeterlinck. Sin embargo, en Ariane, según Henri Prunières, "la manera de Dukas es muy distinta de la debussiana. Ya no hay aquí el equilibrio total entre palabra y sonido. La música triunfa en forma decidida. Cada acto es sinfónicamente estructurado como un gran final de Mozart".

Después del suntuoso poema danzado "La Péri" que presenta en 1912, el creador se envuelve en silencio, interrumpido sólo por breves contribuciones a "tombeaux". Dos años después de la muerte de Debussy le dedica "La plainte, au loin, du faune", evocativa página pianística, testimonio de aprecio y congoja. Punto final a sus composiciones pone, en 1924, el encantador "Sonnet de Ronsard" para la conmemoración del cuarto centenario del poeta renacentista. Pocas semanas antes de su muerte destruye todos sus manuscritos musicales inéditos, entre los que algunos amigos recuerdan un poema sinfónico, una sonata para violín y piano, una segunda sinfonía, un drama lírico y dos ballets.

Relativamente conservador en sus armonías, Dukas es un melodista conciso, de ritmos claramente contorneados. Empleando el idioma moderno de su época y ambiente, no deja de imprimirle un sello propio. Las obras orquestales lo muestran como instrumentador consumado, tendiente a buscar sonoridades macizas, pero brillantes, más parecidas a Wagner que a Debussy. Paul Valéry admira a Dukas por "la ruptura evidente y franca con todo lo fácil", por "la severidad en la búsqueda de sí mismo y en la persecución de la poesía pura de su arte". Elevado por encima de rencillas y vanidades humanas, espíritu superior e independiente, lleno de

intereses artísticos, fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1934. Durante años escribió para varios periódicos. La colección póstuma de sus artículos muestra un cabal aquilatamiento de Rameau, de Gluck, de Berlioz. Colaboró con la casa Durand en ediciones de maestros del teclado como Rameau, F. Couperin. D. Scarlatti y Beethoven.

Pedagogo admirable, enseña orquestación y composición, por muchos años, a un grupo numeroso de alumnos que lo estima hasta la adoración. Su carácter límpido le granjea la simpatía general. Amigo de Debussy, íntimo de Albéniz, estimula y guía a toda una escuela que de él y sus obras aprende los arcanos de la instrumentación. Entre sus discípulos se encuentran Turina y Messiaen, Dinu Lipatti y Henri Tomasi, Elsa Barraine y Henri Barraud. Uno de sus protegidos, Manuel de Falla, poco antes de morir, recuerda con estas palabras sus años parisienses: "Debussy, Ravel, Schmitt y Dukas fueron mis mejores amigos, especialmente Dukas. Me impulsó a la composición y dio a conocer mis obras en París". Una de las últimas páginas del maestro hispano es el "homenaje a Dukas", original para piano, cuya versión orquestada forma parte de los "Cuatro Homenajes" que se estrenaron en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1939.

Un incierto claroscuro cubre la personalidad de JEAN —en realidad Johan Julius— SIBELIUS, nacido el 8 de diciembre en Tavastehus, Finlandia. Recibe clases de piano a los 9 años y aprende violín a los 15. En la biblioteca del colegio encuentra el método de composición de Adolf Bernhard Marx, que le sirve de guía en sus búsquedas creadoras. Demuestra poco interés por las humanidades, a tal extremo que recién en 1885 aprueba el examen final. En la Universidad de Helsingfors —hoy Helsinki— sigue un año de leyes pero luego lo absorben por entero los estudios en el Instituto de Música. La originalidad de algunas de sus primeras obras sorprende a los profesores, entre ellos al joven Ferruccio Busoni que enseña piano en el plantel.

Después de cuatro años en la capital de su patria, Sibelius estudia un año en Berlín. La enseñanza le parece anticuada, pero halla múltiples estímulos en los conciertos públicos. Al año siguiente lo encontramos en Viena, donde trabaja con Robert Fuchs y Karl Goldmark. Allí termina su período de aprendizaje.

Vuelve a Finlandia y acepta el cargo de profesor de teoría en el Instituto de Música

ocupando, además, el puesto de segundo violín en el cuarteto de cuerdas afiliado al establecimiento. Se casa con Aino Järnefelt, cuya familia está imbuida de nacionalismo y despierta en él un vigoroso sentimiento patriótico que se refleja en su producción, influenciada entonces por la literatura nórdica, especialmente la epopeya nacional Kalevala. En 1894 visita Bayreuth, sin lograr entusiasmarse por la obra wagneriana. A fines del siglo, el Gobierno le otorga una pensión que, ya en 1901, le permite abandonar la enseñanza para dedicarse por entero a su obra. Luego, su evolución lo aleja más y más de los temas históricos o mitológicos.

En 1900, con motivo de la Exposición Internacional de París, la Orquesta Filarmónica de Helsingfors que dirige Robert Kajanus emprende una gira europea. Sibelius atrae por primera vez la atención del mundo musical. Cuatro años más tarde se acerca en Järvenpää, al norte de la capital, donde construye la casa que llamará "Ainola", por el nombre de su mujer. Allí reside, con breves interrupciones, hasta el 20 de septiembre de 1957, día de su muerte.

