



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1291 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
CIRILO VILA

CONSEJO EDITORIAL:
José Vicente Asuar
María Ester Grebe
Jorge Urrutia Blondel

AÑO XXV Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1971 Nº 115-116

S U M A R I O

CIRILO VILA Y ANDREAS BODENHOFER. Entrevista a Luigi Nono	3
LUIS DE PABLO. ¿Una crisis de la estética musical?	10
JORGE URRUTIA BLONDEL. "Tres momentos musicales", Europa 1971	15
MIGUEL QUEROL. La Polifonía española profana del Renacimiento	30
CESAR ARROSPIDE DE LA FLOR. La música de teatro en el virreynato de Lima	39
HERMANN KOCK. Educación Musical en la Educación Básica	52
"La Herencia Musical de Rapanui", de Ramón Campbell, por Manuel	
Dannemann	66
Colaboran en este número	69

CRONICA:

Conciertos del Instituto de Extensión Musical	71
Teatro Municipal	73
Ballet en el Teatro Municipal	74
Conciertos	76
Instituto de Música de la Universidad Católica	77
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	81
Temporada de Conciertos del Mozarteum de Chile	84
Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile	85
Noticiero Nacional	88
Notas del Extranjero	95
In Memoriam: Isabel Bustamante Alvarez	102
Hugo Fernández Veit	103
Marcel Dupré	103
Pelayo Santa María Pérez	103

Entrevista a Luigi Nono

Entrevistaron Cirilo Vila y Andreas Bodenhöfer

Invitado por el Gobierno de Chile, junto a prestigiosos intelectuales del mundo entero, estuvo por segunda vez entre nosotros, el compositor italiano Luigi Nono, una de las figuras más descollantes —al igual que Boulez, Berio, Stockhausen, Penderecki— en la evolución de la música contemporánea.

Nacido en Venecia en 1924, su trabajo de aprendizaje más decisivo lo realizó bajo la dirección de Hermann Scherchen. El estreno de su obra "Variaciones Canónicas", en 1950, situada en la línea del rigor serialista post-weberniano, constituyó uno de los más memorables escándalos, entre todos aquéllos que jalonan el quehacer musical de nuestros días.

Pero en Nono confluyen otros factores que lo llevan a utilizar las nuevas adquisiciones técnicas y formales sólo como un medio, jamás como un fin, y a plantear, en consecuencia, la imperiosa necesidad de un nuevo humanismo.

Por un lado su raigambre italiana y mediterránea, en el sentido de que toda música es canto inmanente, lirismo esencial;

por otro su firme compromiso político —Nono es militante del Partido Comunista Italiano— en el sentido de rehuir especulaciones intelectualizantes y la esterilidad de las torres de marfil, para concebir su arte como un quehacer inseparable de su ideario político y social.

Una somera enumeración de sus obras más importantes así lo demuestra: "España en el Corazón" (1952), sobre textos de Neruda y García Lorca. "La Victoire de Guernica" (1954), textos de Paul Eluard.

"Cori di Didone", textos de Ungaretti.

"La Terra è la Campagna", textos de Pavese.

"Il Canto Sospeso" (1958), basado en cartas de adiós de mártires de la Resistencia.

"Intolleranza 1960" y "La fabbrica illuminata", dos intentos de renovación de la ópera tradicional.

Entre sus obras más recientes citaremos: "Contrapunto dialettico alla mente" (obra electrónica) y "La floresta é joven e cheia da vida ("La selva es joven y plena de vida"), dedicada al F.N.L. de Vietnam del Sur.

Lo que afirmamos sobre la personalidad de Nono, queda claramente de manifiesto en la presente entrevista, en cuanto a considerar todo acto cultural como inseparable de una situación histórica dada y, en consecuencia, de un compromiso político y social.

Esperamos que todos aquéllos que se sientan de acuerdo con la posición de Nono, procedan en consecuencia. Y, para aquéllos que quieran expresar su desacuerdo, las páginas de la R. M. CH. están abiertas. Pues nos parece del más alto interés, contribuir al debate y clarificación de los temas aquí abordados, dada su importancia y actualidad.

P.: Dado el momento histórico de transición que vive actualmente Chile, ¿cómo ves la función del artista en general y la función del compositor en especial?

R.: Pienso que en todo el mundo y no solamente en Chile, estamos en una época de transición. Esta transición implica una dialéctica entre dos momentos fundamentales: el momento destructivo y el momento constructivo. Estos momentos se manifiestan en un plano estructural socio-económico y en consecuencia en un plano superestructural. Todo esto no en un sentido unilateral y mecánico, sino con un carácter de reciprocidad. La estructura y la superestructura se van a determinar, a impulsar en un sentido dialéctico.

Por eso es muy importante analizar históricamente la función de la cultura, en su sentido más amplio, y de la tradición, por la necesidad de superar este momento en la construcción de una nueva sociedad socialista. Aquí es fundamental reconocer que puede haber un peligro de esquematismo muy fuerte, pensar que porque se está construyendo el socialismo o se vive en un país socialista, todos los elementos de la función burguesa de la cultura han sido destruidos. Pienso que aquí es problema esencial el de la transformación, no sólo del estado, sino también del individuo. Esta es una lucha permanente, porque aun después de la construcción del socialismo la lucha de clases va a continuar. Y esta lucha en su sentido práctico implica una verdadera revolución cultural, que exige de cada uno de nosotros, en relación con el trabajo, con la vida práctica, con la nueva realidad y con la nueva clase que debe tomar el poder, un control, un análisis, una crítica continua del nexo entre la creación cultural y la nueva sociedad. Porque sucede con frecuencia que incluso después de una revolución socialista, la influencia burguesa en la cultura gana terreno.

En Chile, actualmente, está la Unidad Popular en el Gobierno, lo que permite una actitud más acentuada en el sentido de la lucha de clases y por la toma del poder. En Italia y en Europa Occidental, en cambio, nuestra situación, en el sentido más optimista, puede calificarse de pre-revolucionaria. Por eso, es muy distinta la función de la cultura en nuestros respectivos países. Pienso entonces, que es muy importante un continuo control y crítica de la situación concreta y del rol de la cultura.

Y en este sentido, pienso que este rol hay que verificarlo no sólo en un plano estético, sino en una práctica social. Los músicos deben practicar del modo más extenso la vida, la lucha de la clase obrera, de los campesinos, participando profundamente en el conocimiento de las transformaciones de la realidad. No es sólo el problema de escribir la música, sino, fundamentalmente, conocer la realidad, participar en su transformación y estudiar la posibilidad que la cultura —en este caso la música— pueda conseguir una nueva función, ni automática ni automatizada. Un ejemplo muy importante de todo esto es el de la REVOLUCIÓN CULTURAL CHINA, donde se plantea el concepto fundamental de que los trabajadores van a la universidad a

enseñar a los alumnos, y estos pueden comprender la situación en la que desarrollarán su trabajo, sea el campo, la oficina, o la fábrica. Este es un concepto verdaderamente nuevo, y es a mi entender, la posición que tiene Cuba, después del discurso que pronunció Fidel en la apertura del Congreso sobre la Educación. Cuando se habla de música esto es igualmente muy importante, porque cuando se va a escribir para un público, es fundamental saber de qué público se trata. No es un concepto abstracto, se necesita conocer y practicar la realidad de las clases sociales hasta hoy marginadas de los procesos culturales, para buscar un nuevo sentido colectivo, de modo que la música sea, no PARA la clase sino DE la clase. Creo que desde este punto de vista, estamos todos en un momento de transición. Todo esto plantea una perspectiva no teórica, sino eminentemente práctica, de acuerdo con el concepto leninista fundamental que establece el aporte de la praxis a un momento teórico dado. Lo contrario sería imponer un sentido burocrático que pretendería atraer al pueblo a un acto creativo previamente organizado, en vez de ser el pueblo quien lo realice. Este concepto fue desarrollado especialmente por Antonio Gramsci, cuando habla de la necesidad del intelectual de practicar la lucha de clases, como también cuando se refiere a la necesidad de la hegemonía cultural de la clase obrera en el desarrollo de esta lucha.

A este respecto, el discurso de Mao Tse Tung en Yenán, sobre la función de la cultura en la lucha, es otro documento fundamental. Como también es fundamental el pensamiento práctico relativo a la transformación del hombre, que se desprende de la vida y lección teórica del Che Guevara. Sobre todo, cuando él habla de que si se practica la lucha de clases, si se está verdaderamente al interior de ella, desaparece esa contraposición entre el individuo y la masa. Y también pienso en el Che cuando él afirma que en una nueva sociedad socialista, el individuo, no en el sentido de la burguesía, sino como momento particular dentro de una sociedad socialista, tiene la verdadera libertad para desarrollar su capacidad y fantasía creativa.

P.¿ Crees tú que el artista puede tener una función, no sólo en cuanto a hacer y presentar obras, sino colaborando para encontrar los caminos que permitan a las masas liberar su potencial creador? Y, concretamente, en el caso del compositor, ¿cuál sería esta función?

R.: Puesto que estamos en un momento de transición, una función posible y necesaria del intelectual, hoy en día, es desarrollar, en alto grado, una capacidad de análisis y crítica del material y los medios de comunicación que existen en la actualidad. Es decir, determinar en qué medida ellos pueden ser válidos y eficaces para los obreros y los campesinos de hoy. Esto no es lo mismo que una crítica de tipo técnico o tecnológico, sino un análisis crítico de la función de un material o un medio determinados, en relación con la situación de la lucha revolucionaria en un momento dado.

En este sentido pienso que la responsabilidad nuestra, como artistas, es muy grande. Y esta responsabilidad debe ser controlada permanentemente

para no caer en una actitud de imposición, de carácter paternalista o populista. Por el contrario, debemos considerar a la clase obrera y campesina no sólo como *objeto*, sino también como *sujeto* en la creación cultural.

Es evidente que esta perspectiva no puede formularse como modelo, sino debe nacer de la práctica. Y, naturalmente, ésta no sólo concebida en un sentido general, sino en relación con la situación histórica y estructural de cada país. Por esto, no se puede establecer un modelo único universal. Hay que analizar las diferencias entre países, ya sea a nivel de estructuras socio-económicas o de las respectivas manifestaciones culturales. Aquí entra en juego la capacidad de creación, factor esencial en este proceso, ya que, al concretarse, se va a destruir completamente la distinción categorial que la clase burguesa ha establecido y fomentado, entre música culta y música popular, música clásica y ligera, de protesta y de consumo.

Naturalmente, en esta nueva perspectiva práctica, la música tiene diferentes funciones, no sólo de un país a otro, sino también dentro de un mismo país. Es decir, existen diferentes necesidades de comunicación, como asimismo diferentes formas y medios que las transmitan. Las cuales no son contrapuestas entre sí ni están fijadas en categorías estéticas o de consumo.

Muy diferente es lo que sucede actualmente en Europa Occidental, donde se determinan diversas "etiquetas", que obedecen a criterios de consumo comercial: canción popular, canción de Protesta, música "pop", etc. En el caso de esta última, es igualmente necesario efectuar un análisis muy preciso de sus diversas manifestaciones. Existe una música "pop" únicamente comercial, impuesta por la gran industria; existe otra de tipo pacifista (pienso en Bob Dylan o Joan Báez). También se puede considerar como música "pop", aquella que hacen los grupos afroamericanos en los EE. UU., que posee otro sentido, verdaderamente revolucionario, ya que está ligada al movimiento de los "Panteras Negras", y busca y reconoce su propio origen africano.

En consecuencia, no hay formas susceptibles de ser eliminadas "a priori", por un estéril y apresurado esquematismo. Todo depende del sentido que pueden adquirir en el contexto de una determinada situación histórica.

P.: Hanns Eisler dice: "La historia nos enseña que cada nuevo estilo musical no surge desde un nuevo punto de vista estético, o sea, no representa una revolución en el material, sino que este cambio en el material está determinado por un cambio históricamente necesario de la función de la música en la sociedad". Ahora bien, puesto que en Chile estamos frente a un cambio históricamente necesario de la función de la música, ¿en qué sentido crees tú que se verificará el consiguiente cambio en el material?

R.: Antes que nada quisiera decir que en esto Hanns Eisler tiene plena razón. Y no sólo en esto. Todos sus escritos son de gran importancia, debido a su extraordinaria precisión en el análisis, y es de lamentar que sus trabajos teóricos no sean más ampliamente conocidos.

En seguida, debo declarar que este problema sólo puede ser analizado y resuelto en forma correcta y necesaria por ustedes, músicos chilenos y latinoamericanos. Mi pensamiento tiene otra raíz, pero intenta superar las limitaciones de un eurocentrismo cultural. Así, aun sabiendo que la situación de América Latina, y de Chile en particular, es distinta a la nuestra, pienso que podemos buscar un tipo de análisis común, sustentado en bases ideológicas comunes.

En primer lugar, me parece que aquí está muy clara la necesidad de romper totalmente esta forma de hegemonía cultural europea, que obedece, naturalmente, a formas de opresión de índole económica.

Creo que esto ha sido planteado de un modo sustancial por los jóvenes cineastas latinoamericanos: pienso en Fernando Solanas, Mario Handler, Carlos Rebollo, Jorge Sanginés. Es necesario entonces destruir esa influencia, esa categoría supraestructural, ya sea de origen europeo o norteamericano, y reconocer, en cambio, el propio origen, las propias raíces. Por supuesto, este origen plantea, en cada país latinoamericano, una situación diferente. Así, por ejemplo, Chile tiene una base autóctona bastante limitada, en comparación con otros países como Brasil, o Perú. Pero, hecha esta salvedad, la necesidad antes mencionada es común a todos los países del continente. E incluso, como decía antes, grupos afroamericanos dentro de los EE. UU., como son los "Panteras Negras", trabajan en igual dirección. De esta manera, destruida la supraestructura imperialista, se puede llegar a una concepción nueva, autóctona y original de la utilización de las formas y medios que existen hoy; y, naturalmente, no con un criterio "tecnológico", sino en el sentido señalado tan precisamente por Eisler.

Es evidente que, por este camino, las posibilidades son variadas: en primer lugar, la de descubrir el propio origen, pero sin detenerse en él, lo que sería un error. En seguida, la necesidad de construir una línea autóctona, es decir, en cierto modo, lo que Bartok ha realizado en Hungría. Aunque Bartok estaba en otro momento histórico: él buscaba destruir la influencia supraestructural extranjera, y, en especial, la del imperialismo austríaco, con el objeto de reencontrar una unidad nacional. Hoy es diferente: si bien, como apuntábamos antes, en América Latina es necesario reencontrar una unidad nacional cultural, es preciso tener muy claro que ahora se vive un período en que es imprescindible la unidad, no sólo nacional, sino *internacional*. Y es por esto que se abre otra posibilidad: la de utilizar formas y medios de expresión de otros países o continentes, los cuáles, si bien son empleados en las sociedades burguesas dentro de una concepción comercial o de consumo, pueden servir para comunicar un pensamiento auténticamente revolucionario.

Esto fue muy claramente perceptible durante la guerra civil española, donde se hicieron cantos revolucionarios con viejas canciones tradicionales: en este caso, se ha sustituido un texto. En cambio, por su parte, Eisler y Dessau han inventado cantos totalmente nuevos. En la época del fascismo sucedió algo

curioso: el mismo canto oficial de los fascistas fue utilizado, en una época, con un texto absolutamente diferente, por la misma oposición.

Es decir, nuevamente encontramos las dos posibilidades fundamentales: utilizar formas conocidas y populares para infiltrar un nuevo pensamiento y desarrollar la conciencia de una nueva situación; o bien, la invención totalmente nueva de los medios expresivos, utilizando material acústico de orígenes diversos. O sea, dos caminos diferentes, pero en absoluto contrapuestos.

P.: Incluso, se pueden utilizar no sólo las formas burguesas con otro texto, sino también el material de ellas en un contexto nuevo...

R.: Exacto. Existe actualmente una moda, un tipo de composición llamado "música collage", practicado por compositores como Berio, Stockhausen, Pousseur. Consiste en tomar música del pasado, un movimiento de una sinfonía de Mahler, un citado de Bach, de Chopin o Debussy, etc., pensando que con esto se realiza una especie de "desacralización". Para mí es una posición falsa y equívoca, porque sigue siendo una utilización de consumo en base a citas y etiquetas. No es en absoluto una composición de tipo nuevo, ya que el verdadero problema es de analizar un material, estudiar sus posibilidades técnicas de composición y comunicación, y organizarlo, en consecuencia, con otro sentido.

P.: Los compositores que utilizan esta técnica de "collage", aparecen muchas veces en posiciones izquierdizantes. Pareciera que su intención fuese hacer un arte en cierto modo destructivo, como etapa previa a una construcción posterior. Pero por lo que tú has dicho, parece que no consideras válida esta forma de destrucción...

R.: De ninguna manera. He visto la reacción del público en Europa, quien, al escuchar una determinada citación de algún compositor conocido, se limita a reír. Es decir, no se produce una "desacralización", sino un nuevo tipo de diversión burguesa sobre su propia cultura. El pretendido acto destructivo dura apenas un instante. Pero sobre todo en Europa Occidental, se considera esto una posición nueva y revolucionaria. Para mí es claramente reaccionaria, ya que no se busca la relación con otro público, con otra clase social, sino que todo esto se efectúa, además, al interior de las instituciones oficiales burguesas.

P.: Porque se supone que el público debe conocer las obras que se intenta destruir, y este público, en consecuencia, sólo puede ser burgués. Además, se produce el placer "exquisito" de reconocer la sinfonía de Mahler, la citación de Wagner o Ravel...

R.: Mientras que la necesidad es buscar otro tipo de función. Ahora bien, el ejemplo más reaccionario y equivocado que conozco al respecto, es la obra "Hymnen" de Stockhausen, quien ha utilizado en este caso, los him-

nos nacionales de diferentes países, sean socialistas o capitalistas, sin ninguna distinción —la “Internacional” junto al Himno de la Marina Norteamericana, “Bandera Roja” junto al himno franquista—, en una actitud extremadamente individualista y de tipo post-nietzscheano, para destruir todos esos himnos, y construir él, artista “superior”, el canto del futuro: ¡un “canto” electrónico!... Realmente, es el caso más ejemplar de utilización típicamente reaccionaria, debida a la ausencia total de perspectiva y de análisis del material musical.

P.1 Hay además un evidente sentido paternalista...

R.: Y por otro lado, la mezcla de himnos revela una gran confusión ideológica...

P.2 Una especie de falso pacifismo...

R.: Es verdad. Todo esto recuerda la actitud de un Richard Strauss, quien durante su decadencia creadora fue ensalzado como artista “supremo” del Tercer Reich. Porque también aquí es notorio un verdadero impasse ideológico y musical, el cual es el último producto de un muro que se levantó entre los compositores y el medio social, a partir de 1958 o 59, en la escuela de Darmstadt, que había sido, desde la postguerra, el centro más importante de creación y experimentación de la música contemporánea. Es decir, la perspectiva fue sólo tecnológica, encerrada en sí misma, sin preocuparse por relacionarla con una nueva clase social. Es por esto que la música surgida en estas condiciones, puede tener una validez como “negación”, pero limitada al interior de la burguesía.

Por lo demás, es manifiesta la falta de invención, la incapacidad para buscar leyes composicionales verdaderamente nuevas. Aquí juega una influencia muy en boga en Europa Occidental, tanto conceptual como prácticamente: la del norteamericano John Cage, que seguramente tiene interés en su propio país, pero sólo en función de los conceptos de la aleatoriedad. Pero ésta, en el caso de compositores como Cage o Stockhausen, implica la ausencia de análisis del material en un sentido histórico, y es por esta razón que no logra superar la etapa puramente destructiva, sin mayores consecuencias.

Y es imposible, por lo tanto, para ellos, ver por qué este material musical necesita otro tipo de organización, qué tipo de comunicación se busca y, sobre todo, con qué clase social se va a relacionar. Para decirlo del modo más simple: cuándo, para quién y dónde se compone.