Al principio, la opinión europea mantiene cierta reserva ante la música de Sibelius, a pesar del entusiasmo de algunos colegas como Félix Weingartner o Ricardo Strauss. En 1906 dirige su Segunda Sinfonía en Berlín. Despierta el interés de Toscanini, quien incorpora obras del finlandés a sus programas con la orquesta del Teatro alla Scala. Varios viajes a Inglaterra sientan la base de su renombre en aquel país. Ya antes de la primera contienda mundial, su música se impone en los Estados Unidos, donde actúa como director de sus obras con éxito indescriptible. Poco después de la guerra hace nuevas giras de conciertos por Escandinavia, Inglaterra e Italia, pero a partir de 1924 ya no aparece en la tarima.

Las últimas composiciones datan de 1929, aunque Sibelius conservara una notable juventud mental hasta el fin de sus días. ¿Cuál ha sido la razón para este mutismo, mantenido por casi 30 años? Entre las conjeturas al respecto se han aducido su extrema sensibilidad; el temblor de vejez que casi le impedía escribir; una autocrítica siempre creciente que lo impelió, incluso, a quemar la partitura de su Octava Sinfonía.

La obra del compositor suele dividirse en tres periodos. El inicial, al que pertenecen los tempranos poemas sinfónicos y las dos primeras sinfonías, se caracteriza por un amplio patetismo romántico cercano a Chai-kovsky, y cierto tinte nacionalista, no obstante la ausencia de genuinos elementos folklóricos.

El segundo es de índole más clasicista. Aumentan la claridad de estructura, la sencillez, la economía de medios. Los vientos ya no preponderan sobre las cuerdas. El cuarteto "Voces íntimas" muestra una discreción sutil, ensimismada. La Cuarta Sinfonía es exponente de un trabajo temático que se desarrolla de gérmenes melódicos inesperadamente fecundos. Unida en sus cuatro movimientos por un motivo de tritono, y con libertades tonales y rítmicas novedosas, constituyó una sorpresa formal para muchos oyentes de 1911. En los poemas sinfónicos de aquel tiempo, Sibelius también usa elementos impresionistas. El tercer período trae el equilibrio entre los arrebatos juveniles y los logros de la madurez, síntesis que comienza desde la Quinta Sinfonía. Obras maestras de esa etapa se consideran la Séptima Sinfonía, en un movimiento, de emoción rigurosamente controlada, y el poema sinfónico "Tapiola", su última obra de envergadura.

Sibelius no ha hecho escuela. Su arte es personal, apenas relacionado con las búsquedas contemporáneas. "Mientras más conozco la vida —dice—, más comprendo que el clasicismo habrá de ser el camino del progreso". Mantiene una posición de esencia conservadora, aparentemente sin problemas aun en sus comienzos, mientras que otros jóvenes de la época, como Mahler, Debussy o Strauss, necesitan luchar para evadirse del embrujo wagneriano. La música de Sibelius refleja un mundo propio, de difícil acceso para quienes no conocen el paisaje finlandés con sus lagos y bosques ni las palabras mágicas de los mitos o leyendas septentrionales. Sin embargo, mientras que en la península escandinava ella goza de inmensa aceptación, otros públicos pueden encontrarla francamente monótona. Los países anglosajones lo considerarían un gran compositor. Encuentran que sus sinfonías son los intentos más poderosos en ese campo, después de Brahms. Aún más lejos va Cecil Gray al ponerlas en parangón con las nueve de Beethoven.

Durante la Exposición Mundial de 1938 en Nueva York se enterraron muestras de la cultura contemporánea, destinadas a permanecer ocultas por cinco milenios, para dar fe a la posteridad de aquello que nuestra época ha considerado digno de representarla. Único testimonio de música "seria" fue una pequeña partitura de la rapsodia "Finlandia" de Sibelius, lo que indujo a Ernst Krenek a decir que nuestro buen renombre ante aquellos lejanos descendientes se basa tan sólo en la esperanza de que ya no sepan descifrar la notación musical de ahora.

Admitamos que la popularidad —la popu-

laridad grande y verdadera— de Brahms descanza en una Canción de Cuna, la de Bach en el Ave María de Gounod, la de Beethoven y Debussy en sendos Claros de Luna. Al comparar estos trozos con la piedra angular de la fama de Sibelius —el Vals Triste de 1903, perteneciente a la música incidental de “Kuolema”— acaso hallemos una pauta para la debida clasificación del maestro finlandés en la escala de valores mundiales. Lo estrictamente individual de las reacciones ante la música de Sibelius podemos medirlo en el deleite o rechazo que produce el dudoso perfume de esta pieza crepuscular, que a muy pocos deja indiferente. Agreguemos como dato curioso que el año pasado Stravinsky estrenó, con escaso éxito, su transcripción para ocho instrumentos de la Canzonetta del mismo ciclo de música incidental.

¿Qué permanecerá de la música de Sibelius? Algunas páginas que expresan, en moldes tradicionales, la melancolía de su patria hiperbórea, especialmente aquellas que traducen una personalidad, imaginación y fuerza emotiva no turbadas, al parecer, por ninguna crisis de nuestro siglo.

INTERCAMBIO CON EL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD DE COLONIA

SAMUEL CLARO

Un importante conjunto de libros y partituras ha sido enviado como intercambio a esta Revista, por el *Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln*, que dirige el distinguido musicólogo Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer.

Las editoriales Arno Volk-Verlag, de Colonia y Musikverlag Schwann, de Düsseldorf, han dedicado sus esfuerzos al estudio y la publicación de la música alemana de la región del Rhin, aún cuando esta región, como el propio Dr. Fellerer lo reconoce, “no está geográficamente definida en forma precisa. Corresponde más o menos al territorio de las antiguas provincias prusianas del Rhin”. La Arno Volk-Verlag edita la *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, una serie de estudios sobre la historia de la música renana; la Musikverlag Schwann, publica el *Denkmäler Rheinischer Musik*, antología musical editada con gran esmero y acopio de erudición.