¿Una crisis de la estética musical?

por Luis de Pablo

Para Ernesto Wuthenow

Más que preguntándose sobre una posible crisis estética de la música actual, se podría comenzar el presente trabajo reflexionando sobre si tal pregunta es hoy lícita o por lo menos útil. En realidad, proceder como digo supondría ya una actitud frente a la estética, si no una actitud estética sin más. Con ello se quisiera dar a entender que el problema de una estética pudiera ser secundario y que, en realidad, lo que importa es proseguir una actividad de creación cuyas generalidades o puntos comunes nos interesan, al menos de momento, posiblemente por desconfianza hacia toda elaboración general, a toda doctrina no basada estrictamente en una práctica, aleccionados (¡ojalá lo estuviéramos!) por los horrores a los que los excesos apriorísticos nos han conducido con harta frecuencia.

Sin embargo, a nada que examinemos lo dicho más arriba, nos daremos cuenta de que tal actitud es esencialmente transitoria —aunque ¿cuál no lo es?—: escamotea el problema, esquivando su planteamiento, dejándolo “para mañana”, un mañana que empieza también a ser necesario considerar como asunto nuestro. Por ello me parece que, pese a la reserva general que el tema provoca en mí, será bueno examinarlo un poco más de cerca, no tanto para sacar conclusiones definitivas, cuanto para no perder de vista un extremo de la música actual que parece importante tener siempre presente, aunque hoy por hoy sólo sea para negarlo o relegarlo.

Yo no puedo enfocar una estética de la música sino como suerte de parte general en la que un código de valores, reputados por quienes los defienden como objetivos, estructure las obras de un determinado período histórico. Una vez establecidos aquéllos, las obras serán “buenas” o “malas”, estarán logradas o no por referencia a ese patrón de base.

Soy perfectamente consciente de dos cosas:

1. de que el esquema anterior puede parecer simplista, aunque a mi juicio no lo sea;

2. de que toda creación humana se hace desde una afirmación vital y que cuando ésta se plasma en una obra necesita siempre de una selección de materiales, lo que a su vez supone un código de valores. En este sentido se puede decir que *toda* obra viva presupone una estética.

Sin embargo, una vez dicho esto, hay que añadir apresuradamente que existe una gran diferencia entre encontrar y aplicar las propias reglas e intentar dogmatizar, convirtiendo en absolutos los procedimientos utilizados por otros compositores del pasado, sea éste remoto o inmediato.

Todo parece indicar que nos hallamos en un momento en el cual somos particularmente conscientes de que estética y creación son hechos insepara-

bles, aunque subordinados el primero al segundo. No hay creación sin una estética, pero en nombre de "otra" estética no se puede juzgar "nuestra" creación. Dicho de otro modo: la estética se ha particularizado, ha explotado en tantos fragmentos como obras se producen y sería contraproducente, o por lo menos inútil, elaborar reglas para la creación futura a partir de lo hecho hasta el día.

Compréndaseme bien: lo anterior no quiere decir que las experiencias musicales realizadas hasta hoy sean letra muerta para el creador actual, sino que éste ha de encontrar *su* necesidad y no la de quienes ya crearon, so pena de hacer una obra epigonal. Desde este ángulo el "nada ha ocurrido aún" de Kafka es perfectamente cierto, ya que nuestra experiencia no puede ser sustituida por la de los otros: hemos de vivir la parcela de vida que nos ha tocado en suerte y si así no lo hacemos, nos condenamos a una pura presencia inútil y hasta perjudicial.

Las obras anteriores tienen un irremplazable valor de magisterio, capaz de dotar a la conciencia presente de toda su agudeza y poder de penetración y otorgando a quien las conozca eso que se llama —a falta de cosa mejor— "oficio", así como evitando inútiles repeticiones, tantas veces producto de la ignorancia. Pero este nivel, se observará, corresponde sólo a la esfera del aprendizaje (hablo de "esfera" y no de "período", ya que se aprende siempre) y no a la de creación, por más que en el hombre todo esté unido, comunicado y haya siempre ecos imprevistos de unas cosas sobre otras. Incluso diría que, al menos en lo que a mí respecta, conozco pocos estimulantes más poderosos para el autoencuentro que el conocimiento retrospectivo de lo que ha sido mi arte. Pero, insisto, eso no hace sino subrayar la necesidad de crear nuestra propia obra, a través del proceso que Boulez ha intentado definir como "lo imprevisible convirtiéndose en necesidad". Para ese "imprevisible" sobran las reglas que no nazcan de él mismo, aunque éstas puedan estar influidas por cuantos estímulos externos se quiera.

Cabría ahora preguntarse sobre el por qué de lo dicho. Porque en otras épocas una declaración de principios musicales iba seguida de una pléyade de obras que no sólo la justificaban, sino que la prolongaban durante un tiempo razonable. Pienso en Philippe de Vitry, en Zarlino, en el drama musical, en Rameau, en Rousseau, en los credos nacionalistas, etc. . . .

En nuestro inmediato pasado, incluso, ha habido quien se ha comportado con la misma mentalidad frente a sus descubrimientos (¿no se nos cuenta que Schoenberg comunicó a Josef Rufer su descubrimiento de la técnica dodecafónica diciéndole que había encontrado algo capaz de asegurar el predominio de la música alemana durante "otros" doscientos años? El dodecafonismo, sin embargo, es, desde hace tiempo, pasado, glorioso e insustituible, si se quiere, pero pasado al fin).

La realidad es que la música no es excepción respecto de la progresiva aceleración del tiempo histórico. La única posibilidad de encontrar una "necesidad" válida —por seguir empleando la terminología de Boulez, citada

antes— es la de sumergirse en el presente *en profundidad* y con un conocimiento lo más exhaustivo posible de las fuerzas que lo han motivado. Lo que equivale a decir que nos queda la “revolución permanente” como única vía posible.

Hay sin embargo un hecho que se presta a reflexión. Cuando un cierto tiempo pase, es seguro que la multiforme apariencia de la música actual será susceptible de reducción a unas pocas corrientes, relativamente próximas entre sí, por no decir profundamente unitarias. Lo que hoy parece antagónico y contradictorio se ha de comprender andando el tiempo como manifestaciones diversas de un mismo espíritu (no creo necesario entrar a demostrar la anterior aseveración: si de algo sirve la historia es para enseñar a quien quiera a aprender las lecciones de esta especie). Y no es extraño: el “humus” que sirvió de substrato a la creación ha sido el mismo para todos los artistas de una misma circunstancia histórica —estoy hablando de los artistas que realmente lo fueron, naturalmente—; cuando el tiempo pasa, la atención puede captar al mismo tiempo el producto creado y su motivo: siendo éste similar en todos, si está más cerca de percibir una unidad, o por decirlo de otro modo, se contempla una realidad con más elementos de juicio para comprenderla.

Si esto es así —y yo al menos tal creo— ¿por qué no aventurar la posibilidad de establecer una parte general de la creación que esté detrás de la praxis, arriesgándose a señalar las líneas de fuerza conductoras de un determinado momento? Efectivamente, en el plano de la especulación tal cosa parece posible y hasta necesaria. Pero . . .

Sí. Hay, creo, un reparo serio. Y el reparo consiste en confundir el plano de la creación con el de su análisis. Quien detenta el poder de creación —no postulo ningún privilegio para una élite de escogidos: no olvidemos que la medicina actual insiste sobre el hecho de que el poder de creación es una nota necesaria a la “normalidad” del hombre: de aquí su juicio negativo sobre nuestra sociedad y el que se hable de la educación como de la principal responsable de nuestras neurosis—; quien detenta el poder de creación, hoy por hoy al menos, repito, sería el único capaz de bucear en esas líneas de fuerza que engloban manifestaciones aparentemente contradictorias. A la vista de la aceleración del proceso de cambio, el análisis, efectuado por alguien no creador, llegaría siempre tarde, o sea, sería siempre inútil como guía para el presente —no como conocimiento del pasado—. Podría decirse incluso que el momento de la creación de una obra y por ende de su afirmación sobre un credo, coincide hoy con el de la necesidad de su transformación, o sea que la existencia de una obra supone la aceptación de su irrepetibilidad, de su valor de caso único, de su imposibilidad de generalización. (Importante: al hablar así no me refiero a la obra en relación con la conciencia perceptora que no crea, con “los demás”: aquí sí que una obra podría “generalizarse”, al ser habitable y habitada para y por los otros: pienso más bien en el sentido que la obra creada tiene para el que la crea

y en la agudísima consciencia de que así como el tiempo es irrepetible, al menos por ahora, y cada instante también, así la obra musical es un producto cuya necesidad reside en parte en su calidad de "unicidad"). Hablar desde esta óptica del "envejecimiento de la nueva música" (Theodor W. Adorno) es, creo, frivolidad. No hay envejecimiento para la obra lograda, que se convierte en un punto de combustión en el que la llama siempre ha de brotar; sí que desaparece —no envejece— el cúmulo de fuerzas que la motivan, haciendo redundantes a los futuros partos producto de iguales padres. Aunque una obra musical tiene muchos padres y madres, aparte de quien la escribe... Hay, pues, una parte general que sostiene a toda la creación de un determinado momento histórico. La velocidad, relativamente escasa, del proceso en que ese momento se desarrollaba, posibilitó en ciertas épocas la elaboración correlativa de una estética paralela a la creación. Hoy la velocidad se está acelerando progresivamente, haciendo a ese paralelismo particularmente árduo, por no decir imposible, si lo que pretendemos es establecer una estética en el mismo sentido que tuvo el pasado. Pero ¿no hay otras posibilidades?

He hablado en otra ocasión ("Aproximación a una estética de la música contemporánea", Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Se trata de la ampliación de una serie de conferencias dadas por mí en Madrid en 1965 para inaugurar las actividades de ALEA) de la "estética de lo mudable", o sea, de una generalización de la conciencia del cambio. El hombre está solo frente a su necesaria afirmación respecto de las cosas, pero esta afirmación debe venir temperada por la conciencia de su limitación, o por mejor decir, por la conciencia de la provisionalidad de la misma.

Entiéndaseme: no predico ningún ejercicio de humildad, en el que el creador entone un "mea culpa", que forzosamente suponga una veneración alienante implícita hacia otro credo, supuestamente intangible, sea éste cual fuere. Si se reconoce el hecho de la provisionalidad o el cambio, ha de ser para que todos lo hagan. De lo contrario la misma entraña de la evolución se vería traicionada —lo que en la realidad tantas veces ocurre. Pero si el hombre se apoya sobre la provisionalidad de su afirmación, no le queda otro camino *positivo* que la postura omnicompreensiva: lo que suponga un enriquecimiento humano deberá ser aceptado y respetado; lo que coarte su expansión será rechazable (naturalmente, todo ello deberá ser pasado por el severo tamiz de la praxis).

Así, todas las formas de expresión musical que el hombre ha encontrado, debieran ser igualmente asumidas por todos los hombres que a la música se dediquen, provocando lo que otras veces he llamado un "gigantesco acto amoroso", del que luego esperar resultados, a sabiendas de que muchos de ellos nos han de parecer monstruosos, con razón o sin ella.

A la vista de lo dicho, quizá podría decirse que la estética musical no está en crisis, sino más bien ha cambiado de sentido para residir no tanto en una nomenclatura de procedimientos, cuanto en una postura que intenta como

puede interpretar una realidad: la nuestra, en un plano general previo a la redacción de la obra concreta.

Una vez más, he de decir que soy consciente de que para realizar esta esta especie de gran fecundación de forma no agresiva (esto es, sin que culturas cuyos medios para imponerse —no su calidad intrínseca— no tengan la fuerza de los nuestros, pudieran perecer en la refriega; más claro: para no caer en un colonialismo cultural), sería necesario cambiar *toda* la política cultural. No tengamos miedo de decirlo: esa es una tarea que debiera realizar el creador, el hombre creador —me remito a lo dicho más arriba sobre el particular—, frente a quienes no vean o no quieran ver el problema. De ahí a reivindicar el poder para quien crea (una vez que el poder hubiera sido despojado de la capa negativa que hoy siempre o casi siempre tiene: quizá un poder colectivo, intercomunicado e intercomunicante, un poder “disuelto” en una sociedad “flexible”, fuera la solución . . .) hay un paso. ¿Un mundo regido por artistas? Puede que no tanto, pero sí un mundo en el que la dimensión creadora del hombre (no sólo la artística) estuviera mucho más presente y en el que el arte cumpliera una función, una verdadera función aglutinante. Ya sé que la idea no es nueva, aunque sí creo que lo es el sentido que aquí tiene y el enfoque que de ella se dá. Y además: ¿a qué tanta coquetería sobre la novedad de las ideas? No tanto ideas nuevas como ideas vivas es lo que importa. Y termino con este trabajo —que no con el tema, ni con las infinitas sugerencias que pudiera seguir provocando— citando tres proposiciones de Velimir Jlebnikov, escritas entre 1914 y 1922. La primera: “Qué vale más, ¿un lenguaje universal, o una universal carnicería?”. La segunda: “El porvenir se aleja de la pereza”. La tercera: “Hagamos el cambio de los géneros de trabajo por medio de los latidos del corazón. Calcúlese cada trabajo por el número de latidos, unidad monetaria del futuro, de la que todos los vivientes son igualmente ricos”. Y añadido una idea de Max Planck, quien dijo poco antes de morir que lo más imperdonable de nuestra época —imperdonable por culpable de todas las catástrofes— es la falta de imaginación para prefigurar nuestro presente en vistas a un futuro.

“Tres momentos musicales”, Europa 1971

por *Jorge Urrutia Blondel*

Del Instituto de Chile, e investigador en
el Departamento de Música de la Facultad
de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas

Cumpliendo con una honrosísima invitación del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia (a través de la Embajada de ese país en Santiago), para asistir como “observadores” al “Festival Internacional de Música de Praga 1971”, estuvimos presentes en la capital checa durante una parte del desarrollo de dicho evento, en el mes de mayo del año en curso. Pero aprovechando también la salida de Chile, no desechamos la oportunidad para realizar, por nuestra cuenta, la visita a otros países de Europa (dieciséis en total! . . .), tanto individualmente como integrando un “tour” colectivo. De este modo disfrutamos, nuevamente, de otras interesantes experiencias musicales, aparte de la fundamental de Praga. Y entre ellas destacaremos dos muy especiales. Todas reunidas en la breve y sencilla crónica que sigue, forman un tríptico con el título que anuncian estas líneas.

Los sitios de ocurrencia de lo comentado fueron, además de Praga, las ciudades de Budapest y Venecia.

I. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA, PRIMAVERA DE PRAGA, 1971.

En correspondencia con la causal del viaje, el más importante episodio del mismo fue, consecuentemente, una permanencia más prolongada y útil en la ciudad que aparece como una de las más bellas de Europa, si se atiende a su zona realmente antigua de monumentos y construcciones. Recorrer todo esto en los momentos libres de jornadas muy intensas, constituye ya uno de los altos disfrutes estéticos posibles. Pero esto sólo fue complemento de aquellos en el plano musical, a los cuales corresponde específicamente referirnos aquí, en forma de objetiva información.

Los festivales internacionales de música en la capital checa se verificaron siempre como culminación del brillo de notables acontecimientos de ese arte durante todo el año, y ahora en el marco gratísimo de la primavera praguense, que muchos no imaginarían sea con tantos verdores y tibia atmósfera. En este 1971 todo se desarrolló, precisamente, entre el 12 de mayo y el 4 de junio.

Bajo el reconfortante y cordial lema de “Con la música a la paz y amistad entre los pueblos”, se han organizado anualmente estas manifestaciones culturales desde el año 1948. Pero ya como antecedente podría citarse una celebración en 1946, con motivo del cincuentenario de la “Filarmonía checa”.

El evento tiene siempre un gran carácter internacional, y precisamente con tal finalidad se hace bastante propaganda en el exterior, especialmente en Europa, concretadas en atractivos y muy tentadores programas para los “golosos” de la música, escritos en varios de los idiomas más expandidos.

Se ha procurado generalmente poner en cada año algún acento mayor en determinado autor o aspecto del arte musical (Smetana, Janáček, música coral, dramática, etc.).

Toda la compleja planificación es realizada por un Comité, que la somete a la aprobación de las autoridades respectivas. Este Comité está integrado por varios elementos, tales como: el Ministerio de Cultura y el de Educación, la Central de artistas, los Conservatorios estatales, etc.

La organización resulta, así, bastante perfecta y la acogida a los músicos ejecutantes, a los participantes de todo orden, a los turistas y a personas invitadas, es siempre tan extremadamente cordial como práctica y generosa. Llenos de la más profunda gratitud, esto lo comprobamos personalmente.

Aunque, como es obvio, el Festival se desenvuelve con predominio de actividades de todo orden, se ha organizado también la concurrencia de otras manifestaciones artísticas paralelas, tales como: conferencias, mesas redondas, exposiciones, funciones de teatro y cine.

Pero en un plano estrictamente musical, la concentración de espectáculos musicales en esas semanas es sencillamente tremenda, utilizándose la participación de elementos tanto nacionales como extranjeros. Con una simultaneidad que aterroriza a los afectados por el "embarras du choix", cada día hay varios conciertos sinfónicos y de cámara, todos distintos. Y cada día también alguna Opera, un Ballet, o ambos en el mismo día y hora, además de los conciertos...

Esto es posible pues son numerosos los diversos sitios en que se producen todas estas manifestaciones musicales con una inmisericordiosa concurrencia simultánea. Sólo citaremos algunos. Por ejemplo: *Sala Smetana* (especialmente para conciertos sinfónicos); *Sala Dvorak* (especialmente para música de cámara). Varios antiguos templos, de fabulosa arquitectura y hoy, obviamente, sirviendo más como museos que como sitios de culto, son también utilizados para audiciones de diversas clases, destacándose las de música para órgano, coral o sinfónico-coral. Entre esos templos nombraremos la justamente célebre Catedral de San Vito (en la parte alta de la ciudad, área del Hradcany), la Catedral Tyn, la Basílica de San Jorge, las Iglesias de San Nicolás, San Jacobo, etc.

Pero igualmente en otros hermosos e importantes sitios históricos de Praga, no primitivamente religiosos, se desarrolla actividad musical durante esta temporada de primavera. Los más importantes son: el Museo Nacional, el Museo de Literatura, la Villa Bertramka y el Teatro Tyl (la primera donde vivió Mozart cierto tiempo, y el segundo donde él estrenó la Opera "Don Giovanni").

Si se prescinde de la gran perfección de las ejecuciones y de la celebridad de muchos de sus participantes, habría que incluir también a Praga, con espíritu absolutamente objetivo, en la observación que tantos viajeros por Europa suelen formular en materia de audiciones musicales. Y ésta no es otra que una constatación de cierto estagnamiento en los programas. Estos siguen

siendo "de batalla", con casi siempre las mismas obras, autores y estilos, en desmedro de la inclusión de una mayor dosis de obras contemporáneas de valor. Por cierto, lo mejor del pasado siempre debe estar presente, pero a veces hay que escuchar demasiadas versiones de lo mismo, por encantador que sea (como fue el caso del Concierto para piano de Grieg en La menor, el cual, en medio de otras obras que nos interesaban, debimos escuchar dos veces en este Festival, aunque por la claridad de su invención y estructuras no llegamos a odiarlo...).

Repetimos que de ello adolecen todos los grandes centros de actividad musical europea. Y Chile, por cierto, no le va en zaga. La observación podría también extenderse a los espectáculos de Ballet y Opera en el festival que comentamos. Por todas partes surgen críticas a la Opera en cuanto a género en sí mismo aunque, no obstante, siguen mundialmente cultivándolo con fervor... y con bastante espíritu tradicionalista.

Pero en pocas temporadas musicales, fuera de la de esta, Praga primaveral, sería posible encontrar tantas y tan bien realizadas presentaciones operísticas, a cargo de cantantes extraordinarios, orquestas y coros magníficos. Es por esto que, a pesar de las observaciones que anteceden, y porque en este sitio se pueden escuchar Operas del país en su lengua y "en su tinta" (algo difícil en otra ocasión o escenario), se produce la tentación —a la que no pudimos resistirnos— de preferir una cierta mayor asistencia a esta clase de manifestaciones musicales antes que a otras.