De la primera editorial, el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia nos ha enviado *Rheinische Musiker*, en tres volúmenes, que corresponden a los cuadernos 43, 53 y 58 de *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, publicados en 1960, 1962 y

1964 respectivamente (276, 112 y 108 págs.). *Rheinische Musiker* ha sido editado por el Dr. Karl G. Fellerer con la colaboración de numerosos investigadores. Basado en los principios del *Grundlage einer Ehrenpforte* de Johann Mattheson (1740) y en el *Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* de K. von Lederbur (1860) y el *Baierischen Musik-Lexikon* de F. J. Lipowsky (1811), el objeto de este estudio es el de presentar la totalidad de los músicos renanos a través de cortas biografías, el catálogo de sus obras y una bibliografía que permita al interesado profundizar su estudio sobre el músico elegido. No sólo figuran músicos contemporáneos, sino también del medievo y, especialmente, del siglo XIX. El concepto de músico, en este caso, corresponde más bien a la palabra alemana *Tonkünstler*, ya que figuran tanto compositores, como intérpretes, eruditos (*Musikgelehrten*), constructores de instrumentos, etc. Cada volumen está ordenado alfabéticamente, independiente uno del otro y en el tercer volumen se incluye un índice general en el que figuran 215 nombres. Esta colección bio-bibliográfica, será de gran utilidad para los alumnos del Conservatorio, así como también para los estudiosos que quieran ahondar sus conocimientos en este aspecto particular de la música germana.

También hemos recibido *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, en tres volúmenes, editado por Reinhold Sietz. Corresponden a los cuadernos 28, 48 y 56 de *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, aparecidos en 1958, 1961 y 1964, respectivamente (203, 161 y 200 págs.). Concebido este estudio como “contribución a una biografía de Ferdinand Hiller”, Reinhold Sietz ha agrupado la correspondencia del compositor en tres grupos cronológicos, correspondiendo cada grupo a un volumen: 1826-1861, 1862-1869 y 1870-1875. Esperamos que un cuarto volumen complete el ciclo de esta interesantísima documentación, incluyendo hasta el año 1885, fecha de la muerte de Hiller (1811-1885). Los volúmenes que comentamos constituyen un aporte de gran importancia para el estudio de la música del siglo XIX, ya que la inquieta personalidad de Hiller —compositor, director y ejecutante; viajero sempiterno; amigo y enemigo, sucesivamente, de las más grandes figuras del firmamento romántico; *Capellmeister*, finalmente, en la ciudad de Colonia—, contribuye a que en estas páginas, así como en una enciclopedia, resuenen los nombres más ilustres del romanticismo musical. Junto a cartas de editores y empresarios, figuran las de L. Spohr, Reicha, Lesuer, Fétis, Meyerbeer, Moscheles,

Rossini, Halévy, Mendelssohn, Schuman, Berlioz, Liszt, Gounod, M. Bruch, Brahms, Lalo y muchos otros. En ellas se acumulan, en apretada sucesión, inquietudes y discusiones sobre la marcha de los acontecimientos musicales durante medio siglo.

Este intercambio epistolar, escrito en alemán, francés, inglés y español, constituye un aporte fundamental, no sólo para el mejor conocimiento del propio Ferdinand Hiller, sino también para el del período modular del romanticismo musical del siglo XIX. De él sacarán provecho estudiosos y alumnos, por lo que estos tres volúmenes de cartas de Hiller serán leídos con extremo interés en nuestro medio.

El último volumen de *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* que hemos recibido, corresponde al número 59, publicado en 1964: *Bilder und Gestalten aus der Musikgeschichte des Rheinlands*, obra del Dr. Willi Kahl, recientemente fallecido en 1962. En este ensayo de 73 páginas, el Dr. Kahl trata aspectos de la música renana en tiempos de los romanos, en la Edad Media, la influencia neerlandesa durante el Renacimiento y problemas de "conocedores y aficionados" de la música del siglo XIX. Aparte de una documentada bibliografía, este libro incluye estudios sobre Friedrich Heimsoeth, Otto Jahn, Hermann Deiters y Karl von Noorden.

* * *

De la editorial Musikverlag Schwann de Düsseldorf, hemos recibido varios volúmenes del *Denkmäler Rheinischer Musik*, que vienen a llenar un importante vacío en la colección de partituras del Conservatorio Nacional de Música.

El primer volumen del *Denkmäler*, incluye la *Sinfonía en D* (ca. 1788-94) de Ferdinand Graf von Waldstein (1762-1823), prototipo de la sinfonía clásica (2fl; 2ob; 2Tr D; 2Cor D; timp; cuerdas). El primer movimiento, *Allegro*, está construido en una sencilla forma de sonata, al igual que el segundo, *Andante un poco moto* (en Sol mayor). Finaliza la Sinfonía con un *Rondó, Allegretto* basado en la clásica fórmula ABACABA, más una pequeña coda de ocho compases.

El mismo volumen incluye, además, la *Partita en Es* de Christian Gottlob Neefe (1748-1798), transcrita de un manuscrito de la Biblioteca de Wolfenbüttel (2ob; 2fg; 2Cor Es; cuerdas). Consta de cinco movimientos: *Allegro di molto, Andante, Minuetto, Angloise, Presto y Polonaise*. En la práctica, esta *Partita* no es más que una sinfonía con dos movimientos de danza agregados, de los cua-

les, la *Angloise*, de forma AB, podría suplir al *Presto* final.

Ambas obras han sido editadas por Ludwig Schiedermair en 1951.

El volumen 5 del *Denkmäler Rheinischer Musik* data de 1955, editado por Paul Mies y contiene la *Festkantate*, zur Feier der Grundsteinlegung für den Fortbau des Kölner Doms, 1842 ([4 de septiembre] de Carl Leibl (1784-1870)). Es esta una obra circunstancial, interesante por su armonía y orquestación, escrita en Mi bemol mayor y concebida en un solo movimiento dividido en siete secciones contrastantes en tempo y organizadas armónicamente por círculo de quintas ascendentes hasta Do menor (3fg; 4Cor Es; 3Tromb; 1 Contrafg; 2 Tr Es; Timp; Coro (2 tenores, 2 bajos; piano)).

Los volúmenes 6 y 9 de esta colección, aparecidos en 1957 y 1961, respectivamente, han sido editados por Karlheinz Höfer y contienen 24 *Geistliche Konzerte* zu vier Stimmen [y bajo continuo], 1630, de Cornelius Burgh (ca. 1590- ca. 1640). Estos conciertos pertenecen a la colección "Hortus Marianus" del compositor y se conjugan en ellos la tradición polifónica renacentista, con las nuevas técnicas melódicas del barroco, como se puede observar especialmente en *Salve flos virginum, Osculetur me*, o en *Ave Virgo gratiosa*. Son trozos cortos, con texto en latín, escritos en un solo movimiento y que siguen la línea del motete. En algunos de ellos, dialoga el coro con intervenciones solistas de cada una de las cuatro voces. Incluso Burgh pone en música más de una vez el mismo texto, como es el caso de *Ecce tu pulchra es*.

El volumen 7 del *Denkmäler* apareció en 1957, editado por Ursel Niemöller, e incluye *Ausgewählte Instrumentalwerke* de Carl Rosier (1640?-1725). En primer lugar figura la *Suite für drei Violinen*, editada en "Antwerpse Vrede-Vreught" por Lucas de Potter, en Antwerp, 1679. Está escrita para tres violines *sin continuo*, o para dos violas y viola da gamba. Consta de *Intrada, Allemande, Courante, Sarabande, Arie, Ballet y Gigue*, en estilo homofónico, con excepción del *Ballet*, y alternando las tonalidades de Mi menor y Sol mayor. Le sigue la *Sonate [Nº 5] für zwei Flöten und Generalbass*, de "Pièces choisies à la manière italienne", Amsterdam, 1691, aun cuando presenta poca influencia italiana. Incluye movimientos libres mezclados con movimientos de danza. Está escrita en Re menor y puede tocarse con flautas, con oboe y fagot, o con cuerdas y continuo. Por último, figura la *Sonata für Trompete (Oboe), Streicher und Generalbass*, de "Quatorze Sonate", Amsterdam, ca. 1700, en Do mayor, en un estilo muy cercano al estilo de Concerto Grosso.

Los volúmenes 10 y 11 de la colección que comentamos, datan de 1961 y 1964, respectivamente, y han sido editados por Walter Thoene. Incluyen *Zwölf Klavier-Sonaten* de Christian Gottlob Neefe, basándose en una edición de 1773 de E. Benjamin Schwickert, en Leipzig, puesto que el autógrafo de estas sonatas se ha perdido. En esta edición, Neefe dedicó sus sonatas "an den Herr Kapellmeister Bach in Hamburg" el 1º de octubre de 1772. W. Thoene cita unas palabras de W. S. Newman, quien escribiera en 1961 que "una edición moderna que diera, por lo menos, una selección representativa de alguna de las numerosas colecciones de sonatas de Neefe, será, sin duda, bienvenida por los investigadores de la obra de Beethoven, así como también por los principiantes del estudio del piano". Estamos seguros que esta colección será igualmente bienvenida entre nuestros estudiantes, quienes tienen, en general, pocas oportunidades de contacto directo y autorizado con las sonatas para teclado del preclasicismo. Algunos errores tipográficos en la presente edición, serán fácilmente reconocibles.

Finalmente, hemos recibido el octavo volumen del *Denkmäler Rheinischer Musik*, que apareciera en 1958, editado por Gerhard Croll, y que constituye un aporte fundamental para el estudio del drama musical del barroco. Se trata de la ópera *Tassilone*, Tragedia per Musica (in 5 atti) Rappresentata alla Corte Elettorale Palatina l'anno 1709, con música de Agostino Steffani (1654-1728) y texto de Stefano Benedetto Pallavicini (1672-1742). Gerhard Croll ha reconstruido esta partitura, de la cual no se ha encontrado su autógrafo, de tres fuentes contemporáneas a la obra: un material casi completo de representación, sin partitura, y dos partituras. La primera fuente se encuentra en el British Museum de Londres (R. M. 23. i. 18-24) y contiene partes de orquesta, sin obertura. Se trata del material de la primera presentación en Düsseldorf en 1709, copiado con toda probabilidad del autógrafo original, por Gregorio Piva, secretario de Steffani. La segunda fuente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (M. 2258/9), donde existe una partitura anónima copiada igualmente por Piva. Esta partitura no tiene fecha de primera presentación y es la única fuente que contiene la obertura ("Sinfonia avanti il levar della tenda"). El texto, con excepción de pequeñas variantes y un recitado que no aparece en las otras fuentes, es el mismo que el libreto de 1709, que fuera editado separadamente por Margherita Thil en el año de la première, en Düsseldorf. La parte musical, por el contrario, presenta notables diferencias, ya que once arias y un