De este modo, fue relativamente subida la "dosis" de óperas checas que escuchamos, ya que acaso nunca más tendríamos la ocasión de hacerlo en tan favorables condiciones.

Entre estas obras líricas nacionales nos pareció que habían sufrido cierto deterioro con el tiempo algunas, como por ejemplo: "Rusalka" de Anton Dvorak, "Jenufa" y "El zorrillo astuto", de Leo Janacek.

"La Novia vendida" (Prodaná nevěsta) de Smetana, en cambio, parece guardar una tremenda y eterna juventud. Además de sus intrínsecos y universales valores, posee los que el gran compositor eslavo supo infundirle al transmutar allí mucho de su creación original —melodías y danzas— en una música de profunda atmósfera nacional, aunque no crudamente vernácula, y corresponder de este modo a las sugerencias locales del texto. Se explica, así, el impacto casi "patriótico" que tal obra produce en el público del país. Y es una grata experiencia, difícil de olvidar, la asistencia a su ejecución, realizada en su propio idioma y medio: receptivo, entusiasta y encendido.

La versión que nos tocó escuchar fue simplemente soberbia, en el Teatro Nacional, inmediato al río Vltava.

En esta misma sala, que agregaremos a las nombradas, y dedicada a Opera, Ballet y Teatro, se presentaron en este festival otras obras líricas checas, algunas de autores ya citados, como por ejemplo: "Dalibor" y "Libuse", ambas de Smetana; "El Jacobino", de Anton Dvorak; "Katia Kabanova"

y "Los viajes del señor Borucek", de Leo Janacek. De otro compositor del país: Z. Fibich, anotamos su ópera, "Sarka".

En cuanto a autores extranjeros del mismo género lírico se encontraba en primera línea entre los "viejos" a W. A. Mozart, tan vinculado a la vida doméstica y artística de Praga, en varias etapas de su existencia. De él se programó "Cosi fan tutte" y "Don Giovanni", en el Teatro Tyl. Y nos pareció un lujo musical desmesurado escuchar esta última ópera en el propio sitio de su estreno, como ya lo recordamos.

En esta misma sala —otra más entre aquéllas que deben agregarse a la lista de las nombradas, cooperando en el festival— se ejecutaron varios Ballets, todos interpretados con la misma alta perfección, pero todos también cediendo a una tradicional programación, y utilizando la más clásica técnica de coreografía y estilo de danza. Citaremos a: "Giselle", de A. Ch. Adam y a "Coppelia", de Leo Delibes.

Empero, no deja de ser impresionante la cantidad de otras óperas que también aparecieron anunciadas, en uno u otro teatro, durante aquellas semanas. Recordaremos al azar: "Fidelio", de Beethoven; "Lohengrin", de Wagner; "Carmen", de Bizet; "Los Cuentos de Hoffmann", de Offenbach, etc. Y, por cierto, "La Traviata" y "El Trovador", de G. Verdi y "Madame Butterfly", de Puccini, que siguen absolutamente inamovibles, tanto de los escenarios de Praga como de todos los de Europa.

De autores más contemporáneos encontramos programadas óperas como "La guerra y la paz", de Prokofieff y "Matías el pintor", de Hindemith. Ante este panorama musical inmenso, cabría la "coda" de una observación tan importante como curiosa y aparentemente superficial, relativa a la forma en que el público reacciona. Y esto por el hecho de estar situado en un punto geográfico de especial organización estatal. Nuestra primera impresión al respecto —que luego se mantuvo— es la de que en cualquier punto de Europa, y cualquiera que sean sus estructuras políticas, siempre Europa es Europa. Esta tremenda "perogrullada", que ya surgió al constatar las tradicionales programaciones musicales, se complementó con la observación de lo que ocurría en el interior de las salas de concierto o teatro de ópera, por lo menos en materia de "presentación" personal. Los ejecutantes de la orquesta visten rigurosa etiqueta. Y aunque el público no hace esto de una manera muy estricta, por lo menos guarda siempre una compostura, seriedad y respeto en materia de vestimenta, al punto que no surge una diferenciación muy aparente con el público de otras capitales europeas occidentales. Tampoco surge de su comportamiento social, personal o colectivo; o aquél para expresar alguna aprobación (o acaso desaprobación) de lo que escuchan. En general, es la misma clase de público que podríamos encontrar en París, Roma, Barcelona, Copenhague, etc.

Honestamente recordamos, eso sí, que nuestra observación es valedera sólo para esta ciudad donde fue captada.

Hemos dicho que en este Festival, y siguiendo la norma establecida, co-

respondió incluir también simultáneamente otras manifestaciones artísticas. Tal vez aquélla que aparece como la otra de mayor importancia, al lado de la de la música, es la relativa a espectáculos de teatro, arte que está muy desarrollado en Checoslovaquia. No correspondería aquí hacer sino una muy tangencial referencia a ello, como complemento de esta crónica. Y lo haremos manifestando que, tanto en los importantes teatros ya citados (el Tyl y el Nacional), como también en un sinnúmero de otras salas —grandes y pequeñas— los aficionados al teatro deben igualmente "sufrir" un verdadero "vértigo" al examinar la lista de obras programadas. Allí encontrarían tanto los nombres de los grandes clásicos: Shakespeare y Molière, como los de autores de gran talla, pertenecientes a otras épocas, tales como: Goethe, Schiller, Gorki, Puchkin, Brecht, etc. Y también verían anunciada la producción de una infinidad de nuevos autores, checos y de otros países; algunos de una estética de real vanguardia en todos sus elementos, más que aquélla observada en el terreno musical.

El festival no excluye tampoco el funcionamiento de algunos tipos de teatro musical, como la Opereta (o géneros vecinos a ella), contándose igualmente con serias ejecuciones. Y, por cierto, en este lapso llega a su plenitud de actividad ese espectáculo tan especial denominado "Linterna mágica", que tuvimos la suerte de conocer en Santiago.

En cuanto a Cine, aparte de algunos films checos, predominan las producciones soviéticas y de otros países socialistas. Del área occidental sólo se anuncian ciertas películas de Francia y algunas de Italia.

Las exposiciones de todo orden tienen lugar en cerca de una treintena de sitios diversos (museos, salas especializadas, castillos, viejas mansiones o iglesias).

Por último, el festival da motivo a varias reuniones y mesas redondas, de participantes e invitados. Nos tocó asistir a algunas. También en forma activa y personal pudimos intervenir en el área de la Radiodifusión, conferencias y charlas. Es así como en el *Museo Náprstek* hablamos acerca de la música chilena en general, y en especial sobre algunos resultados de nuestras investigaciones en el terreno de la música folklórica.

¡Verdaderamente, en plena primavera checa, el Festival Internacional de Praga constituye uno de los más formidables centros de vida musical y artística de Europa!

II. EL "ARCHIVO BARTOK" DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE HUNGRÍA,

EN BUDAPEST.

Siempre nos fascinó la idea de estar algún día en suelo magyar. Referencias continuas —invariablemente laudatorias— se fueron acumulando en diversas épocas de nuestro existir, en aquel especie de "Kardex" de desiderata que construimos, desintegrado a menudo por la suma de continuas irrealizaciones.

Mas, ahora, todo era posibilidad. Especialmente por la geografía, fácil de vencer rápidamente en alrededor de sólo cincuenta minutos de vuelo desde Praga. Es decir, durante algo más que el tiempo para enhebrar buen párrafo inicial de conversación con el vecino de asiento. Pero no en el extrañísimo húngaro, por cierto . . .

En esta ocasión, a nuestro vago desideratum antiguo, se agregaba uno inmediato y específico: la visita y registro del universalmente conocido "Archivo Bela Bartok" de Budapest.

Así, ni la primaveralmente iluminada suavidad del panorama urbano, suma del de un BUDA, más alto, irregular y arcaico, con aquel de un PEST más plano, comercial y residencial (ambos amablemente enlazados por el Danubio), ni el imperativo de vagar por algunas amplias y "turistiables" avenidas y boulevards, no impidieron que apresurásemos un tanto el paso para alcanzar cuanto antes el objetivo al que aludimos.

Este lo encontramos en el N° 9 de Országház utca (calle), vía más bien corta y algo estrecha, situada en una importante y vieja zona de Buda, la "rive gauche" del complejo metropolitano. No lejos, casi hipnotiza con su magnificencia la histórica Catedral y Plaza Matyas, circundada de otros seculares monumentos. Con mayor precisión, el objetivo buscado tenía su sede en una de aquellas encantadoras pero sencillísimas y burguesas mansiones europeas, con un minimum de dos siglos de existencia, pero algo acicaladas, provistas de anchos muros de piedra y sencilla distribución. Una corta entrada conduce a un patio. Ya antes de llegar a él se encuentra el acceso a los pisos superiores. En aquel que en Chile denominamos "segundo" ("primero" en todo el resto del globo . . .) se encuentra casi la totalidad de las instalaciones que pueden ser visitadas por el público, correspondientes al "Archivo de Bartok" propiamente tal.

A un "tercer" piso, no visible desde el exterior, se llega por una escala en cuyos muros hay bellísimas e inmensas reproducciones de fotografías tomadas por el músico durante sus andanzas de investigación rural. Allí se encuentra el resto de las dependencias del mismo Archivo. Y además las oficinas y recintos donde trabaja el personal de investigadores de la sección a que después nos referiremos.

Actualmente su jefe es el Profesor D. Dille y su asistente el Sr. L. Somfoni. En general, todo parece ya aquí un poco estrecho. Se nos habla de una posibilidad de traslado a otro edificio más amplio, o de una ocupación más completa del que ahora se dispone, ya que ella parece no serla más que parcial.

Hay que tomar en cuenta que el organismo completo que funciona en esta casa, inaugurada el 25 de septiembre de 1961, es algo bien complejo y muy activo: nada menos que el llamado "Instituto Musicológico de la Academia de Ciencias de Hungría". Pues es bien sabido que en toda Europa, comprendida el área comunista donde está este país existen, muy organizados y prósperos, los "Institutos de Investigación", incluyendo los de Musicología.



Bela Bartok, 1881-1945. Dibujo de Ferenczy Beni, realizado en 1936.
Propiedad de la Galería Nacional de Hungría.

Este que hemos visitado tiene una doble composición de base. Por una parte, lo integra muy centralmente el citado Archivo Bela Bartok, verdadero centro de documentación sobre el gran músico magyar en todos sus aspectos. Por otra parte, comprende también un extenso grupo de trabajo, dividido a su vez en tres grandes secciones. La primera se ocupa de investigaciones sobre la historia y la música folklórica de Hungría, la segunda de la historia y la estética musicales en general, y la tercera estudia las corrientes que dominan la música universal de nuestra época.

A propósito de esta organización y sus disciplinas, es interesante constatar nuevamente como en la vieja y sabia Europa, en cualesquiera de sus comarcas e ideologías, los principios que fundamentalmente guían las labores en las disciplinas de investigación, son los de un efectivo rendimiento sólo a través del trabajo real y constante y los de la concentración del esfuerzo, intrínsecamente limitado a un objetivo específico, sin muchas sutiles teorizaciones o programas ajenos a la disciplina en sí misma.

El Archivo de documentación sobre Bartok se formó gracias a varias donaciones, especialmente de las de familiares del artista, tales como su viuda, Sra. Ditta Pásztor, Bela Bartok hijo, y el gran amigo y compañero de labores Zoltán Kodály. También un extranjero: Mr. John Lade regaló un cierto número de cartas. Y continuamente siguen sumándose otras adquisiciones, por compra o donación.

Y en todo este rico material, por ser de Bartok se impone establecer una cuidadosa orientación si se desea seguir mejor sus huellas en las distintas áreas de interés donde penetró su inquieto espíritu. En realidad, fue extraordinaria la diversidad de asuntos que ocuparon la atención del artista y fructificaron en realizaciones prácticas. Ellas sobrepasaron la aparentemente simplista dualidad de acción atribuida al gran húngaro, sólo considerado tanto investigador como compositor, aunque más conocido en esta última calidad.

De todas formas, debe reconocérsele cual típico caso de músico humanista, como pocos han existido en nuestro tiempo. Es la primera conclusión a que llegamos luego de visitar el sitio donde se mantienen los recuerdos de su actividad polifacética. No debe olvidarse que ya sólo como músico, y aparte de su rendimiento en los dominios de la composición y la investigación musicológica, Bartok se distinguió además como pianista excepcional, e incluso como director de orquesta, aunque esta última actividad fue en cierto momento abandonada. Luego, a manera de realizaciones anexas, más inmediatas, lo encontramos ocupado en obtener buenos aciertos fotográficos durante las excursiones por campos y aldeas de su país y otros vecinos, en busca del rastro musical auténticamente folklórico. Se conserva en el Archivo una cierta cantidad de esta cosecha de la imagen, obtenida con máquinas que no eran, obviamente, las muy adelantadas que hoy conocemos. También le interesaron mucho otros "subproductos" posibles de obtener en sus "salidas a terreno", con fines de recolección. Ellos consistieron en vestimentas, pequeños utensilios y muebles, tejidos, etc., todas realizaciones de una artesa-

nía tradicional de esas mismas comunidades que le entregaban sus cantares y danzas.

Algo de esto se encuentra también en el Archivo. Y como si fuera poco, también allí se muestran las colecciones de insectos y especies botánicas, de las que fue buen conocedor. Esto lo "cosechó" igualmente en sus tan variadas como provechosas andanzas, a veces entre asperezas y soledades. Por último, aún el examen no muy detenido de una parte de su biblioteca particular, aquí conservada, permite constatar que dentro del ámbito de su cultura general, Bartok asignaba gran importancia al estudio de literaturas, sistemas filosóficos y filológicos, así como una notable dedicación al aprendizaje de varios idiomas. Fue valioso el uso práctico, en sus trabajos, de esas amplias posibilidades políglotas alcanzadas. Sobre esto volveremos a hacer mención más adelante.

Se constata, pues, en este recinto, toda esta maravillosa complejidad de una vida intensa y útil para sí mismo y para los demás, transmutada después, con afecto y orgullo nacionales, en material de Archivo. Aquello que en él encontramos expuesto lo clasificaremos personalmente en cuatro grupos. Esto sólo para facilidad de nuestra exposición, no correspondiente a divisiones oficiales del Archivo mismo, pues ellas obedecen a otros factores.

El primer grupo comprendería todo lo relativo a la formación de Bartok como músico, y en especial a su labor de compositor. En el segundo grupo situaremos el material relacionado con sus actividades de investigador, principalmente de la música folklórica de su país y comarcas vecinas, así como de otras especies del folklore general. En una tercera división incluiríamos lo que se conserva en relación con diversos intereses de Bartok en cuanto hombre culto. Y, finalmente, en un cuarto grupo podría situarse el conjunto de objetos personales y correspondencia.

Si nos abocamos ahora a un examen del primer grupo, verificamos que casi todo el material que se dispone del Bartok músico, en sus diversas actividades como tal, se encuentran en el segundo piso del edificio (única parte destinada a visitas de público, y sólo en determinados días y horas).

Allí, la sala donde se expone no es demasiado extensa. Aplicadas a tres muros, y en sucesión ininterrumpida, están unas hileras de vitrinas, que llegan a circundar casi todo el recinto.

En la serie inicial de estas vitrinas podemos apreciar el proceso de formación técnico-musical del maestro, incluyendo un pequeño ejercicio de armonía escrito a los doce años. ¡Cuánta malévoa satisfacción o consuelo podrían brindarles a algunos corrientes alumnos de Conservatorio ciertas correcciones hechas al pequeño Bela por su maestro... al mismo que a su vez habría de ser maestro, y de tan alta alcurnia!

Acompañan a este precioso manuscrito una serie de otros, con "tareas" y ensayos de primeras composiciones, algunas aún no muy promisorias.

Incluidas en una especie de nueva sección dentro de este conjunto, se encuentra toda una serie de recuerdos del Bartok ya compositor formado. Com-

prende una serie de ediciones, partituras definitivamente impresas, de pruebas de imprenta con correcciones autógrafas, de programas de conciertos, críticas, comentarios, etc. También se encuentran artículos y estudios originalmente escritos por el músico magyar, algunos directamente en alemán, idioma que él dominaba absolutamente.

Acerca de sus actividades importantes también como pianista, y circunstancialmente como director de orquesta, se encuentra reunido un cierto número de recortes, programas completos, diarios, revistas, fotografías, etc.

En el no menos interesante aspecto de Bartok como investigador del folklore musical, actividad que inició en 1905, sigue una serie de vitrinas comprendiendo todo un complejo material. Antes que nada, numerosos manuscritos con pacientes, casi heroicas anotaciones sobre pautas, hechas a mano; rápidos bosquejos de lo que su oído captaba, siempre directamente, de manifestaciones musicales folklóricas muy puras, además de las grabadas.

Y luego hay allí también manuscritos que nos informan sobre su trabajo de transcripción de lo recopilado; delicada labor profundamente musical en la que intervenía bastante el Bartok compositor. De aquellas donde ya campeaba la alta labor del musicólogo; el análisis técnico final (tal como se le encuentra en las ediciones definitivas de colecciones de música vernácula de Hungría), decididamente no encontramos aquí rastros, por lo menos en esta sección. Diversas razones, entre ellas los sucesivos problemas de publicación, el uso continuo para estudios de especialistas, etc., parecerían influir en tal resultado.

Como complemento iconográfico del conjunto se exhibe una parte del archivo de fotografías tomadas por el maestro. Y reiteramos que es de admirar la destreza adquirida por él en esta técnica anexa.

Pues como utilísimos documentos, pero también como acertadamente artísticas tomas, resaltan en ellas algunas escenas de campesinos y aldeanos en sus labores y oficios; en sus casas, con sus trajes, muebles y utensilios regionales. Todo, naturalmente, provisto de una ingenua y sana belleza que el gran artista húngaro no podía menos que admirar, junto a canciones y danzas, que eran el objeto principal de sus desvelos.

Y así, con amor, todo lo registró en sus anticuados aparatos, disponiendo incluso que alguien captase en aquél fotográfico su propia figura, unida a la de los labradores; él en plena labor de fijación de lo tradicional y ellos en la generosa entrega. El resultado es una de las más encantadoras fotografías de la colección.

Como complemento a todo esto, y sobre algunas estanterías y mesas que interrumpen a las vitrinas, se exponen esos admirables utensilios, trajes, adornos, tejidos y otras artesanías rurales a que antes nos referimos.

Pero luego la atención se detiene en algo inesperado e importante: un pequeño aparato registrador del sonido, tan elemental como solían ser los tipos de fonógrafos denominados "La Voz del Amo". Está provisto de una bocina o pabellón, manivela y rodillo negro de cera. Aquí el investigador grababa

la música directamente de sus cultores. El aparato parece más bien frágil y no demasiado grande. De todas formas, asombra pensar en el sacrificio que debió significar para el músico —que no era de una contextura recia o atlética— llevarlo pacientemente a espaldas durante sus largos desplazamientos hacia lejanías. Y esto, aparte de la máquina fotográfica, papeles, cuadernos para anotaciones y efectos personales. Nuestra admiración se acrecentó más aún cuando, observando nuestras cavilaciones, se nos invitó a realizar el ensayo de levantar este mecanismo, estirando con firmeza, a cierta distancia, ambos brazos antes de asirlo con las manos. Así lo intentamos, llenos de reverencia y dudas. Pero esto no fue fácil, pues su peso (que a simple vista no parecía elevado) alcanzaba seguramente a una buena cantidad de kilos. Es lo que el casi heroico músico llevó a costas durante años, mientras lo animó el deseo de ser útil a su arte y a su ciencia. Pues éste fue el único tipo de aparato para grabación mecánica que siempre usó, ahora guardado como reliquia en este Archivo. Desafortunadamente hubo una falta de concordancia cronológica entre el gran auge de la acción investigadora de Bartok y el formidable avance técnico que para la etapa de recolección significa hoy disponer de la grabación magnetofónica, tan cómoda y sobre todo tan fidedigna. Así, otra de las penalidades que debió sufrir Bartok fue seguramente la imprecisión de lo captado en el deficiente rodillo de cera, durante la etapa de transcripción a pautas. Entonces es cuando el músico necesitó ser realmente bastante músico. Los borradores de esta parte de la labor no están expuestos en el Archivo. Tampoco algunas grabaciones propiamente tales, si es que algunas se conservan.

Los manuscritos últimos y en limpio, incluyendo comentarios y análisis técnico-musicales, están sólo parcialmente aquí, ya que ha habido cierta dispersión de ellos, al parecer, en otros archivos.

Pero están los maravillosos tomos ya impresos, con el resultado de este gran trabajo ofrecido por Bartok a su patria y al mundo. Ellos dejaron abierta una huella que otros investigadores han seguido, después que el gran húngaro abandonara sus trabajos tras una última investigación en Turquía.

En esta forma, se calcula que más de 16.000 trozos de música folklórica (canciones y danzas) se han recolectado en años posteriores, y por otros especialistas.

Hay que recordar también que Bartok no sólo investigó en Hungría. También lo hizo en otros territorios de este país que en algún momento le pertenecieron, política o culturalmente. Además trabajó en Rumania, los Balcanes y Turquía. Y también escribió varios estudios sobre la materia, aparte de las recolecciones mismas, dejando bien disipado el error de directores de revistas, cabarets, radios y otros elementos, (incluso músicos), al demostrar que la música en estilo llamado *cíngaro*, apta para la exportación y uso en medios frívolos, no tiene nada que ver con la verdadera música magyar. Ha contradicho así el engaño de que fue víctima el propio Liszt, quien luego contribuyó a divulgar bastante tan falso concepto.

De todo esto se encuentran referencias en el Archivo que nos ocupa. Y en él no se olvidan aquellas relativas a Zoltán Kodaly, quien no sólo fue el iniciador de Bartok en el interés por la investigación folklórica, sino aún quien le enseñó primeramente métodos y le prestó siempre amistosa ayuda.

También es muy sabido que, aparte de la recuperación del patrimonio puro de esa música de Hungría, Bartok igualmente aprovechó su otra capacidad, la del compositor, para dejar interesantes trabajos en el terreno de la elaboración, —ya más bien artística—, consistente en el traspaso de los elementos puros a materiales sonoros, o a formas no originales. O bien a someterlos a diversos tipos de estilizaciones y sublimación del material básico, siempre mantenido incólume.

Por último, el compositor llevó hasta el extremo sus contactos con la materia vernácula primordial, creando él mismo música original pero de acuerdo con los arquetipos nacionales, o tratando elementos del patrimonio de una manera ya absolutamente propia y libre. En toda su espléndida producción como creador se encuentran ejemplos de este tipo, desde la "Sonatina" para piano de 1915 hasta algunos de sus últimos célebres cuartetos (el 4º y el 5º, por ejemplo, de 1928 y 1934, respectivamente), e incluso en su "Música para Cuerdas, Percusión y Celesta", de 1936. Citar otras obras similares sería aquí imposible, por la concisión que nos impusimos.

Magníficas ediciones originales de todos estos aportes se encuentran integrando el conjunto de la "Opera Omnia" de Bartok que posee el Archivo.

Por otra parte, el músico húngaro, con su mismo ejemplo y en expresas declaraciones escritas, contribuyó a asignarle un alto rango al auténtico investigador de música folklórica. Así, en su "Ensayo de código del folklore musical", dice que aquél "*debe poseer una verdadera erudición enciclopédica*". Luego de describir todos los conocimientos y disciplinas que necesita, termina diciendo textualmente: "*Pero por sobre todas las cosas le es indispensable ser músico de oído fino y buen observador. Según mi conocimiento, un folklorista musical en el que convergen tantas capacidades de erudición y de experiencia, no ha existido hasta ahora y quizás no exista nunca...*".

Si evocamos aquí estas palabras es porque estimamos que Bartok se equivocó acerca de sí mismo, acaso por sincera modestia. Pues luego de subir todavía un piso más en el edificio del Archivo, junto a unas salas donde se ven especialistas trabajando en las diversas disciplinas que interesan al ya descrito organismo aquí en funciones, se encuentra un recinto que contiene parte de la Biblioteca de Bartok, según hemos dicho. En la diversidad de temas de los volúmenes con que cuenta, se verifica de nuevo, "in situ", cuán grande era la erudición de este artista. Además, los libros están escritos en las varias lenguas que continua y prácticamente servían a Bartok en sus labores y viajes. Pero también otros idiomas, acaso de menor aplicación constante, le interesaban igualmente. Así, la sección destinada a diccionarios y gramáticas es realmente interesante. En primer plano, y en forma muy especial, está representado el alemán, con el que todo húngaro, hasta el no muy

culto, logra romper la incomunicación lingüística que su tan extraño y local idioma le impondría, a no mediar la práctica de esa lengua (que fue la que personalmente nos favoreció en Budapest). Luego encontramos que sus constantes investigaciones en Rumania le llevaron a un estudio más profundizado del idioma de ese país. Acaso su conocimiento del Latín le ayudó en ello, y también le permitió conocer bien el francés, estudiar el italiano y . . . el español. Nuestra sorpresa fue grande al encontrar en una vitrina del piso inferior un Evangelio en lengua española, y abierto en la página donde estuvo trabajando una traducción. Y así pudimos admirar la precisión con que aisló los vocablos difíciles (que por ser nuestro idioma, personalmente podíamos constatar), pues los había subrayado. La utilización de la Biblia seguramente tenía un sentido más práctico que religioso, pues el mismo texto escrito en otras lenguas (de los que también había allí ejemplares) le servían de punto de referencia.

En inglés se encuentran también numerosos libros en su biblioteca.

¡Con cuánta razón, después de esta útil visita, y antes de atravesar de nuevo un puente del bellísimo (pero no azul) Danubio en dirección a Pest, nos pareció que el camino escogido, expresamente indirecto para iniciar nuestro retorno —la inmensamente larga y algo ancha Avenida Bela Bartok— era más bien algo exiguo y estrecho para recordar, en cada metro, a este fenomenal ciudadano de la música y humanista del país magyar!

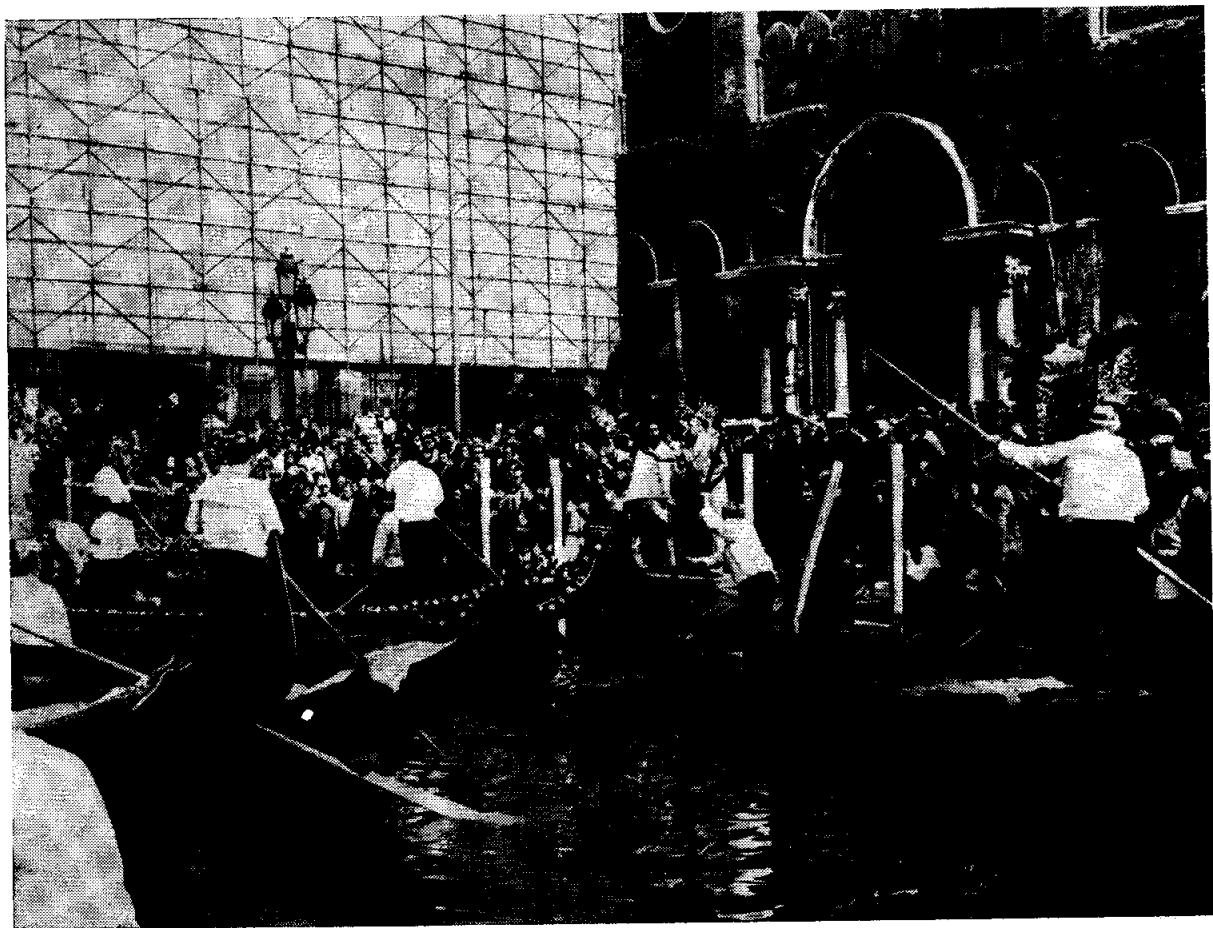
III. TODAVÍA UNOS “MOMENTOS CON IGOR STRAWINSKY”, (VENECIA 1971).

En la *Revista Musical Chilena* N° 73 (Septiembre-Octubre 1960) tuvimos la rarísima oportunidad de poder publicar algo que denominamos “Mis momentos con Igor Strawinsky”. Era el producto concentrado de muchas horas dispersas en las que disfrutamos el privilegio de tratar y conversar con el músico del siglo, durante su estada en Santiago, (agosto de 1960). A la sazón desempeñábamos el cargo de Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y en calidad de tal debíamos atender al compositor ruso y a su segunda esposa, especialmente en los contactos artísticos con el medio y en sus problemas de idioma.

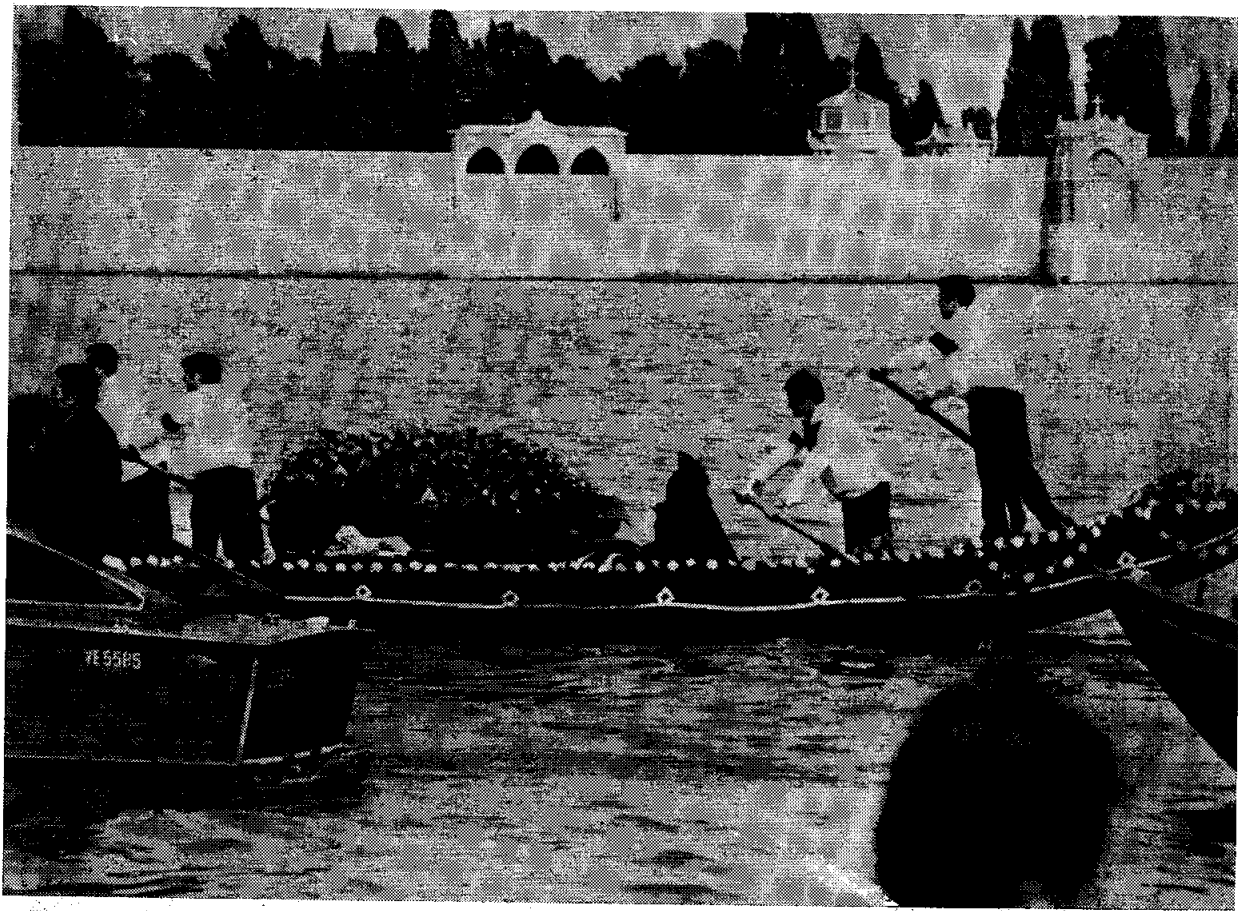
Todo esto no evitó que, posteriormente, tuviésemos que lamentar las infortunadas opiniones que, sobre América Latina en general y sobre Chile en particular, insertara Strawinsky en las carillas —para tal ocasión no pautadas— escritas en tono de Memorias sobre su viaje por estas tierras.

Preferimos pensar, sin embargo, que su mano —ya a la sazón infirme—, era más bien dirigida por quien se constituyó en sus últimos años (y veremos que hasta el fin) en una especie de “manager”: el discutido músico norteamericano Mr. Robert Craft.

Con todo, nos fue posible ir haciendo un casi inconsciente esfuerzo por olvidar estos errores del ser humano, para seguir manteniendo intacta la inmensa figura del artista creador. Y así continuamos escuchando y admirando sin



Salida de los restos de Igor Strawinsky de la Basílica "Dei Santi Giovanni e Paolo" de Venecia, hacia el camposanto. Preside el solemne acto un pope del credo ortodoxo.



La góndola en que son trasladados los restos del compositor, frente al Cimiterio di San Michele, poco antes de arriivar a él.

reservas sus obras. Justamente, su gran disfrute contribuía a borrar y compensar los desaciertos del personaje, en su circunstancial calidad de poco atinado "memorialista".

Consecuentemente, la súbita noticia de su fallecimiento ocurrida en el transcurso de nuestro último viaje a Europa que motiva estas crónicas, produjo el inevitable y tremendo impacto que puede suponerse.

Por otra parte, empero, esto sucedió en el momento casi preciso en el que se materializaría una vez más la próxima visita a Venecia, prevista dentro del itinerario de viaje para alcanzar a Praga, meta central del viaje, como ya hemos visto. Y sería en la ciudad italiana donde tendría lugar la sepultación del músico, por disposición expresa del mismo. De este modo, si las circunstancias no eran favorables para que nuestra visita pudiese alcanzar el raro privilegio de coincidir con los solemnes funerales, en todo caso un arribo casi inmediato a la inenarrable ciudad de los Dux permitiría coger los últimos ecos del evento. Y transmitirlos de primera mano.

Esto último es lo que ocurrió. La disposición de Strawinsky de tener su gran reposo en Venecia, no sólo obedecía al deseo de quedar cerca de Sergio Diaghilev, su compatriota, gran amigo y gran colaborador en sus primeras batallas artísticas, especialmente en los dominios del Ballet.

Diaghilev quiso ser sepultado en la supremamente bella ciudad porque mucho la amaba. Y así también Strawinsky.

De este modo, después de su deceso, ceremoniales y embalsamamiento en Nueva York, donde falleciera el 6 de abril del año en curso, sus restos fueron llevados a la ciudad elegida.

Por fortuna, y movidos por el peregrinaje reincidente a que se aludió, llegamos también a ella muy poco después. Es así como sobre los muros de algunas de las estrechas y fantásticas callejuelas de tierra firme, pudimos leer todavía los cartelones aún frescos, que habían hecho colocar las autoridades comunales de la ciudad.

Incluso la proximidad del evento nos permitió, felizmente, obtener todavía en una agencia informativa próxima a San Marcos, algún material gráfico sobre aquél.

Sin pretender, obviamente, adjudicamos algo así como un "golpe" periodístico-musical, decidimos agregar parte de las fotografías a esta crónica, debido al gran interés que ellas presentan.

En los carteles se daba cuenta detallada del programa de los funerales, invitando a los ciudadanos a rendir homenaje al gran músico "che con gesto di squisita amicizia desideró in vita di essere sepolto nella citá che amó sopra ogni altra", según texto original de la convocatoria.

Se disponía a continuación que en el día de la llegada de los restos —14 de abril a las 9 horas— estos serían depositados en la Basílica "Dei Santi Giovanni e Paolo, capella del Rosario", para ser transportados al siguiente día 15, a la nave central de la misma Basílica, a las 10 horas.

Allí, a mediodía, se dispuso que debía iniciarse el solemne y complicado acto religioso-artístico-cívico-popular, que tan alta personalidad del arte contemporáneo merecía, antes de ser conducido al camposanto.

Llamará la atención el hecho de que todo este acto se verificase en un templo católico. Es sabido que Igor Strawinsky pertenecía a la iglesia ortodoxa rusa, y que fue siempre fiel observante de ella: caso un poco insólito en tan "revolucionario" creador de arte. Y precisamente en una época bastante poco propicia para tales misticismos, incluso para alguno de éstos que parecen sinceros e invariables como fue el suyo.

Pero, efectivamente, el completo ceremonial fúnebre fue realizado conforme a los ritos de la iglesia ortodoxa. Pues la capilla de esta fracción cristiana de Venecia resultaba muy pequeña para una celebración tan "en grande", y con todo el crecido número de heterogéneos asistentes que sería de suponer. Allí no pudo estar prevista esta última, inmóvil y rápida visita de tan ilustre feligrés. Pero gracias a los bien conocidos, nuevos y más amplios principios de la Iglesia Católica romana, se hizo posible la fúnebre colaboración que obviaría la dificultad.

Además, en el templo católico elegido existe un espléndido órgano. Y el "programa" de las honras fúnebres, además de las elogiosas palabras de rigor pronunciadas por el Signore Giorgio Longo "Sindaco di Venezia", comprendía cierta cantidad de excelente música, como podrá suponerse. El órgano era absolutamente indispensable, pues el maestro Sandro della Ribera, ejecutó música del veneciano Andrea Gabrielli, original para dicho instrumento.

Tampoco podía faltar la ejecución del "Requiem" del propio Strawinsky para coro y orquesta. Y naturalmente fue dirigido por el infaltable... Robert Craft. Un turbulento "público" le dio cierta confusión al acto.

La sepultación propiamente tal se verificó en la "nuda terra" del Cementerio de San Michele, a las 15 horas de ese mismo día, luego de una última absolución en la capilla ortodoxa de dicho camposanto.

A éste debe llegarse en una góndola de ruta especial, distinta de la necesitada para alcanzar cualquier punto de la ciudad interna, propiamente tal, pues el "Cimitero di San Michele" ocupa la totalidad de una Isla, muy próxima a los mismos húmedos muros urbanos, aunque siempre separada. Y, sin duda, hasta para los muertos el sitio es maravilloso...

Y además bastante seguro. Si Venecia se está hundiendo progresiva y lentamente, como se asegura, porque está construida sobre pilotes, paradójicamente el recinto de los muertos es el que siempre "vivirá". La Isla, al parecer, es de completa tierra firme.