dúo (N.os 2, 3, 4, 5, 6, 9, 13, 20, 21, 31, 44 y 52) tienen distinta música, lo que ha llevado al Dr. Croll a pensar que esta fuente sea más antigua que las otras dos. Por otro lado, estas diferencias en las versiones ejecutadas en otras ciudades o países, constituyen una norma común en las interpretaciones de la era barroca. Baste para ello recordar las cuatro versiones que hiciera J. F. Händel de su *Mesias*, adaptándolo a las posibilidades del lugar de su ejecución. La última fuente utilizada, se encuentra en la Preuss. Staatsbibliothek de Berlín, donde existe una partitura sin obertura, copiada probablemente por un copista no italiano, en el primer tercio del siglo XVIII.

Esta edición de *Tassilone*, aparece al celebrarse un doble jubileo: los 300 años del nacimiento del Elector Johann Wilhelm, del Palatinado, y el 250 aniversario de la elección del mismo, para el cargo de Elector de Baviera y del Palatinado Superior, como asimismo del Condado de Cham. La ópera *Tassilone* está estrechamente vinculada a estos acontecimientos y a la situación política de los primeros años del siglo XVIII. La primera presentación de *Tassilone*, si se interpreta correctamente una carta de Joseph Philipp Feckler, capellán de la corte, a Johann Philipp Franz von Schönborn, se llevó a cabo el 17 de enero de 1709, en Düsseldorf. De otras presentaciones, ya sea en el mismo Düsseldorf o en otras partes, no hay mayor conocimiento, pero es evidente que sí las hubo. Se sabe concretamente de una escenificación preparada en Londres, en el invierno de 1720 a 1721, pero que no llegó a presentarse.

Agostino Steffani es uno de los exponentes máximos del estilo operático de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. En su música se produce la reconciliación de los principios monódicos con la tradición polifónica. Donald J. Grout, en su *A Short History of Opera*, llega a decir que "en sus óperas, así como en las sonatas a trío contemporáneas de Corelli, se encuentra aquel estilo clásico equilibrado del barroco tardío, que conduce, en la siguiente generación, a las realizaciones monumentales de Bach y Händel. La ópera aristocrática, digna, musicalmente sería de Steffani, encuentra sucesores a comienzos del siglo XVIII, sólo en las obras de unos pocos grandes compositores del norte, especialmente en Keiser y Händel".

La ópera *Tassilone* está dividida en cinco actos, precedidos por una *Sinfonia* muy cercana al estilo de Lully. Cada acto está dividido en escenas, las cuales, de acuerdo con las normas de la época, presentan una alternancia de recitativo y aria. Las arias en Steffani, muchas de ellas construidas sobre un *ground bass*, son casi todas *da capo*. De las 43 arias de

Tassilone, 34 llevan esta forma, y 27 de ellas se inician de acuerdo con el procedimiento de "falsa partida", llamado por Hugo Riemann, *Devisé*, que fuera introducido en la música operática por Legrenzi y usado constantemente en las arias de Steffani, Händel, Fux y otros compositores.

Desde estas líneas, agradecemos sinceramen-

te al Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia, al Dr. Karl G. Fellerer y a las editoriales Arno Volk-Verlag de Colonia y Musikverlag Schwann de Düsseldorf, que han hecho posible este importante envío de libros y partituras, que enriquecerán enormemente las posibilidades de nuestros estudiantes de música.

HEMOS LEIDO...

NETTL, BRUNO: "THEORY AND METHOD IN ETHNOMUSICOLOGY". Collier-Macmillan, London, 1964; 306 págs.

Maria Ester Grebe

Debido a sus sobresalientes cualidades didácticas y teóricas, este libro está destinado a prestar gran utilidad a eruditos e investigadores nacionales. Su autor, guiado por finalidades esencialmente prácticas, ha elaborado un texto-guía básico sobre etnomusicología, destinado a cursos universitarios en los niveles de pre y postgraduados. Servirá igualmente "al erudito en disciplina afines —tales como antropología, folklore, sociología, lingüística, psicología y... musicología— que desee cierto conocimiento de los propósitos, actividades, métodos y teorías de la etnomusicología, sin estudiar los detalles de las culturas musicales particulares".

La original planificación de este libro sigue, en líneas generales, "el orden de los acontecimientos en la investigación etnomusicológica". Sus nueve capítulos tratan sucesivamente los siguientes aspectos: la naturaleza y las finalidades de la investigación etnomusicológica, su bibliografía, el trabajo de campo, la transcripción de materiales grabados, el análisis y descripción de composiciones aisladas y de repertorios completos, el estudio de los instrumentos musicales, el rol de la música en la cultura y la relación de la música con otros sistemas de comunicación.

En el capítulo I, se define el propósito general de esta disciplina musical: al enfocar la música en relación al comportamiento humano, la etnomusicología "estudia el universo de la música". Por lo tanto, en esta disciplina se incluyen cuatro categorías de música:

- 1) la música de las sociedades ágrafas;
- 2) la música de las altas civilizaciones orientales;
- 3) el folklore, definido como música transmitida oralmente y ubicada en áreas dominadas por altas culturas (debe señalarse que la inclusión del folklore en la etnomusicología no es aceptada por todos los etnomusicólogos);
- 4) la música docta occidental, a través del estudio de ciertos problemas específicos, tales como el rol de la música en la cultura, los problemas derivados de la práctica de ejecución, la notación descriptiva y prescriptiva, y los procedimientos y métodos de descripción y análisis musicales (el estudio de la música docta occidental es un dominio tradicional de la musicología).