Y a ella llegamos también, en emotiva peregrinación; al sitio mismo donde, en tierra recién removida, estaba tan silencioso quien desató tempestades sonoras, bajo un hacinamiento de flores que ya no guardaban restos de vitalidad, pero sí todo el testimonio de la gratitud que aquí llevó a ofrendarlas.

De este modo: tensos, recogidos, portando algunas rosas que dejamos, y llenos de la interna rememoración de creaciones del formidable ruso, pasamos estos "otros momentos", ahora definitivamente últimos, con Igor Stravinsky. Todo en este tercer y muy inesperado "momento musical Europa 1971", del cual hacemos crónica en la misma publicación musical chilena que otrora acogió aquellos otros momentos, también stravinskyanos.

*La polifonía española profana del Renacimiento **

por Miguel Querol

Las inquietudes renacentistas se manifestaron en España ya a lo largo de toda la segunda mitad del siglo xv, cristalizando en la Gramática de Nebrija publicada en Salamanca en 1481 con el título de *Introductiones latinae* y sobre todo en su *Arte de la lengua castellana* (Salamanca 1492). Estas obras tuvieron una notable influencia en las universidades españolas, especialmente en la de Salamanca, siendo Juan del Encina y Francisco de Salinas los dos músicos más representativos de la corriente renacentista impulsada por Nebrija.

Donde se hallan las más claras ideas sobre el renacimiento musical español es en las Introducciones que los vihuelistas escribieron en sus respectivos libros de música para vihuela y en el *De musica Libri Septem* (Salamanca, 1577) del mencionado Francisco de Salinas. También en los teóricos musicales del siglo xvi, así como en los Prefacios de los libros impresos de música sagrada, se encuentra una no desdeñable riqueza de ideas renacentistas aplicadas a la música. Con todos los materiales que dichas obras proporcionan tenemos bastante avanzada una monografía sobre el Renacimiento Musical Español. Pero aquí nos ocuparemos solamente de la polifonía profana del siglo xvi de una manera muy general y sintética. Este trabajo no quiere ser otra cosa que un cordial saludo a los lectores de esta revista y a todos aquellos músicos hispanoamericanos que estiman y estudian con cariño nuestro común pasado musical.

El repertorio profano de las tres primeras décadas del siglo xvi se debe a compositores nacidos y formados en la segunda mitad del siglo xv, pero cuya vida y producción se prolonga en el siglo siguiente **. Sus composiciones son villancicos y romances. Frente a la diversidad de formas menores polifónicas cultivadas por los italianos, tales como los Strambotti, Sonetti, Rispetti, Frottole, Canzonete, Balletti, Villanelle y algunas otras, los polifonistas españoles de las primeras décadas del siglo xvi practican exclusivamente el villancico y el romance, las dos formas literario-musicales más representativas del genio español.

Los villancicos de esta época se distinguen por su brevedad y simplicidad, así como por su gracia expresiva y sabor popular. En los romances en cam-

* Este Estudio nos fue cedido por el Dr. Francisco Curt Lange al no haberse podido iniciar, momentáneamente, la edición de la Revista de Estudios Musicales, segunda época, proyectada por él y la Dirección del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. (La Redacción).

** Tales son Juan de Encina, Juan de Anchieta, Pedro Escobar, Francisco de Peñalosa, Martín de Ribafrencha, Francisco de la Torre y otros.

bio, la profundidad de sentimiento y la austeridad de sus armonías son sus características. Algunos de los romances presentan una cuadratura tal en su estructura que hace pensar en los corales de Bach¹. Las fuentes principales de este repertorio son el *Cancionero Musical de Palacio*, el *Cancionero de la Colombina*, el *Cancionero de Barcelona* y el *Cancionero de Segovia*².

Entre todos los compositores de esta época sobresale Juan del Encina, no solamente por ser el compositor que figura con mayor número de obras, sino también por su estilo que presenta algunas características personales, gracias a las cuales algunos de los villancicos que figuran anónimos podrían identificarse como suyos. En Encina, más que en ningún otro compositor de principios del xvi, el aire renacentista hincha las velas de su inspiración.

Pero la colección más representativa de la primera mitad del siglo xvi es el llamado *Cancionero de Uppsala*, por conservarse en la Universidad de esta ciudad el único ejemplar conocido hasta la fecha. Su título exacto es el siguiente: "Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a cuatro y a cinco voces, agora nuevamente recogidos..." Impreso en Venecia, año 1556. En total contiene 54 piezas. La mayor parte de ellas figuran como anónimas; otras son debidas a la pluma de autores tan célebres como Flecha, Morales, Cárceres y Gombert. En cambio, no hay bastante fundamento para suponer con R. Mitjana, el descubridor de este Cancionero, que algunas de las composiciones deban atribuirse a Encina.

La característica estética que más llama la atención en este Cancionero es su intenso espíritu popular, a pesar de representar un período más avanzado en el orden cronológico y en el técnico que el citado *Cancionero Musical de Palacio*. Algunas de las melodías populares que los compositores del *Cancionero de Uppsala* han utilizado, se disciernen fácilmente. Entre ellas, por ejemplo, se encuentra la melodía que sirvió de base a las famosas "diferencias sobre el canto del Caballero" para órgano, de Antonio de Cabezón³. En el aspecto de su estructura técnica, una gran parte de los villancicos del *Cancionero de Uppsala* empiezan cantando el estribillo a una sola voz, siendo repetido inmediatamente en acordes o en contrapuntos por to-

¹ Cf. M. Querol, *Importance historique et nationale du Romance*, en "Musique et Poésie au xvi siècle" (París, 1954).

² El *Cancionero Musical de Palacio* fue publicado por F. A. Barbieri (Madrid, 1890) y posteriormente por H. Anglès en dos Vols. (Barcelona 1947 y 1951).

El *Cancionero Musical de la Colombina* lo tenemos preparado hace varios años, esperando mejor coyuntura económica para publicarlo. Recientemente ha sido editado por G. Haberkamp en un volumen titulado *Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500* (Tutzing, 1968). Es una edición de las que yo llamo "Cambiar el muerto de caja".

Los Cancioneros de Barcelona y de Segovia permanecen inéditos. Puede verse su descripción en H. Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. I, (Madrid, 1941); 2ª edición Barcelona, 1960).

³ Cf. M. Querol, *La canción popular en los organistas españoles del siglo xvi*, en "Anuario Musical", XXI, 1966 (1968).

das las demás voces. Es un procedimiento de gran efecto que, dentro de su brevedad, se anticipa al procedimiento del "concerto" barroco. También las coplas son encomendadas muchas veces a una sola voz; así, de esta manera, produce mayor efecto la repetición del estribillo en la parte cantada por todas las voces, ya que el final de la copla remite a dicha parte.

El *Cancionero de Uppsala*, según intuyó y en parte probó nuestro amigo José Romeu Figueras, fue compilado por algún músico de la Escuela Valenciana⁴. Efectivamente algunas obras que figuran anónimas y que, posteriormente se han podido identificar, son debidas a músicos que sirvieron en la Corte de los Duques de Calabria, en Valencia, tales como Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres. Ello explicaría también el hecho de que en este Cancionero se hallan algunos villancicos con texto catalán. De esta valiosa colección descubierta por el diplomático y musicólogo Rafael Mitjana, estando en la Embajada española de Suecia, existe una transcripción realizada por Jesús Bal y publicada en México en 1944.

Otra colección originalísima de polifonía profana española, también de la primera mitad del siglo xvi, la constituyen "Las Ensaladas" de Mateo Flecha el Viejo. Aunque publicadas por su sobrino Mateo Flecha el Joven en 1581 en la ciudad de Praga, su repertorio es de la primera mitad del xvi, puesto que Flecha el Viejo murió en 1553 en el monasterio de Poblet.

Las Ensaladas vienen a ser una especie de poutpourri polifónico, pero de la más alta calidad. Están aderezadas con una mezcla de canciones de distintas lenguas: español, catalán, francés, latín. Por lo general, las canciones en las distintas lenguas son populares, armonizadas por Flecha. El compositor ensambla los diferentes bloques de su construcción con episodios de invención propia y consigue, con tan dispares elementos, una fusión y unidad que solamente un artista del genio de Flecha es capaz de lograr. Los títulos de estas *Ensaladas* son ya de por sí sugestivos; he aquí algunos, *El Fuego*, *La Bomba*, *La batalla*, *La Justa*, *Las Cañas*, etc. Cada una de estas piezas constituye un largo poema coral, muchos de cuyos episodios son de música descriptiva. En la historia de la música, la canción polifónica de estilo descriptivo es considerada como invención del francés Janequin, el cual no solamente influyó, en este aspecto estilístico, en todos los polifonistas posteriores, sino incluso en sus propios maestros, naturalmente más viejos que el mismo. En efecto, hay muchas páginas de Flecha, de música descriptiva, cuyo parentesco estilístico es manifiesto. Pero, aunque presente este punto de tangencia con el compositor francés, la obra de Flecha en conjunto, es original, personalísima y española, abundando las modalidades catalano-valencianas. Un atento estudio de las *Ensaladas*, estudio que ha sido posible gracias a la publicación de las mismas por Higinio Anglés⁵, nos ha permi-

⁴ Cf. J. Romeu Figueras, *Mateo Flecha el Viejo y la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala*, en "Anuario Musical", xiii (1958).

⁵ *Mateo Flecha, Las Ensaladas* (Praga, 1581). Transcripción y estudio por H. Anglés (Barcelona, 1955).

tido descubrir que Flecha en sus materiales utiliza villancicos españoles y tradicionales y algunas canciones catalanas⁶. No se necesitaría gran trabajo de imaginación para convertir las *Ensaladas* de Flecha en otras tantas piezas de música escénica, si es que no fueron representadas ya en su mismo origen.

Su sobrino Mateo Flecha el Joven, fue también compositor y publicó un libro de madrigales en italiano, impreso en Venecia en 1568⁷. Aunque técnico consumado y conocedor de las mejores producciones polifónicas de su tiempo, a juzgar por las piezas que he examinado, su música parece que no tiene la originalidad y vitalidad de las *Ensaladas* de su tío.

Otras importantes colecciones de polifonía profana son las del extremeño Juan Vázquez: *Villancicos a tres y a cuatro*... (Osuna, 1551), y *Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1556). La música de Vázquez es fresca, melodiosa y sobre todo muy amable, escrita seguramente para regocijar las veladas artísticas celebradas en los palacios señoriales de sus protectores, a quienes sirvió. Varios de sus villancicos están contruidos sobre temas populares. En razón de las cualidades apuntadas, la música de Vázquez fue conocida ya mucho antes de que su autor la publicara. Y así vemos como algunas de sus composiciones fueron adaptadas para voz solista y vihuela en los *Tres libros de música para vihuela* (Sevilla, 1546), de Alonso Mudarra y en la *Silva de Sirenas* de Valderrábano (Valladolid, 1547)⁸. Los villancicos de Vázquez, conservan la arquitectura de la forma tradicional, pero él amplía las distintas partes que integran la forma musical del villancico y, con frecuencia, en la repetición del estribillo (repetición que no siempre la hace exacta) añade algunos compases, a manera de coda, para dar a la pieza un carácter más conclusivo. Tales innovaciones son debidas, a las mayores exigencias musicales suscitadas por el estilo madrigalístico. Gracias a la edición moderna de sus Sonetos y Villancicos, realizada por Anglés en la colección de Monumentos de la Música Española, (Vol. iv, Barcelona, 1946), editados por el Instituto Español de Musicología, podemos hoy disfrutar del encanto de la música de este gran compositor.

Pero la colección más representativa de la polifonía profana española de todo el siglo xvi, es el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* el cual forma por sí sólo un glorioso capítulo de la Historia de la Música Española. Llámese así, no porque su repertorio se cantase en la Casa Ducal de Medinaceli, sino por conservarse el original manuscrito en el Archivo de dicha Casa señorial.

⁶ Véase la mencionada edición de *Las Ensaladas* y el trabajo de M. Querol citado en la nota 3.

⁷ Su título es *Il Primo Libro de Madrigali a Quatro et Cinque voci con Uno Sesto et un Dialogo a Otto*... In Venetia appreso di A. Gardano, 1568.

⁸ Tanto de la obra de Mudarra como de la de Valderrábano existe una transcripción moderna realizada por E. Pujol y publicada por el Instituto Español de Musicología en la serie de Monumentos de la Música Española, Vols. vii, xxii y xxiii (Barcelona, 1949 y 1965).

El *Cancionero de Medinaceli* es, después del *de Palacio*, el más importante de los conocidos hasta el presente, tanto por el número de composiciones que contiene, como por el número y categoría de los compositores que lo integran, así como por los géneros polifónicos cultivados. Dejando las numerosas piezas de música religiosa con texto latino, tiene exactamente 100 piezas de profana, muchas de ellas de carácter poemático y de largas dimensiones. Entre ellas hay, 4 romances, 20 villancicos, 23 canciones, 1 ensalada, una danza cantada y 46 madrigales. Entre los autores, aparte de los inevitables anónimos, están los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Rodrigo Ceballos, Juan Navarro, Antonio Cebrián, Diego Garzón, Ginés de Morata, Chacón, Fray Juan Díaz, Ortega, Barrionuevo, Gerónimo y Bernal González. En conjunto son músicos de la Escuela Andaluza. En cuanto a los poetas, se encuentran textos que hemos identificado como de García Sánchez de Badajoz, Boscán, Garcilaso, Gutiérrez de Cetina, Jorge Montemayor, Gregorio Silvestre, Juan de Leyva, Baltasar de Alcázar, Timoneda y otros. Y no es menudo placer el poder cantar hoy, gracias a este Cancionero, poesías de tan excelsos vates puestas en música por compositores de la misma categoría.

La aportación propia del siglo xvi es el madrigal expresivo. En España la palabra Madrigal (musicalmente hablando) sólo la emplea la Escuela Catalana, pero la forma madrigal musical la cultivan todas las Escuelas. Como hemos dicho, en el Cancionero de Medinaceli hay unos 50 madrigales, es decir, composiciones polifónicas de líneas libres, sin el constreñimiento de estructuras formales previas, expresando cada una el clima psicológico o geográfico (en la contemplación de la naturaleza) propio del texto que utilizan. No solamente crean el clima general de la composición, sino también el particular de cada frase y a veces de una palabra determinada. Por ejemplo, para expresar la idea de la fuerza del viento en la frase "suele ir de varios vientos contrastada", o las palabras "más que serpiente airada", el compositor emplea una serie de corcheas en escalas ascendentes que en algunos casos llegan a una valiente subida de once grados consecutivos. Decimos valiente subida, teniendo en cuenta que se trata de música vocal. Por lo contrario, en medio de una pieza, en su conjunto movida, cuando salen palabras como "y el pobre allí rendido", tales palabras son expresadas por el compositor mediante notas de largos valores, en contraste con la ligereza del resto⁹. La parte profana del *Cancionero de Medinaceli* fue publicada por el autor de este artículo en 1949-50. Debemos añadir que, en las piezas de este Cancionero no se halla ninguna traza de espíritu popular. Aquí la música, como la poesía utilizada para ser cantada, es una música sabia, culta, cultísima hasta el refinamiento, pero eso sí, empapada en el más profundo humanismo, que es la mismísima esencia del Renacimiento.

En 1561 se imprime en Barcelona una colección cuyo título dice así: *Libro de Odas, que vulgarmente llamamos Madrigales, cantadas en diversas*

⁹ Véase los números 27 y 31 de la mencionada edición de M. Querol.

lenguas. Su autor es el canónigo Pedro Vila, organista de la catedral de Barcelona. Según Pedro Comes¹⁰, cronista oficial del municipio barcelonés en aquella época, numerosos extranjeros venían a Barcelona para comprobar si la fama de organista de Vila correspondía a su fama internacional; y, añade el cronista, que regresaban a sus países diciendo que la realidad superaba todavía a lo que la fama decía. El Libro de Madrigales de Vila contiene piezas en español, catalán, francés e italiano. Su estilo muestra un espíritu abierto y conocedor de la producción de madrigales italianos y de la "Chanson" francesa. El único ejemplar que se conoce de este libro se conserva en la Biblioteca Central de Barcelona. La edición consta de cuatro libretas impresas correspondientes a otras tantas voces. Desgraciadamente se ha perdido la libreta del Tenor, razón por la cual no se ha podido hacer todavía una edición moderna de tan valiosa obra.

Mejor suerte hemos tenido con otro Libro de Madrigales debido a la pluma de Juan Brudieu, maestro de capilla de Seo de Urgel¹¹. El compositor, ya viejo, hace un penoso viaje desde el apartado rincón fronterizo de Seo de Urgel a Barcelona, con el fin de buscar editor para sus madrigales. Felipe II había escrito a la Generalidad de Barcelona que en aquel año de 1585 recibirían la visita de su yerno Carlos Manuel, Duque de Savoya. Por pura casualidad coincidió la visita de Brudieu a Barcelona con la del Duque de Savoya, cuya afición a la música era hartamente conocida. Brudieu dedicó al Duque de Savoya su Libro de Madrigales y en el mismo año de 1585 salió editado dicho libro.

El estilo de Brudieu es muy personal y su música se distingue por una gran serenidad, sana alegría y frescura de inspiración. Se aprecian contactos con la "chanson" francesa y, sobre todo, la influencia de Flecha. Su técnica presenta la más asombrosa riqueza de procedimientos en el juego y combinación de las voces. Sus "Goigs de Nostra Dona" (Gozos de N^o Sra.) constituyen un rarísimo monumento, —si es que no es único— de ocho variaciones polifónicas sobre una melodía tradicional catalana de gozos que perdura todavía en nuestros días. En estas variaciones corales muestra una insuperable maestría en el contrapunto y los inagotables recursos de un compositor verdaderamente extraordinario en el manejo de las voces. Todas sus obras se basan en textos castellanos y catalanes. En 1921 Felipe Pedrell e Higinio Anglès publicaron una transcripción moderna que hace años está ya agotada.

Finalmente en 1589 aparece en Venecia una gran colección de Madrigales y Villancicos bajo el título de *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero. Este libro tiene una interesante historia que conviene conocer. El sevillano Francisco Guerrero es un compositor de la categoría de Victoria y mucho más fecundo que éste. Pero a diferencia del compositor de Avila de quien no se sabe que escribiera ni una sola pieza de música pro-

¹⁰ Llibre de coses assenyalades, Tomo IV, cap. XLII, fol. 596.

¹¹ *De los Madrigales del muy reverendo Joan Brudieu, Maestro de capilla de la sancta yglesia de la Seo de Urgel a quatro bozes* (Barcelona, 1585).

fana, Guerrero escribió muchas en su juventud. Guerrero fue un músico precoz. Gracias a su talento natural y a las lecciones recibidas de su hermano Pedro y del gran Cristóbal de Morales, a los 18 años ganó en reñidas oposiciones la plaza de maestro de capilla de la catedral de Jaén, a pesar de que se presentaron a las mismas varios compositores, famosos ya en España en aquel tiempo, y más viejos que él. Guerrero a la edad de 18 años llevaba ya escritos numerosos madrigales y canciones profanas, amorosas en su mayoría. Mis investigaciones personales me han permitido conocer hasta el momento unas 40 obras profanas escritas por Guerrero en su juventud¹². Estas obras fueron tan del agrado de todos los que las conocían que, copiadas de mano a mano, fueron extendiéndose por todas partes, incluso hasta el Nuevo Mundo, puesto que algunas de ellas se conservan en un manuscrito del siglo XVI que existe todavía en el archivo de la catedral de Puebla de México¹³.

Cristóbal de Figueroa, autor del Prólogo de la edición de Venecia, hablando de este libro, dice: "aunque es el último que el maestro imprime, fue el primero que salió de sus manos". Lo que sucedió fue que Guerrero, después se hizo sacerdote y no se ocupó más de la música profana, pero resultó que las piezas profanas de su juventud, al copiarse de mano a mano, cada vez eran más infieles con respecto a su original. Por esta razón, añade el mencionado Figueroa, y "porque todos se lo pidieron", accedió, ya viejo, a que estas piezas fuesen publicadas, "a condición de que las canciones profanas se convirtiesen a lo divino".