Luego de una erudita revisión de los aportes bibliográficos principales de los etnomusicólogos

del pasado y presente, Nettl nos entrega sabias normas para orientar las diversas etapas del trabajo de campo (Cap. III): recolección de materiales, utilización de cuestionarios, técnicas de grabación, archivo y conservación de materiales.

El capítulo siguiente, dedicado al proceso de la transcripción, es de alto valor didáctico. En él se diferencian tres técnicas:

- 1) transcripción convencional, consistente en notaciones musicales, a partir de grabaciones, utilizando signos convencionales y especiales;
- 2) transcripción electrónica, aún en etapa experimental, caracterizada por su mayor objetividad,
- 3) transcripción mixta, que utiliza una complementación de los dos métodos anteriores, constituyendo el procedimiento actualmente más recomendable.

Los capítulos V y VI están destinados al estudio descriptivo y analítico de composiciones musicales aisladas y de repertorios completos. Al enfocar estos últimos, Nettl entrega valiosas normas sobre análisis estilístico: delimitación y elección del material en función de su autenticidad; clasificación del material y búsqueda de las determinantes estilísticas.

Los capítulos VIII y IX, de índole más general, enfocan el rol de la música en la cultura, enfrentando los problemas metodológicos que se presentan en el estudio de la génesis y transculturación de los repertorios musicales, y en las relaciones de la música con otros sistemas de comunicación; se destaca la integración de la música con las demás artes, especialmente a través de las relaciones entre lenguaje verbal y música.

En Chile, los estudios en los niveles folklórico, docto y aborígen, han contado con los valiosos aportes de los pioneros de la investigación musical: E. Pereira Salas, C. Lavín, C. Isamitt, V. Salas Viú, J. Urrutia, D. Santa Cruz, D. Quiroga y otros; ellos han vencido los primeros y más arduos obstáculos en esta labor. Esperemos que las nuevas generaciones de estudiosos acrecienten este legado apoyados en un mayor refinamiento teórico y metodológico, proporcionado por los avances de la musicología y etnomusicología contemporáneas.

El desarrollo actual de las investigaciones chilenas sobre música docta y folklore señala un indudable progreso, tendiendo a superarse el empirismo del pasado. Sin embargo, se observa un cierto estancamiento en las publicaciones referentes a música aborígen. Ellas fueron iniciadas por los trabajos sobre organo-

graffa y música ritual indígena de C. Lavín y C. Isamitt, y por algunas incursiones efectuadas en este terreno por E. Pereira Salas y J. Urrutia.

Sería deseable que los recientes avances experimentados por la etnomusicología —como

disciplina que integra técnicas derivadas de la musicología y antropología cultural— estimulará a investigadores jóvenes a dedicarse también a esta vasta, promisorio e inexplorada esfera de la música chilena. Ellos recibirán del libro de Bruno Nettl un guía valioso y certero.

PARTITURAS Y MATERIALES

PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Los siguientes materiales han sido recibidos en canje por el Archivo Musical del IEM:

Hija de Israel (Partitura): Alexander U. Boscovich (Israel Music Institute —Tel Aviv, Israel).

Alexander Boscovich nació en Cluj, Transilvania. En 1938 se estableció en Israel donde ha ejercido sus funciones como compositor y profesor de la Academia Israelí de Música en Tel Aviv. Es miembro del Consejo Nacional de Arte e integrante del Consejo de la Universidad de Tel Aviv.

Entre sus obras, presentadas en Israel y en el extranjero, hay que mencionar: Concerto para oboe; Concerto para violín (Premio Huberman, de la Filarmonía de Israel); "Suite Semítica"; "El Señor es mi pastor", "Salmo para contralto y orquesta"; "Cántico di Ma'aloth", para orquesta (Premio Orquesta Filarmonía de Israel); "La cadena de oro", suite para orquesta sobre melodías judías de Europa Oriental; Concerto da Camera, para violín y conjunto de cámara (11 ejecutantes); Piccola Suite, para cuerda, flauta y percusiones, etc.

Hija de Israel, escrita en 1960, se basa en un poema de Ch. N. Bialik, que es cantado por el solista, mientras que el coro intercala textos del "Cantar de los Cantares" de Salomón. Ambos poemas cantan al ideal de mujer judía. La forma de la obra, en su alternación entre solista (Bailik) y la comunidad (antigua tradición que simboliza al pueblo), tiene mucho de común con la tragedia clásica griega y con la filosofía popular, embebida tanto en las fuentes religiosas como en la secular tradición.

Hija de Israel recibió el Premio Henrietta Szold y fue estrenada con oportunidad del vigesimoquinto aniversario de la Orquesta Filarmonía de Israel, bajo la dirección de Gary Bertini, actuando el tenor inglés Ronald Dowd como solista y el Coro de Cámara "Rinat".

CUARTETO DE CUERDAS Nº 1 (partitura): Yoshio Hasegawa (Edit. Ongaku-no-Tomo Sha Inc. Tokyo, Japón).

Yoshio Hasegawa nació en Tokio en 1907. Estudió en la Escuela Kitano de Osaka, ingresó en seguida a la Academia de Música de Tokio, ahora Universidad de Arte de Tokio, Departamento de Música.