La conversión de una poesía profana en religiosa era por lo general bastante fácil de realizar. Muchas veces bastaba cambiar unas pocas palabras para que dicha conversión se realizase. Así por ejemplo el madrigal de Baltasar de Alcazar (que por cierto era gran amigo de Guerrero) que empieza "Decidme, fuente clara", etc., su sentido profano queda convertido en religioso mediante el cambio del séptimo verso, que en el original profano dice: "en las quejas de amor entretenidos", mientras la versión a lo divino escribe: "en loores de Dios embebecidos". Los otros versos quedan igual. Otras veces el cambio era más profundo. Así tenemos la canción 54 de la edición de Venecia, cuyo texto son unos versos de Lope de Vega en sus "Soliloquios amorosos de un alma a Dios", que dicen así:

*Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío,
vivo triste y penado.
Hiéreme, pues el alma ya te he dado.
Y si este don me hicieres,
mi Dios, claro veré que bien me quieres.*

¹² Véase el Capítulo II de mi *Introducción* a la edición moderna en 2 Vols. (Barcelona, 1955 y 1957) de este libro de F. Guerrero.

¹³ Cf. R. Stevenson, *Sixteenth and seventeenth century sources in Mexico*, en "Fontes Artis Musicae" (1952).

Pero los versos que inspiraron a Guerrero en su juventud la deliciosa música con que se cantan los anteriores versos de Lope, son estos otros:

*Tu dorado cabello, zagala mía,
me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y si esto no hicieres,
amor, me quexaré quan cruel eres.*

Francisco Guerrero es, en toda la historia de la música española, el compositor que con mayor perfección ha sabido hermanar el espíritu y la dicción del texto con la música. En este sentido nunca ha sido superado. Algunas de sus canciones a 5 voces son en realidad los mejores madrigales musicales que se escribieron en la España del siglo xvi. Este hecho era ya reconocido en vida del mismo Guerrero, y en este sentido es alabado por músicos de la categoría de Juan Vázquez, el cual, en el Prólogo de su mencionada *Recopilación de Sonetos y Villancicos*, escribe: "Los músicos de nuestro tiempo ponen en los templos . . . la música grave y triste . . . dejando para las canciones alegres la más alegre y ligera compostura, vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando, poco tiempo ha, un Cristóbal de Morales, luz de la música; y agora en el nuestro, algunos excelentes hombres, uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música ha penetrado y los efectos de la letra tan al vivo mostrado".

Si comparamos la polifonía profana española del xvi con la europea de la misma época, en primer lugar veremos que la música española profana del xvi que se ha conservado, no sufre, en cuanto a cantidad, la más remota comparación con los innumerables monumentos de la música italiana. La explicación de esta realidad hay que buscarla en el hecho de que los máximos y la mayor parte de los compositores españoles fueron sacerdotes que no cultivaron en absoluto, o muy poco, la música profana. Así, por ejemplo, de Victoria no se conoce ni una sola pieza de música profana. De Morales sólo se conocen dos o tres; Guerrero, como hemos visto, solamente escribió música profana en su primera juventud. Otros compositores de primera fila como Juan Navarro, los dos Ceballos, Bernal González, etc. por cada pieza profana suya, encontramos diez o más religiosas; mientras que muchos de los italianos producían casi por igual en ambas esferas. El mismo Palestrina, el príncipe de la música católica, escribió varios libros de madrigales, 200 madrigales en total. Un caso semejante no lo tenemos en España durante todo el siglo xvi.

Otra razón no menos importante fue la falta de protección que tuvieron los músicos españoles comparada con la que tuvieron tantísimos compositores italianos. La escasez de imprentas musicales en España es también una

circunstancia que ha contribuido, como ninguna otra, a esta penuria de impresos musicales españoles y de repertorio conservado.

En cuanto a la calidad, son muchas las obras españolas del siglo xvi que podrían sostener la comparación con las mejores italianas. Pero hay un aspecto —y soy consciente de que la afirmación que voy a hacer es gravísima— en que los españoles aventajan a los italianos (y por consiguiente a todos los europeos de la época), y es en la primacía de la expresión musical. El madrigal español de mediados del siglo xvi, o sea, el repertorio profano del *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* se adelanta en algunas décadas al ideal declamativo de la Camerata Fiorentina y del mismo Monteverdi. Los ejemplos musicales de frases declamatorias de los mismos madrigales de Vincenzo Galilei, el corifeo y apóstol de la Camerata, y otros ejemplos que traen diversos historiadores de la música para ilustrar los primeros pasos del expresionismo musical, son inferiores en este aspecto a varios ejemplos del Cancionero de Medinaceli, tal es el madrigal entero “Claros y frescos ríos”, o la frase, “más helada que la nieve, Galatea, estoy muriendo” de la Egloga de Garcilaso, “o más dura que el mármol a mis quejas”, puesta en música por Pedro Guerrero¹⁴. En cambio, en el aspecto técnico, salvo los de Francisco Guerrero, y unos pocos del mencionado Cancionero de Medinaceli son en general, inferiores a los italianos. Además en toda la producción profana español no se halla traza alguna del madrigal cromático propiamente dicho.

En conjunto, la polifonía profana española del siglo xvi continúa con la misma característica estética que dominaba ya a fines del siglo xv; mayor simplicidad técnica, pero mayor expresión que el repertorio de las demás naciones. Esta simplicidad era practicada y querida conscientemente. A los que quisieren interpretar esta simplicidad como un defecto de formación técnica por parte de los músicos españoles, se les pueden presentar obras como las de Guerrero, Ginés de Morata y Juan Navarro que nada tienen que envidiar a los mejores madrigalistas italianos.

¹⁴ Números 5 y 46 de dicho Cancionero.

La música de teatro en el virreynato de Lima

por César Arróspide de la Flor

El tema de la ópera, propiamente tal, en el Virreynato de Lima se reduce a la incursión, que en este género, realizó Tomás de Torrejón y Velazco, Maestro de Capilla de la Catedral, en tiempos del Virrey Conde de la Monclova, con su obra *La Púrpura de la Rosa*, estrenada en 1701, y a los primeros ensayos, a los que se aventuraron algunos modestos cantantes, al presentar en nuestra capital óperas italianas, en las postrimerías del dominio español.

Es verdad que la investigación de nuestro pasado musical es todavía muy incipiente y hay acaso acontecimientos en ese campo que están por descubrirse; pero, hoy por hoy, más que de ópera, de lo que se puede hablar es de música de teatro, de la música que se incorporaba como aditamento a éste. Dentro del contexto de la historia musical de España, que era la nuestra, habida simplemente en los dominios reales de ultramar, hemos de atenernos a lo sumo a la afirmación de Samuel Claro, el acucioso investigador chileno, en el sentido de que existió una escuela de ópera española “con características de individualidad e independencia de otros estilos bastante señaladas”, escuela que reconoce Claro, tuvo “breve existencia” y que en América fue “aún más efímera”, hasta el punto que, para nuestro Virreynato al menos, empieza y acaba con la citada obra de Torrejón. (*La Música Virreynal en el Nuevo Mundo. Revista Musical Chilena*, N° 110, 1970). Después de ella, sólo puede hacerse historia con los aludidos preludios de importación de la ópera italiana, que había inundado entonces la metrópoli, y que, en la República, sí marcaría con su signo lo más importante de nuestra vida musical.

La fugaz existencia de la ópera en España se explica porque este tipo de teatro cantado, surgido del empeño de poetas y músicos florentinos, del Renacimiento tardío, por resucitar la tragedia antigua, no pudo prosperar en la Península como en otros países de Europa, porque, a través de todo el siglo xvii, fue detenido por el potente florecimiento del teatro literario, que embargó el interés del público, atraído por las obras de sus insignes dramaturgos, sobre todo Lope de Vega y Calderón de la Barca. Ciertamente, no nos quedan otras referencias posibles, en lo que a ópera propiamente dicha atañe, que los ensayos esporádicos y sin secuela de “*La Selva sin Amor*”, del primero y de “*La Púrpura de la Rosa*” y “*Celos aún del aire matan*”, del segundo, esta última, la única de la que se conserva la partitura del primer acto.

Pero si España no creó una ópera nacional —en la proporción y valor en que Francia lo logró con Juan Bautista Lully— dio su propia respuesta, en la segunda mitad del siglo xvii, respuesta que no fue un drama todo can-

tado como la ópera, sino, como dice Paul Henry Lang, "aquella curiosa mezcla de comedia y música popular, la llamada zarzuela" (La Música en la Civilización Occidental. Cap. x). No se piense por esto que sólo entonces se incorpora la música, y además el baile, a las obras de teatro en España, y por ende en nuestro Virreynato; siempre lo estuvo, y el mismo Lang, en forma general, llega a decir que el teatro español estaba "literalmente inundado de música".

Fuente de primera importancia para esbozar el panorama de la colaboración musical en la escena, durante la Colonia, es la documentadísima obra del Doctor Guillermo Lohmann Villena sobre "El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato". Sobre la base de la investigación que ella aporta, se puede rastrear y luego describir, desde el siglo xvi, el proceso de la música y la danza, que exornaron la acción dramática, primero, y se integraron a ella, después. Las preciosas referencias que contiene este libro son principalmente entresacadas de los contratos celebrados por los artistas, que actuaban en las compañías de comediantes, no pocas veces actores a la vez que cantantes, instrumentistas y bailarines, en una sola pieza.

Es posible aún, en un afán sistematizador, identificar los tramos principales de este proceso, señalando caracteres, no excluyentes pero sí predominantes, de cada uno de los momentos del teatro lírico, o mejor, del teatro con música, en el Virreynato.

Artistas improvisados y locales precarios.

El primer tramo sería el de los atisbos, en el siglo xvi, de un teatro no profesional, que realizan principalmente artistas improvisados, en locales igualmente precarios. Se trata, por ejemplo, de actuaciones cívicas, como las realizadas en homenaje a Gonzalo Pizarro, al primer Virrey Blasco Núñez de Vela o al Pacificador La Gasca, en las que se ofrecieron muestras incipientes de teatro, como pasos de comedia, coloquios y farsas, muchos de ellos realizados por cantos y danzas, cuando éstos no eran el contenido principal.

Igualmente se inicia un teatro religioso, con reminiscencias del medioevo, y autos sacramentales en loor del Santísimo Sacramento, matizado todo ello de cantos y danzas espirituales, lo que sería en adelante parte esencial de la festividad anual del Corpus. En estas actuaciones, bien es verdad, colaboraban músicos llegados en el séquito de algunos gobernantes, así como músicos de iglesia; pero el grueso de participantes era de artistas improvisados, como improvisados eran los locales de sus presentaciones. Normalmente bastaba un tablado construido en la plaza mayor; algunas veces, un carro, que hacía ambulante el espectáculo hacia otros sectores de la ciudad, otras, eran acogidas en el palacio del Virrey o en alguna mansión particular. También se ofrecieron en los jardines de las afueras de Lima, o en cortijos cercanos, como el famoso de Chuquitanta, de Don Nicolás de Mendoza, el "Corre-

gidor de las Comedias", citado por Lohmann Villena. Interesante es agregar que los conjuntos de comediantes y músicos eran organizados por los gremios de artesanos, los que utilizaban con frecuencia a las cofradías de indios, negros y mulatos, con sus danzas típicas.

Artistas profesionales y locales estables.

Un segundo tramo puede señalarse, a fines del siglo xvi, cuando es el Cabildo de Lima quien, en vez de los gremios, asume la responsabilidad de los festejos públicos. Ya el auge del teatro plantea dos exigencias de trascendencia: la de compañías estables de artistas profesionales y la de locales igualmente estables para su actuación. En cuanto a éstos, ya en los últimos años del siglo xvi y primeros del xvii, se levantan los ubicados en terrenos del Convento de Santo Domingo y del Hospital de San Andrés. En lo que se refiere a la integración de la música, esta segunda etapa mantiene la función predominantemente decorativa de "tonos" y danzas, que no constituyen parte de la acción dramática misma.

El teatro, que ha madurado en España, se proyecta a sus dominios del Nuevo Mundo con gran celeridad. Comediantes peninsulares, que se acercan aquí, dan ya a conocer a Lope de Vega, cuyas numerosas obras figuran en el repertorio de sucesivas compañías, a la vez que las de otros ingenios hispanos. En ellas era normal que se ejecutaran "tonos", o melodías acompañadas a la vihuela, la guitarra o el arpa, por los mismos actores, en determinadas escenas, así como los bailes que fuera menester. Por eso, en los contratos que firmaban los comediantes era muy frecuente que figurara la "obligación de cantar en todas las comedias", o que alguno se ofreciera como actor y bailarín. Hay que anotar, que este teatro, así exornado de música y danza, como el de Lope, fue cercenado en siglos posteriores, llegando a nosotros sin estos aditamentos muy propios de la concepción escénica de su época.

La música de los "tonos" y las danzas no debió ser de alta categoría artística, no sólo porque tenía un destino meramente incidental en la pieza, sino porque se requería además su constante renovación, impropicia para un exigente criterio selectivo, lo que provocó, por otra parte, una abundante producción, tan abundante como efímera. En cuanto a la composición de estas breves y ligeras piezas, parece ser que era normalmente encomendada a algunos de los propios actores músicos, quienes se obligaban a "cantar y poner tonos" y no pocas veces, textos y tonos nuevos para cada comedia. En algún caso se estipuló la obligación de un comediante de "cantar los bailes fines de entremeses con los tonos a cuatro que se pusiere", agregando el obligado, como condición, que un conocido músico, Sebastián Coello, le diera "las voces", lo que indica que esta vez se trataba de una pieza polifónica. Pero, en general, podemos afirmar que, sin duda como consecuencia de la intrascendencia de estas efímeras obras no se ha conservado la música de ellas, ni los nombres de sus autores.

Aparte del canto acompañado, se alude frecuentemente a la orquesta, constituida, según algunas referencias de esta época, por "un terno de chirimías y un clarín" o, en general, por chirimías, clarines, y cajas, estas últimas como instrumentos de percusión. La chirimía, especie de oboe primitivo de tubo cónico y lenguetas, desempeñó papel principalísimo, hasta el siglo xvii inclusive. Estos conjuntos de instrumentos de nuestros espectáculos eran, como se ve, un poco medioevales todavía. En ellos figuraban además, cuando se realizaban en plazas públicas, pífanos, flautas y trompetas.

Distribución de las piezas musicales en el espectáculo.

Esta segunda etapa de nuestro teatro, exornado de lo que hoy llamaríamos música incidental, define ya una estructura característica en la distribución de las varias piezas breves, que se intercalaban para amenizar la función, en los entreactos de la obra principal. Así quedó un patrón según el que se empezaba con un "cuatro de empezar", o sea "los tonos preliminares a toda buena representación", como dice una relación de principios del siglo xvii (Lohmann, Ob. cit., pág. 144). Se trataba de una pieza, diríamos de "concierto", totalmente ajena a la obra por representar, cantada a cuatro voces por las mujeres de la compañía, "en traje de corte"; es decir, no caracterizadas, y acompañándose de guitarras, vihuelas o arpa. En seguida, se ejecutaba la "loa", que podía a veces ser cantada o incluir cantos, y que era la dedicatoria o justificación del espectáculo, cuando éste constituía algún homenaje, y, sólo después, empezaba la obra especialmente anunciada.

A continuación de la primera jornada o acto de la misma, se presentaba un entremés y, entre la segunda y tercera, un sainete, ambas piezas intermedias, de espíritu jocoso y popular. Comprendían invariablemente cantos y muchas veces bailes, como los había en la comedia o drama central, a cargo, según hemos visto, de los mismos comediantes dotados para ello. La función terminaba habitualmente con un fin de fiesta, que incluía cantos y bailes bulliciosos, a manera de farsa o "mojiganga", muy librada seguramente a la imaginación de los comediantes. De este modo, todo espectáculo duraba, sin interrupción, más de dos o tres horas y a veces más. Por otro lado, la estructura anotada se mantuvo permanentemente. Aún en la época republicana, en el teatro puramente literario, subsistirá por bastante tiempo, el hábito de llenar los entreactos o finalizar la función, con bailes o petipiezas, después de haberla iniciado con una obertura por la orquesta.

La zarzuela

A mediados del siglo xvii, cuando el arte barroco va consolidando, en los dominios españoles de América, un sesgo propio, llega hasta éstos la expresión lírico-dramática característica de España —la zarzuela— que, co-

no hemos dicho antes, fue su respuesta al hallazgo italiano de la ópera, por la que no se dejó conquistar. Sin embargo, como producto del ambiente cortesano barroco, hijo del Renacimiento, y del auge de la monarquía absoluta, la zarzuela también calzó el coturno de la tragedia y encarnó, durante un siglo, los temas y personajes heroicos y mitológicos de la ópera.

Se trataba de un "nuevo género", como lo declara el propio Calderón de la Barca en la loa de una de sus primeras obras de este tipo. Por cierto que la zarzuela es en verdad el fruto maduro de un progresivo incremento del elemento lírico que, de simple decoración de la acción dramática, llega a integrarse como parte indispensable de muchas de sus escenas. Pero fue Calderón quien, mediando el siglo xvii, consolidó esta nueva solución del teatro lírico, que se gestaba ya desde los primeros años de esa centuria, y que alternaba las partes cantadas con las simplemente declamadas. Su nombre de zarzuela, que se generalizó desde 1657, se derivó, como sabemos, del que se daba al palacete construido en los bosques de El Pardo, residencia real, en las cercanías de Madrid.

La música de las más calificadas zarzuelas, casi toda perdida hoy, se debió principalmente a los compositores Juan Hidalgo, Sebastián Durón y Antonio de Literes. Ciertamente, España no es un país de compositores como lo es de pintores, poetas y dramaturgos. Probablemente, el valor de la música en estas obras no alcanzó la altura de la poesía, y el prestigio menor de sus autores, que no trascendió los límites locales, no las puso a salvo de la destrucción y el olvido.

El último tercio del siglo xvii y los comienzos del xviii, están marcados en el Virreynato de Lima por el signo de Calderón, lo que significó un importante incremento de la música. Al simple sostén de guitarras y arpas de los primeros años del arte dramático, para el canto acompañado, y al son de las primitivas chirimías, había sucedido ya —dice Lohmann Villena— una verdadera orquesta compuesta predominantemente por instrumentos de metal, madera y cuerdas (Ob. Cit. pág. 209). En esta etapa, que podríamos señalar como la tercera en nuestro teatro lírico virreynal, es donde habremos de situar la ópera, que constituye el exponente cabal y casi único del género en el Perú, a la vez que el exponente primero en América Latina, anterior en diez años a la presentación de una ópera compuesta en México.

La ópera.

Hablamos de la "Púrpura de la Rosa", obra en un acto, escrita por Calderón de la Barca y que fue presentada en España en el año 1660, con música que desconocemos hoy. En 1701 fue puesta en el Palacio de Lima con música de Tomás de Torrejón y Velasco, al celebrarse el primer año de la ascensión al trono español de Felipe v, en tiempos del Virrey Conde de la Monclova. Solamente el texto de la loa inicial fue modificado de acuerdo a la nueva circunstancia que justificaba la presentación.

Torrejón y Velazco había llegado a nuestra capital el año 1667, como gentilhomme en el séquito del Conde de Lemos, culto Virrey “que tañía diestramente la vihuela”. Aquí hizo carrera de funcionario oficial hasta alcanzar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima, lo que le permitió dedicarse totalmente a la música, que era su principal vocación.

Guillermo Lohmann supone que ya en 1672, cuando ocupaba tan alto cargo en la vida musical de la ciudad, había compuesto la música para un “coloquio de música recitativa entre siete niños” al que califica de “rudimentario drama musical”. El Profesor Robert Stevenson, musicólogo de la Universidad de California, alude al mismo coloquio y al auto sacramental “El Arca de Noé”, con música recitativa y libreto de Antonio Martínez de Meneses, presentado ese mismo año, y alude a ellos para afirmar que “el surgimiento de la ópera en Lima tuvo lugar mucho antes” que el estreno de *La Púrpura de la Rosa*. Sin embargo, no queda huella de esas partituras y sería aventurado asegurar que tales obras podrían ser calificadas propiamente como óperas. Claro está que noticias de ésta pudo haber desde comienzos aún del siglo xvii, cuando llegó el Virrey Príncipe de Esquilache, en cuyo séquito “se notaron muchos italianos que traían las novedades musicales y estéticas de su patria” (Lohmann, Ob. Cit., pág. 110).