Se graduó antes de la Segunda Guerra Mundial; ingresó a trabajar a una casa editora de discos como arreglador, además actuaba

como compositor en la Opera Takarazuka. Durante este período viajó en varias oportunidades a Europa y Norteamérica. Durante la guerra, además de componer, dirigió los programas de ultramar de la Corporación Nacional de Radioemisoras del Japón. Al término de la guerra se incorporó como profesor a la Facultad de Música.

Además de las numerosas composiciones de que es autor (una de las cuales fue premiada en Europa), ha publicado varios libros teóricos.

El Cuarteto de Cuerdas Nº 1 (Allegro-Largo espressivo-Allegro nergico) fue escrito en 1941 y, a pesar de usar algunos materiales "japoneses", no hay melodías folklóricas. En el tema principal del último movimiento, el autor emplea el ritmo japonés "Ondo".

El Cuarteto, que ha sido transmitido por radio varias veces, fue estrenado en Tokio después de la guerra.

VILLANCICOS Y ROMANCES (s. XV-XVII) a tres y cuatro voces mixtas (partitura), transcripción por Miguel Querol (Instituto Español de Musicología, Barcelona, España).

Es ésta una magnífica colección de 25 Villancicos y Romances a tres y cuatro voces, de los siglos XV, XVI y XVII, de Juan del Encina, Millán, Pedro de Escobar, F. Guerrero, F. de la Torre, Enrique, J. Vázquez, M. Correa, Diego Gómez, Antonio Rivera, Manuel Machado y de autores anónimos. Las fuentes de donde han sido seleccionadas estas obras, son: Cancionero Musical de Palacio (Vol. I y II), Cancioneros de Uppsala, Canciones y Villanescas Espirituales de F. Guerrero (Vol. I y II), Recopilación de Sonetos y Villancicos de Juan Vázquez, Cancionero de Mendiceli (Vol. I), Romances y Letras a 3 voces, y Libro de Tonos Humanos.

El valor fundamental de esta selección estriba en el hecho de que Miguel Querol permite a los directores de coro que, sin tener los conocimientos históricos y técnicos del musicólogo profesional, puedan, por las transcripciones y notación moderna, gozar de estos monumentos del arte musical hispánico. También es importante la preocupación que tuvo el transcriptor de transportar a tesituras apropiadas algunos trozos cuyas voces se mueven en ámbitos incómodos o sencillamente impracticables para los cantores de nuestro tiempo. El trabajo realizado por el Vicedirector del Instituto Español de Musicología es de gran calidad e importancia.

MÚSICA PARA GUITARRA DE AUTORES CUBANOS (Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí").

Como en casi todos los países de América Latina, la guitarra, introducida por los colonizadores españoles, adquiere rápidamente importancia en la música popular. Cuba, naturalmente, no fue excepción ni mucho menos. Allí, el campesino modifica su encordadura, creando así el "tres" y el "cuatro".

Los compositores cubanos se han preocupado por la guitarra. Algunos de ellos son: José Ardévol, Julián Orbón, Joaquín Nin Culmell, Carlos Fariña, Argeliers León, Natalio Galán, Harold Gramatges, Leo Brouwer. El tomo comentado incluye las obras siguientes:

De compositores no guitarristas: "Suite para Guitarra", de Natalio Galán. Esta es la segunda obra que en orden cronológico escribió para guitarra el compositor; le anteceden los "Dos Preludios". La "Suite" (1957) fue escrita a petición de Jesús Ortega.

La obra "Tres Canciones Lentas", de Argeliers León, fue compuesta también a petición de Ortega, en los primeros días de enero de 1959.

De compositores guitarristas: "Danza del Adolescente Ingenuo", data de 1957 y es uno de los primeros intentos de Jesús Ortega en el campo de la composición. "Recitativo y Fuga" es de 1961.

"Preludio", "Piezas sin título", "Danza Característica" y "Fuga Nº 1", son de Leo Brouwer. El "Preludio" es de 1956 y es el segundo de sus dos preludios. "Piezas sin título" fue escrita en 1957, tratando en forma interesante los materiales cubanos en el compás de 7 por 4. La "Danza Característica", de 1957, tiene por subtítulo: Para el "Quítate de la Acera", estribillo de una conga popular habanera. "Fuga Nº 1", de 1957, nos muestra con gran interés y seguridad las posibilidades polifónicas de la guitarra.

PÁGINA GRIS, para mezzosoprano o barítono y piano: Luis Felipe Arias (Dirección General de Bellas Artes y Extensión Cultural), Guatemala.

Esta romanza del insigne compositor guatemalteco, nacido en 1870 y muerto en 1908, data del año 1905. El autor del texto es el poeta Máximo Soto Hall. La obra en sí, tiene más bien interés histórico que intrínsecamente musical. "Página Gris", nos es más que una muy sencilla melodía acompañada por figuras armónicas en el piano, con una breve introducción instrumental y es un fiel reflejo de la música de salón de la época. Su estructura es ternaria.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

PARTITURAS Y MATERIALES MUSICALES

Para Piano:

- 2 Bocetos (Leo Brouwer), Cuba.
- 4 Invenções (Argeliers León), Cuba.
- Besos de Amor (Arsenio Ralón), Guatemala.
- Cinco Preludios (Blas Galindo), México.
- 3 Piezas (José P. Moncayo), México.
- Cuatro Danzas Mexicanas (Armando Montiel Olvera), México.
- Valsa da dor (H. Villa-Lobos), Brasil.
- Tres Preludios (Yardena Alotin), Israel.
- Música para piano 1960 (Marcelo Koc), Argentina.
- Sonata (Werner Wagner), Argentina.
- Sonata para piano (Kálmán Dobos), Hungría.