El Prof. Stevenson en su libro “La Música del Perú” y el Prof. André Sas, en investigaciones aún inéditas sobre nuestra música virreynal, han realizado sendos estudios sobre *La Púrpura de la Rosa*. Samuel Claro, en su trabajo sobre *La Música Virreynal en el Nuevo Mundo* (Revista Musical Chilena, N° 110 de Enero/Marzo de 1970), se refiere a ella diciendo que, después de la loa, “siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, utilizando tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, producto de la maestría y talento del compositor”.

Los aludidos investigadores consignan interesantísimos detalles de la composición, a los que nos remitimos, pero faltan aún, muchos aspectos que considerar respecto a la obra de Torrejón, lo que será practicable cuando la investigación en torno a esta época y este compositor sea más completa y cuando algunos estudios ya avanzados, y la obra misma, que se conserva en nuestra Biblioteca Nacional, sean dados a la publicidad. Será especialmente interesante, por ejemplo, precisar las exigencias vocales que planteaba la partitura o investigar quienes fueron los intérpretes. Es necesario considerar en qué medida podían ser formados en Lima cantantes en aptitud de abordar el compromiso de una partitura operística. Es cierto que el desarrollo de la zarzuela debió haber estimulado la formación de voces aptas para una actuación que superaba, sin duda, la ocasional o accesoria de los “tonos”, incorporados al taetro literario de épocas anteriores. Esto no obstante, la ópera planteaba un compromiso de mayor envergadura aún.

El italianismo musical en el Virreynato de Lima.

Con la extinción de la dinastía austriaca en España, a la muerte de Carlos II, se inicia una nueva época, marcada, en lo musical, con el sello italiano que impusieron los favoritos del primer rey de la Casa de Borbón, Felipe V, y sobre todo su primera y segunda esposas, las princesas italianas María Luisa de Saboya e Isabel Farnesio, Duquesa de Parma. Fue la época del celeberrimo cantante Farinelli, quien, en el reinado del segundo borbón, Fernando VI, llegó a ser un personaje de extraordinaria influencia política en la corte. Baste agregar que, bajo este último soberano, se instala en Madrid, hasta su muerte acaecida 37 años después, Doménico Scarlatti, el célebre clavecinista italiano, quien compondrá allí lo mejor de su obra; y, más tarde, Luigi Boccherini, quien se aposenta por cerca de 40 años en la capital hispana, también hasta su muerte. Esto, aparte de una nube de otros músicos italianos de menor fuste, que mantienen el desbordante entusiasmo de la Corte por el arte foráneo.

Para el Perú, esta influencia se inicia después del año 1707, con la llegada del Virrey —ex Embajador de la Corte de Luis XIV— Don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Rius, y configura un cuarto tramo en la evolución del teatro lírico virreynal. En el séquito del nuevo gobernante se contaba con una “capilla” de nueve músicos, bajo la dirección del milanés Roque Ceruti, quien luego se casaría y vecindaría definitivamente en Lima, llegando a ser, no sólo maestro de capilla de su catedral, sino el más importante dirigente de la música cortesana del virreynato, de acuerdo al gusto italianizante del momento.

Al año siguiente de su arribo, dio prueba de su talento de compositor escribiendo la música para “El mejor escudo de Perseo” original del nuevo Virrey. El Profesor Stevenson califica esta obra de “ópera mitológica” (Comienzo de la Opera en el Nuevo Mundo. “La Música en el Perú”) pese a que su propio autor, el culto vice-soberano “que llenó con instrumentos el Palacio”, según el decir de Don Pedro Peralta y Barnuevo, la titula “comedia harmónica”, típica calificación tradicional hispánica, también como la de zarzuela, para una comedia sólo con episodios cantados. A propósito de este género, Paul Henry Lang afirma que “cualquier intento por clasificar este arte lírico en la misma categoría que la ópera europea, conducirá a conclusiones erróneas” (“La Música en la Civilización Occidental”, pág. 335).

Ciertamente, la invasión de la ópera italiana se produjo aquí con bastante retraso en relación a España, en donde se inicia desde el primer momento de la llegada de la dinastía borbónica. Esto se explica porque la ópera requería cuadros de cantantes de envergadura, que se desplazaban fácilmente por las ciudades europeas, pero que, sin duda, no fácilmente se aventurarían al largo y azaroso viaje hasta tierras de América. En ésta se mantuvo todavía la vigencia de la zarzuela calderoniana, no sin recibir, desde luego, ciertos reflejos de las nuevas técnicas operáticas.

Por lo pronto, el término “ópera”, lo mismo que sucedió en la metrópoli, empieza a utilizarse con gran frecuencia, aplicado a la zarzuela o, genéricamente, a otras piezas dramáticas o números no teatrales con intervención del canto, lo que puede fácilmente desorientar al investigador. Así sucede, por ejemplo, cuando un bailarín italiano —Pelegrin Turqui— solicita a las autoridades licencia para ofrecer “variados espectáculos de bailes, pantomimas, óperas y conciertos de música y canto” o cuando el Cabildo, para celebrar la ascensión al trono de Carlos IV, preparó “tauriludios y fuegos artificiales, óperas y mascaradas bufas” (G. Lohmann, Ob. Cit. pág. 503).

La orquesta, que en la etapa anterior de consolidación de la zarzuela había sido incrementada ya, ahora, sin duda, se beneficiaba más de las conquistas y perfeccionamientos logrados a través del movimiento de la música instrumental que irradiaba desde Italia y Francia. Menudean las referencias a Corelli, Bononcini y otros compositores, algunos de ellos olvidados hoy, pero en plena vigencia entonces.

El aporte criollo y vernacular a la música.

La zarzuela, como género lírico de jerarquía, en el ámbito culto de nuestra vida musical, se mantuvo, no sólo merced a la importación del repertorio español, sino que tuvo cultivadores locales tan importantes como Don Pedro Peralta y Barnuevo, suma y compendio de nuestro culteranismo barroco. Muestra de ello es “Triunfos de Amor y Poder”, de asunto heroico y mitológico, en la línea del gran teatro cortesano. Esta obra fue presentada suntuosamente en Palacio, el año 1711, con gran participación de la música, respecto de la cual el autor afirmó haber intentado “imitar el género operístico con algunas reservas”. Sin embargo, no nos queda el nombre del compositor que colaboró con Peralta, pero podría suponerse que fuera el mismo Roque Ceruti, Director de la Capilla Real y maestro indiscutido del nuevo estilo.

Frente a esta vertiente del arte cortesano en la vida musical del Virreynato, fluye el aporte vernacular. Sabido es que indios, negros, mulatos y criollos, mostraron calidades especialmente deseables para la música y el baile, desde sus primeros contactos con el arte occidental. Esta aptitud se hizo mayormente manifiesta, igual que en el área de las artes plásticas, conforme se fue afirmando una fisonomía propia en nuestra cultura. Son múltiples, en esta época, las referencias a artistas nativos de singulares méritos, así como a piezas, como la Canción Changuitollay y múltiples yaravíes, interpretados por ellos. Como culminación de tal aporte, hemos de citar, ya en lo que a la creación culta atañe, al Licenciado Don José de Orejón y Aparicio, natural de Huacho, sucesor de Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima y, según algunos, superior a éste. Las obras de Orejón, escribe Samuel Claro, muestran “una calidad extraordinariamente alta y uniforme y su legado musical, particularmente porque se trata de

un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y en especial al Perú" ("La Música Virreynal en el Nuevo Mundo"). Basta para comprobar tal aserto, escuchar su Cantata Mariposa, felizmente llegada hasta nosotros, en la que encontramos, por ejemplo, un recitativo y aria, concebidos en el mejor estilo dramático de la época.

El incremento de una producción artística local acusaba, a no dudarlo, un espíritu americano promisor. Las nuevas ideas de los enciclopedistas, que empezaban a infiltrarse en la intelectualidad virreynaticia, dieron aquí, como en España, en la segunda mitad del siglo XVIII, un sesgo nuevo al teatro en general y, por cierto, al teatro lírico. La reacción frente a la aristocracia alentó la zarzuela de costumbres, de espíritu burgués y popular, que fue suplantando, poco a poco, a la zarzuela heroica y mitológica de los tiempos del cortesano Peralta. El poeta Ramón de la Cruz y el compositor Antonio Rodríguez de Hita cultivan en España este nuevo género de zarzuela. Tal nuevo género llegó al Perú entre otras obras, sin duda, con el Ingenioso Licenciado Farfulla, La Retreta y La Clementina, puesta en música esta última por Boccherini, residente, como hemos dicho, en la Metrópoli. Las obras de de la Cruz y Rodríguez de Hita fueron el exponente que en ésta, correspondía a la misma evolución de la ópera, hacia lo sencillo y burgués, en el resto de Europa; pero la invasión del gusto italiano arrojó pronto esta última tentativa de oponerle a Italia un producto propiamente español. Este buen propósito hubo de refugiarse en la expresión popular, satírica y desenfadada, de la "tonadilla escénica", como la ha llamado el investigador musicólogo José Subirá, género menor, especie de ópera bufa en miniatura, precursora de la zarzuela del "género chico" del siglo XIX.

La "tonadilla escénica".

La "tonadilla" había nacido de los primitivos "tonos" o canciones de carácter festivo, con los que concluían los entremeses o sainetes que aliviaban los entre actos del primitivo teatro español, cantadas a la guitarra o el arpa por uno de los comediantes. Poco a poco, y merced al favor público, estas canciones se entonaron a dúo, o por tres, cuatro y hasta seis personajes. Así llegó a constituirse una pequeña pieza que se desprendió del entremés que anteriormente la sustentaba y que aún tomó el nombre de "tonadilla general" cuando intervenía mayor número de actores, incluso coros. De este modo, quedó constituido un nuevo género, siempre breve, que no pierde su primitivo sabor de intermedio festivo, y que, en su primera etapa de vida independiente, era todo cantado, representado por un personaje o varios, desarrollando una acción escénica que siguió llamándose impropriamente "tonadilla".

El compositor Luis Misón fue quien impuso su autonomía y exigió el acompañamiento orquestal en lugar del de la guitarra; utilizando a veces conjuntos tan completos casi como el de una orquesta de cámara. Por este

camino, la nueva vida de la "tonadilla" se consolida a mediados del siglo XVIII coetáneamente con el nuevo tipo de zarzuela de De la Cruz y Rodríguez de Hita, y es sustentada, además de Misón, por músicos de gran éxito como Pablo Esteve y Blas Laserna. Sin embargo, pese a su intrascendencia y a lo efímero aunque profuso de su producción, había de resultar, más perdurablemente que la zarzuela, baluarte del espíritu castizo.

Su mundo fue el de majas y chisperos, abates y demás tipos populares, en un clima de sátira y regocijo "grito de protesta —dice Felipe Pedrell— grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera". Por desgracia, esta defensa del género popular español hubo de rendirse, después de medio siglo de lucha; y, en torno al año 1810, se pudo presenciar en España la descomposición y, lo más lamentable, hasta la italianización de la "tonadilla", lo que significaba su muerte.

Entre nosotros el reinado de la "tonadilla" ocupa un lapso semejante y constituye un claro exponente del espíritu criollo, en el que se delinearón, sin duda, frente a lo netamente hispánico, perfiles diferenciales, con su agudeza crítica y la festiva rebeldía, que devendría poco más tarde en fervor libertario. No fue raro así que las "tonadillas" dieran ocasión a las más audaces alusiones personales por parte de los cómicos y a las más vocingleras intervenciones del público; que alguna vez, por ejemplo, una artista mimada se permitiera satirizar a un Señor Oidor, presente en uno de los palcos del teatro, a propósito de ciertos reveses de su vida galante, y que el público, entre el que se encontraba más de un desafecto al copetudo magistrado, prorrumpiera en desmedidas manifestaciones de aprobación, señaladamente descorteces para el aludido.

Figura relevante de este arte ligero, que interpretaba tan bien el sentir del público, fue Micaela Villegas —La Perricholi— a quien, aparte de las dotes vocales y de gracia criolla que pudiera ostentar, hicieron célebre los devaneos galantes del Virrey Amat que, escandalizada, presenció y hubo de tolerar la aristocracia limeña. Al lado de ella, actuó Inés de Mayorga —la Inesilla— su rival en el arte y su reemplazante en el temporal exilio de la escena, que le impuso a Perricholi el iracundo Virrey, a raíz de un desplante de la engreida "vedette"; habiéndose comentado en los corrillos de la afición, que Inesilla "la suplió con ventaja en el recitado y, que en lo concerniente al canto no le iba muy a la zaga". Igualmente, figuran en esta época "la tonadillera Fernanda Veramendi que, en 1790, hacía los papeles de dama principal en todas las funciones de teatro y canto" y los galanes Rull y Juan de Silva y muchos más. (G. Lohmann, Ob. Cit.).

Estos comediantes y cancionistas tuvieron a su cargo en Lima la interpretación de las "tonadillas" más celebradas en España, principalmente de Pablo Esteve, pero también la de muchas otras, producidas aquí, por compositores de los que nos quedan apenas los nombres, como el del "maestro de música" del Coliseo de Comedias y por muchos años su Administrador, Don Bartolomé Maza; Don Rafael Soria, el trujillano Don José Onofre de

la Cadena y otros; según referencias de sus contratos glosados en la obra de Lohmann Villena. Este arte ágil y efímero de la tonadilla, tan gustado y celebrado hasta las primeras décadas del siglo XIX, al fin experimentó, como había sucedido en España, aunque con algún retardo en este caso, la misma, diríamos, agresión de la ópera italiana. El éxito de esta fue facilitado por el estilo en boga de la "ópera buffa", la más afín, por su agilidad, a lo criollo, por lo que logró en seguida cautivar a los noveleros limeños, al solo anuncio del arribo a nuestras costas de dos cantantes de ópera con el propósito de dar a conocer las obras de mayor aceptación en Europa en ese momento.

El arribo de la ópera italiana.

Así se inicia el quinto y último tramo que podríamos señalar en la historia del teatro lírico virreinal. Era el año 1814 y eran los días, ya bastante inquietos, del gobierno de Abascal, cuando llegaron el tenor Pedro Angelini y la soprano Carolina Grijoni, portadores del italianismo operático que, como dijimos al principio, marcaría con su signo lo más significativo de nuestra vida musical republicana. Estos cantantes formaron el cuadro lírico indispensable con elementos locales.

El más notable de éstos fue Roldán, galán joven de comedia, que llegó a conquistar gran renombre en su género más tarde y que se improvisó tenor de ópera, para actuar en la Compañía Angelini; en la misma forma en que ofició de "bajo cómico", otro actor de comedias, José María Rodríguez, popularísimo en el público limeño; y de barítono, "el catalán", como se llamaba comúnmente a un colega barcelonés de Rodríguez, cuyo verdadero nombre se ha perdido.

Junto a ellos, y precedente de la misma compañía de comedias, actuaron en la ópera, Rosa Merino, la cantatriz limeña que años más tarde (24 de septiembre de 1821) cantarían por primera vez las estrofas del Himno Nacional, y la Paca Rodríguez, bailarina de gran aceptación, de la que Palma elogia no sólo la gracia, sino la discreción y seriedad, "raras virtudes entre gentes de teatro".

Con estos actores y los cantantes italianos, la Grijoni y Angelini, el maestro Don Andrés Bolognesi, uno de los músicos de más prestigio por entonces y Maestro de Capilla de la Catedral, organizó el conjunto, que estrenó "Il Matrimonio Segreto", de Cimarosa, y cantó, además, "La Serva Padrona", de Pergolesi; y el "Barbero de Sevilla", "La Pupila" y "Le Trame per Amore", de Paisiello, y algunas otras.

Hay quienes sostienen, que Bolognesi estaba ausente por aquella época de Lima, residiendo desde 1810 en Arequipa, y que mal pudo ser el concertador y director de ópera. ('El Coronel de Milicias', por José G. Clavero). Palma afirma, por otra parte, en una de sus Tradiciones (Predestinación), que Angelini y la Grijoni eran cantantes de escaso mérito y que la compañía que formaron no fue del agrado del público.

Es de observarse, no obstante, que éste no debió ser tan desafecto a los noveles artistas líricos, que alcanzaron a dar hasta siete u ocho óperas, para las cuales se remozó el teatro en que había actuado, en otro tiempo, La Perricholi; pintándose un nuevo telón de boca y otras decoraciones, a la vez que el alumbrado de candiles fue sustituido por el de velones (Moncloa. Diccionario Teatral del Perú).

Sin duda, que las voces de que disponía el maestro Bolognesi, no debieron ser de las más descollantes, pero el repertorio en boga a la sazón, como es de verse por los nombres antes citados, era el de las óperas bufas, en el que el compromiso de los cantantes puede salvarse más decorosamente que en la ópera seria, mediante la gracia y la vivacidad en la acción, en que debieron abundar nuestros cómicos criollos, un poco audazmente ascendidos a cantantes de ópera.

En diametral discrepancia con Palma, Don José Antonio de Lavalle, en una curiosa tradición ("Caridad y Prudencia en una Pieza") a propósito del por entonces novísimo espectáculo, afirma que el revuelo que produjera en Lima no había tenido semejante en los anales del teatro criollo. No hubo, localidad que no fuera comprometida de antemano por toda la temporada y aquellas de la "cazuela" (hoy galería) o de la "mosqueta" (lugar destinado al pueblo delante de los palcos laterales) que no tenían asiento numerado, eran ocupados por muchos entusiastas, desde las 3 de la tarde de los días de función.

Parece que el Virrey Abascal, que sagazmente buscó asideros a la imaginación pública que la desviasen de los anhelos libertarios tan propagados ya bajo su gobierno, no fue ajeno a las gestiones cumplidas para organizar, con elementos nuestros, una compañía de ópera en torno a los dos cantantes recién arribados. El Virrey había tenido ocasión de gustar este espectáculo, entonces en pleno auge en España, y comprendió que podía ser, para la sociedad limeña, una más saludable novedad que las ideas de emancipación.

Y no fue sólo la novelería teatral. El maestro Angelini se hizo el profesor de moda para las señoritas de la aristocracia y no hubo sector de la población hasta el que no alcanzase el frenesí operístico en esos días. Por las calles, a la par que en las más adustas casas de abolengo, se cantaban y silbaban los más gustados pasajes de "Il Matrimonio Segreto" o "La Serva Padrona".

Ni aún los conventos de monjas se vieron libres del contagio. Según la tradición antes citada, de Lavalle, Sor Teresa de la Transverberación, del Monasterio del Carmen, organista y cantadora de villancicos y cantos sagrados en éste, como lo había sido en el mundo de otros, profanos, que supo acompañar al clavicordio con maestría, cayó en la tentación de escuchar este prodigio, cuyos ecos le llegaron en el comentario beateril, mitad timorato mitad ilusionado, del locutorio.

Lavalle narra sabrosamente la audaz e inocente escapatoria de la monja

disfrazada, por una acequia vacía que pasaba por el patio del convento; las angustias de Sor Teresa al volver del teatro y encontrar corriendo el agua, que le cerraba el paso; la llamada suplicante que se decidió a hacer, a altas horas de la noche, a las puertas del Palacio Arzobispal; y la absolución que, comprensiva y generosamente, impartió el Prelado a la cuitada melómana, a quien condujo personalmente en su calesa hasta el convento.

Poco tiempo después de la temporada de Angelini, los agitados días de la Emancipación debieron hacer impropio el ambiente para otro ensayo operístico en Lima y no hemos de encontrarlo hasta ya entrada la República, por los años de 1832 ó 1834.