Para Cuerdas y Otros:

- Sonata para dos violines (M. Seter), Israel.
- Bunraku para violoncello solo (Toshiro Mayuzumi), Japón.
- Fantasia y Fuga (Robert Parris), EE. UU.
- Musica da Camera para violín y piano (Kálmán Dobos), Hungría.
- The Wind and the Rain para viola y piano (David Amram), EE. UU.
- Sonata para violoncello y piano (Kálmán Dobos), Hungría.
- Sonata Romina para violoncello y piano (Dimitrescu), Rumania.
- Suite para violoncello y piano, Op. 193 (Alan Hovhaness), EE. UU.
- Allegro de Concert para arpa (G. Enesco), Rumania.
- Estudios sencillos para guitarra (Leo Brouwer), Cuba.

Para Vientos:

- Testimony para 2 flautas (Abel Ehrlich), Israel.
- Cantabile et Presto para flauta y piano (G. Enesco), Rumania.
- Trío d'anches para oboe, clarinete y fagot (Sadao Bekku), Japón.
- Sexteto para maderas y piano (Jehoshua Lakner), Israel.
- Primer Concierto para flauta y percusión (Lou Harrison), EE. UU.

Para Cuarteto de Cuerdas:

- Tehilim (O. Partos), Israel.
- Summer String (Tzvi Avni), Israel.
- Tres Piezas para Cuarteto de Arco (Juan Carlos Zorzi), Argentina.

Cuarteto para Cuerda (Pompeyo Camps), Argentina.

Himno de San Juan Bautista (Horacio López de la Rosa), Argentina.

Para Canto:

El Nardo (Julián Paniagua), Guatemala.
La Cruz del Cerrito (Wotzbeli Aguilar), Guatemala.

Modinhas e Cancoes (H. Villa-Lobos), Brasil.

Colegio Santo André (H. Villa-Lobos), Brasil.

Trois Melodies (G. Enesco), Rumania.
Piese Vocale si Instrumentale (P. Richter), Rumania.

Ashrei para contralto y conjunto instrumental (N. Dheriff), Israel.

Para Coro:

Bachianas Brasileiras Nº 9 (H. Villa-Lobos), Brasil.

Ave María (F. Franeschini), Brasil.

Quadrilha Brasileira (H. Villa-Lobos), Brasil.

Guglaresca (Armonización, Bonifacio Gil), Brasil.

O. Rio (G. D. arreglo de H. Villa-Lobos), Brasil.

Preludio Nº 22 (Bach-H. Villa-Lobos).

Fuga Nº 21 (J. S. Bach-H. Villa-Lobos).

By the rivers of Babylon... (M. Seter), Israel.

Spherical Madrigals (Ross Lee Finney), EE. UU.

Para Orquesta:

Autobiography for Strings (D. Amram), EE. UU.

Concierto para violoncello y Orquesta (Josef Tal), Israel.

Concierto para violín y Orquesta (Yuzo Toyama), Japón.

Sinfonía (E. Mirzoyan), URSS.

Sinfonía Nº 6 (Arthur Meulemans), Bélgica.

Danzas Sinfónicas (B. Yampilov), URSS.

Sinfonía (A. Machabarnaín), URSS.

Composiciones Sacras y Navideñas (B. Sáenz), Guatemala.

LIBROS:

Música Folklórica Cubana (Arguelier León), Cuba.

Catálogo de Música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardi (Pablo Hernández), Cuba.

Catalogación y Clasificación de la Música Cubana (Zoila Lapique), Cuba.

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.

FERNANDO GARCÍA A.
Jefe Archivo Musical

Jorge Urrutia. Tres romances campesinos de Chile.

Nº 46	Bartolillo	Eº	0,45
47	Muerte del señor don Gato		0,75
48	Se fue Valentín		0,45

Juan Amenábar. Tres canciones corales.

Nº 49	Voz marinera	Eº	0,30
50, 51	A la orilla del estero	Eº	0,45
	Mi novia, madre		0,45

Juan Amenábar. Tres canciones y dos cánones.

Nº 52, 53, 54, 55, 56			
	Ronda.		
	Cantar.		
	La tortuga.		
	Tiempos iguales.		
	Invocación	Eº	0,45

Serie V (obras para voz y piano)

Alfonso Letelier. Tres canciones.

Nº 1	Balada	Eº	2,50
2	Canción		2,00
3	Otoño		2,50

Juan Orrego Salas.

Nº 4	Alabanza a la Virgen	Eº	3,50
------	--------------------------------	----	------

Serie MC (obras de cámara)

León Schidlowsky.

Nº 1	Cuatro miniaturas para instrumentos de madera (partitura)	Eº	1,50
------	---	----	------

Eduardo Maturana.

Nº 2	10 Micropiezas para cuarteto de cuerdas (partitura)	Eº	2,00
------	---	----	------

Serie P (obras de piano)

Alfonso Leng.

Nº 1	Otoñales	Eº	2,00
2	Diez Preludios		4,00

René Amengual.

3	Diez Preludios Pequeños		3,00
---	-----------------------------------	--	------

Serie D (obras didácticas)

Carlos Botto.

Nº 1	El Pianista Chileno	Eº	5,00
------	-------------------------------	----	------

Serie O (obras de orquesta)

Carnicer-Tevah

Nº 1	Himno Nacional de Chile (partitura)	Eº	6,00
------	---	----	------