Esto es lo que se puede decir de la ópera y la música de teatro en el Virreynato, ensayando una forma de sistematización de sus más significativos momentos, aunque de manera incompleta y aún fragmentaria; en primer término, dado, como dijimos, lo incipiente de la investigación específicamente musical de nuestro pasado, y además por la exigencia de comprimir los datos existentes dentro de límites que impidan la extensión desmedida de la exposición.

Educación musical en la Educación Básica

por *Hermann Kock*

En los últimos decenios se ha intentado la renovación radical de la enseñanza musical en la educación chilena. Innumerables profesores de las más variadas tendencias técnicas y niveles dispares de preparación musical han colaborado en este afán común. Se han realizado congresos, cursos, seminarios; se han publicado estudios en periódicos y revistas, todo ello encaminado al logro de una renovación integral. Exponente visible de este afán son los Programas elaborados por el Ministerio de Educación en 1966 y los cursos de perfeccionamiento dictados especialmente en Santiago. Todo este esfuerzo no obstante, ha resultado estéril, con excepción de algunos pocos colegios en los que se ha innovado —por desgracia sólo en uno que otro aspecto, por lo general en cursos aislados— lo que hace que la “renovación” sea un mito hoy como ayer. Lo que subsiste de este empeño honrado es la inquietud del profesorado por lograr que la Educación Musical sea una asignatura tan respetable y “seria” como lo son Matemáticas o Castellano. Como nos parece que esta inquietud puede llegar a ser un motor capaz de impulsar voluntades dispersas hacia la meta deseada, a continuación analizaremos la realidad chilena y esbozaremos objetivos deseables y prácticas efectivas.

La realidad.

En la *Revista Musical Chilena*, Año XX, N° 96, Abril-Junio 1966, artículo “Programas de escolaridad básica de la Educación Musical en Chile”, elaborado por una comisión autorizada por el Ministerio de Educación, se parte de la base de que “el niño ha tenido (al ingresar a Séptimo Año de Educación Básica) seis años de educación musical previa...” Afirmación más gratuita, falsa y tergiversadora es difícil de inventar. Esta supuesta enseñanza de “seis años” ha sido y sigue siendo inexistente. Dar mayores detalles nos parece superfluo, la realidad es conocida por todos. Nos acercáramos, en cambio, a la meta, si nos planteáramos lo que debe ser la Educación Musical en la Enseñanza Básica.

Dejando de lado el estéril relato histórico, preferimos enfrentarnos a lo que debe ser la Educación Musical, o sea la adquisición de hábitos, prácticas y técnicas que permitan al alumno manejar el lenguaje musical. Este lenguaje se basa en los sonidos cantados o ejecutados en un instrumento, en la lectura musical y en la habilidad para crear y apreciar el hacer musical, dominio elemental que puede ser evaluado.

Podemos identificar y resumir la labor musical, sin entrar en detalles, como sigue:

1° Cantar por música.

2° Escribir música.

Si pudiéramos ponernos de acuerdo sobre esta meta, el problema estaría resuelto. La realidad escolar nos impone la obligación de observar el papel que debe o puede desempeñar el alumno, vale decir, el sujeto de nuestros desvelos. No puede sernos indiferente que programas, planes o métodos elaborados por adultos, logren ser captados por los alumnos a que van dirigidos. Debemos considerar, en la confección de los programas y actividades musicales, la inteligencia, desarrollo e inquietudes naturales del alumno. El que-hacer musical escolar debe corresponder, dentro de lo posible a:

1° el desarrollo psíquico;

2° el desarrollo físico (tesitura, etc.);

3° al desarrollo del coeficiente intelectual; y

4° al medio cultural y social del niño.

Comprendemos que con esta enumeración no le decimos nada nuevo al pedagogo, pero es necesario afirmarlo, al referirnos a la Educación Musical, porque en esta asignatura se ha hecho caso omiso de estas premisas. No cabrían observaciones en cuanto a metas, objetivos, programas y cursos de Educación Básica, si éstos no pecasen de pretenciosos. Tenemos la impresión de que fueron elaborados al margen de la labor escolar por profesores que durante decenios no han aplicado estas exigencias teóricas en la escuela a la que se les destina. Nuestra experiencia no sobrepasa los treinta años, pero creemos poder afirmar que ninguno de los programas que conocemos es realizable. Todos están fuera de la realidad chilena, de la realidad musical y en ellos se desconocen las necesidades y posibilidades del alumnado. En todos estos intentos renovadores se ha olvidado que las horas disponibles son pocas y que el dominio del lenguaje musical es tanto o más difícil de adquirir que el del castellano. ¿Cómo lograr el manejo elemental del lenguaje musical con un horario tres o cuatro veces menor del que se dispone para las demás asignaturas? ¿Puede pretenderse que en dos horas puedan dominarse los conceptos más elementales del lenguaje musical además de las múltiples exigencias que crecen año tras año y que ningún profesor, inclusive el más consumado maestro, puede satisfacer y que ningún alumno puede digerir?

No solamente se ha olvidado que las horas disponibles son insuficientes sino que, además, carecemos de una meta clara. No sabemos qué es lo que se persigue ni hacia donde se dirige la educación musical. Lo que se ha dicho y publicado es verborrea ininteligible, es el reflejo de la carencia de orientación del profesorado y de aquellos que debieran guiarlos¹.

¹ Que esta desorientación es sólo reflejo de la situación mundial lo atestiguan las palabras finales del profesor Edmund Cykler (EE. UU.) en una disertación en el reciente Seminario Internacional de la Sociedad Internacional de Educación Musical en Buenos Aires: "Los educadores musicales del mundo debemos unirnos y coincidir en los siguientes puntos: 1. ¿Qué es la educación musical? 2. ¿Por qué debe formar parte del programa general de las escuelas?..."

Si nos conformamos con que en educación musical la meta sea “dominio del lenguaje en forma elemental”, habría que preguntarse, de inmediato, ¿cuánto tiempo necesitamos para alcanzarlo?, lo que se entrelaza con otra pregunta, ¿en qué año límite debe finalizarse este aprendizaje?

Teóricamente no es difícil establecer un límite prudente: un programa realmente adecuado nos impondría el mismo límite que existe para Educación Básica y Media. Se supone que esta división obedece a imperativos de desarrollo psíquico, físico y de inteligencia. Es posible que esta premisa sea valedera para todos los ramos, pero no lo es para la música. Este es el punto en que diferimos de la opinión general y que patentiza el Plan de Estudios Generales.

* * *

En el PLAN DE ESTUDIOS de la Universidad de Concepción, Escuela de Educación, 1970, y que corresponde al criterio de una Escuela Unica de Educación, destinado a la formación de profesores de educación parvularia, básica y media en general, elaborado por una comisión en la que no figura ningún pedagogo en música ni siquiera un músico, establece con respecto a la *Formación de Profesores de Educación (Básica)*: “. . . los programas . . . de la enseñanza general Básica se centran en torno a la lengua materna, a las matemáticas, consideradas desde el punto de vista instrumental. En consecuencia, los contenidos de las demás áreas están pensados y estructurados para reforzar el aprendizaje y manejo del Castellano y de las Matemáticas”.

Si aceptamos la Educación Musical en función de “refuerzo para el aprendizaje y manejo del Castellano y Matemáticas”, no hay manera de enfocar esta asignatura desde el punto de vista artístico y musical. La exorbitante autoestimación de éstas áreas frente al quehacer artístico deja a éste en tal desventaja, que hasta parece lógico que su programación quede en manos de los expertos en castellano y matemáticas. El músico, el artista y el pedagogo musical nada tienen que ver en su elaboración y ejecución. Por lo tanto, las asignaturas artísticas deberán quedar en el futuro en manos de aquellos.

El problema reviste tal gravedad que nos parece imperativo que el medio musical chileno tome cartas en el asunto. Existe consenso unánime sobre la importancia de la música en la cultura contemporánea, sobre su poder educativo como medio de formación de la personalidad de todos los habitantes de un país, por lo tanto su influencia jamás podrá ser negativa y la opinión pública nunca le será adversa. El hecho de que en una Universidad chilena se le condene a ser “refuerzo” de otras asignaturas, bordea en lo trágico².

² El profesor Egon Kraus, en una de sus intervenciones del ya mencionado 2º Seminario Internacional de Educación Musical en Buenos Aires, aseguró: “Se ha logrado en los últimos años la comprobación de que las experiencias de aprendizaje intensivo de

Al preguntarnos quiénes fueron los que idearon semejante aberración, nos viene a la mente un episodio de la vida de uno de los muchos Bach-músicos, y que descubrimos en un documento oficial en el archivo Gotha en Alemania. Este músico al ser reprendido por haberle faltado el respeto a la autoridad municipal del pueblo donde era organista —según la opinión de sus adversarios— pregunta: “¿Quiénes son estos caballeros que creen poder menospreciar mi oficio de músico cuando ninguno de ellos sabría por una sola hora desempeñar mis funciones, mientras que yo me comprometo a realizar su labor de todo el año desde hoy mismo?”.

En el documento de la Universidad de Concepción aparece la Educación Musical bajo el título genérico de una promisoría “Educación por el Arte” Luego aclara:

A.2. “La redacción del programa debe considerar: . . . d) La educación musical en la escuela: Teoría y práctica”.

A.3. “La práctica de la educación musical. (Procedimientos y técnicas de ejecución integral)”.

A.4. “La redacción del programa debe continuar el desarrollo de los mismos aspectos abordados en el semestre anterior, de modo que culmine en una integración cabal con las actividades de laboratorio”.

Se supone que con estos detalles el problema queda resuelto y la elaboración del programa asegurado. Dos profesores de la Universidad de Concepción de gran actividad en estos quehaceres, frente a nuestras fundadas dudas con respecto a la realización de estos propósitos, sólo pudieron darnos explicaciones nebulosas. Esto es explicable porque en “Educación por el Arte”, impartir en sólo tres semestres una formación práctica y teórica de Educación Musical a jóvenes universitarios que al llegar a la Universidad son analfabetos musicales, no pasa de ser un volador de luces. En el mejor de los casos, durante estos tres semestres, se lograría darles nada más que un manejo primitivo de los elementos fundamentales. Otro misterio es ¿con qué elementos o prácticas se pretende “integrar” esta ciencia que no se domina, con la de Artes Plásticas? Necesario es agregar que en la Universidad Católica, la formación musical del futuro profesor común se reduce a dos semestres, con dos horas semanales, enseñanza que, como se sabe, le será impartida a estudiantes sin ninguna formación musical previa.

Siendo profesores de Educación Musical no pueden interesarnos mayormente las opiniones que sobre música se emitan en las demás asignaturas

la materia musical ha contribuido a aumentar la capacidad mental general”. Y más adelante, citando al sociólogo de música Kurt Blaukopf: “Quien considera la enseñanza musical como un asunto que se puede descuidar impunemente, contribuye a la disminución de la capacidad de aprendizaje de la juventud”, para rematar con otra cita: “Pero los estudios de Karel Pech han comprobado que la música, por la función que cumplen las sensaciones sonoras, no sólo estimula la capacidad general del aprendizaje del niño, sino que también, y al mismo tiempo, favorece el desarrollo de las capacidades individuales, del mundo del sentimiento y de la fantasía, en una palabra: del componente creativo”.

ni tampoco las ideas o buenos argumentos que propagan psicólogos, biólogos, fisiólogos, economistas y otros. Lo que debe interesarnos es nuestra asignatura y las metas viables que deben imponérsele. Esto no quiere decir que nos desentendamos de la necesaria y natural interdependencia entre la música y los demás ramos —hacer música es, a fin de cuentas, integración total y la de mayor alcance—, pero elaborar nuestros planes y programas partiendo de las necesidades y exigencias de otras asignaturas, es realmente inconcebible.

* * *

En cuanto al tiempo necesario para lograr, en el ámbito de la enseñanza del niño, un dominio fundamental del lenguaje musical, se ha podido comprobar, tras quince años de experiencia múltiple y sistemática, que seis años completos con dos horas semanales dedicadas íntegramente a este cometido apenas son suficientes. Y en cuanto al “año límite” en que debe quedar finalizado —como lo expresa Hindemith— este “adiestramiento”, sólo cabe observar el desarrollo musical de nuestros niños chilenos para llegar a una conclusión inobjetable. En la zona de Concepción, al menos, el desarrollo musical del niño no revela cambios, “saltos”, o exigencias hasta aproximadamente el Séptimo Año de Educación Básica. A más tardar en Octavo Año el comportamiento del estudiante frente a la música experimenta una notable variación. Si hasta este año el quehacer musical del niño no pasa de ser un “Juego”, con todas las características que le atribuye Huizinga (Johan Huizinga, *Homo ludens*, Buenos Aires 1957), en Octavo Año aproximadamente se le abren nuevos horizontes y se transforma en un ser exigente con respecto a todo lo que es música. Si en esta edad crucial no dispone de las herramientas que lo capaciten para hacer música en conformidad con su desarrollo, pierde todo interés por ella. Y cualquier intento de despertar o hacer revivir este interés perdido a través de cualquier tipo de malabarismos, resulta estéril.

Posteriormente, en la Educación Media, la resistencia a la práctica musical se hará más notoria. Es posible, por cierto, estimular, motivar e “inculcar” ciertas fórmulas de “hacer música” en esta etapa y condiciones, pero no es posible lograr una relación íntima positiva con tan escasos recursos, salvo en el caso de los superdotados los que, de todos modos, no requieren una motivación para convivir con el arte.

La primera gran meta en Educación Musical, por lo tanto, es darle al niño el dominio elemental del lenguaje musical a más tardar en Séptimo Año y, preferentemente, en Sexto.

* * *

Debe partirse de la premisa, de que la Educación Musical debe iniciarse a más tardar en Primer Año Básico; pero en la práctica este anhelo se ve obstaculizado. El profesor de Primer Año tiene que enfrentarse, en nuestras escuelas, especialmente en las fiscales, a un cúmulo de problemas elementales que debe resolver, que lo imposibilitan para dedicarle el tiempo prudencial y regular a la enseñanza de los rudimentos de la música.

El canto al unísono es el que se supone debe predominar en esta etapa, pero una formación que incluya algo más que el canto o rondas exige la presencia de un profesor que domine la materia soberanamente. Nos parece prudente, por lo tanto, al menos por el momento, excluir el Primer Año del Programa bosquejado.

Dispondríamos, en consecuencia, de sólo cinco a seis años para impartir los fundamentos de la música. Haciendo caso omiso de los programas en vigencia o en gestación, la lógica determina que en estos años de estudio debiera lograrse hipotéticamente:

- 1º Dominio de la voz dentro de una tesitura razonable.
- 2º Dominio de los intervalos.
- 3º Agilidad corporal-rítmica.
- 4º Dominio del material sonoro de escalas hasta con dos accidentes.
- 5º Dominio de las figuras rítmicas vocales indispensables.
- 6º Destreza en la creación de melodías.
- 7º Dictado musical.
- 8º Dominio de la escritura musical.
- 9º Dominio de la lectura musical.
- 10º Se entiende que este plan se basa en un número prudente de cánones y canciones.

El dominio de este programa mínimo podría solamente lograrse si se le dedican las dos horas semanales prescritas, sin restarle tiempo para actividades extra-programáticas

En el mejor de los casos se dispondría de un limitado número de profesores capacitados para realizar esta labor musical en los primeros años de educación básica. En cambio, desde Quinto a Séptimo Año, se dispondría, en algunas escuelas, de profesores idóneos capaces de cumplir con las exigencias del programa esbozado. Estos profesores, no obstante, se encontrarán con alumnos sin la más mínima formación musical, a los que les "faltan" tres años completos de aprendizaje. Para ellos poder cumplir con lo que se les exige será poco menos que imposible. Durante el primer año, aunque su esfuerzo sea ejemplar y logren un buen promedio, tropezarán al año siguiente con un número variable de alumnos provenientes de establecimientos en que la música, dentro de este concepto nuevo, es inexistente, y nivelarlos mínimamente significará una nueva demora. Como este es el denominador común en todas las escuelas chilenas, en la práctica, el estudio musical de quinto a séptimo año se reduce a dos años de enseñanza práctica, lo que, como es lógico, amaga los resultados del programa.

Mucho más grave es la situación, cuando se intenta iniciar el aprendizaje de la música como disciplina en Séptimo Año. En este caso el logro de un dominio siquiera superficial del lenguaje musical se hace ilusorio. Aunque es posible despertar el interés de los alumnos, la falta de un dominio satisfactorio de la lectura y escritura musical impiden, al año siguiente, salvar la barrera del desarrollo psíquico acelerado que se presenta fatalmente.

Y aquí cabe anotar, que en Hungría, se considera que un horario de seis horas semanales de música desde Primero a Sexto Año son suficientes para la adquisición del lenguaje musical...

Los programas y su realización.

Las mínimas normas de rigor pedagógico exigen la nivelación del alumnado, o sea que a un curso se le puede solamente exigir aquello que la mayoría absoluta es capaz de captar satisfactoriamente y que los puntos claves del programa sean efectivamente aplicados y realizados por esa mayoría absoluta. Nada se saca con las anotaciones en el libro de clase o de aquellas del cuadro de realizaciones del profesor para el conocimiento de la autoridad, lo esencial es el cumplimiento estricto de las exigencias de los programas. Tampoco tiene importancia la experiencia de un profesor aislado si esta experiencia no es confrontada con la de los numerosos colegas que se encuentran en situación similar. No obstante, dejaremos constancia de lo que personalmente podemos atestiguar.

Partiendo del Módulo programático mencionado anteriormente, aclaramos:

1º Dominio de la voz dentro de una tesitura razonable.

Dejando de lado los primeros cuatro años de educación básica que por el momento es mejor no considerar, podemos afirmar que (en un colegio de niñas) la tesitura podrá ser aproximadamente la siguiente:

Quinto Año: Si bemol o La a Do'.

Sexto Año: La o Sol a Mi'.

Séptimo Año: Sol a Sol' (dos octavas).

Para lograr este dominio de la voz, dentro del marco estricto de un curso en el que nadie es dispensado del canto, se requiere un trabajo continuado y sistemático, en cada hora de clase;

Tiempo: 2 minutos³.

³ Las tesituras anotadas son únicamente un antecedente en relación con el estado actual de la enseñanza musical chilena, queda demostrado por el hecho de que un niño de tres años de edad, de desarrollo normal dentro de un ambiente positivamente musical, dispone fácilmente de una extensión servible musicalmente de una octava completa (Si bemol bajo la pauta hasta Si bemol o Do').

2º *Dominio de los intervalos.*

Al hacer uso del método de Tonic-Sol-Fa, en cualquiera de sus versiones, los ejercicios pueden realizarse en un mínimo de tiempo:

Tiempo: 2 minutos.

3º *Agilidad corporal-rítmica.*

Ejercicios cuya realización queda determinada por el espacio disponible.

Tiempo: 5 minutos.

4º *Dominio del material sonoro de escalas.*

Específicamente en sexto y séptimo años.

Tiempo: 4 minutos.

5º *Dominio de las figuras rítmicas vocales indispensables.*

Aplicación en todos los aspectos del programa.

6º *Destreza en la creación de melodías.*

Estos ejercicios debieran realizarse en cada clase, pero debido a la estrechez del tiempo, pueden practicarse cada segunda o tercera hora.

Tiempo: 5 minutos.

7º *Dictado musical.*

Aplicando el método Tonic-Sol-Fa casi no requiere más de:

Tiempo: 2 minutos.

8º *Dominio de la escritura musical.*

Valores hasta la semicorchea. Se requiere la práctica en cada clase para adquirir fluidez.

Tiempo: 5 minutos.

9º *Dominio de la lectura musical.*

Aprendizaje de cánones y canciones (incluido en el N° 10).

La lectura musical, como queda expuesto en el "Manual de Tonic-Sol-Fa Chileno", (Tercera Edición 1964) debe reemplazar en cuarto año, la enseñanza anterior de los signos de mano.

10º Cánones y canciones.

Tiempo: 20 minutos.

Este programa mínimo requiere 45 minutos. En rigor no se dispone de este tiempo. A la actividad descrita debe agregarsele otras tales como: interrogaciones, explicaciones, correcciones, entrega de cuadernos revisados, etc., además de la preparación de canciones para los actos oficiales. No obstante, reduciendo estas actividades secundarias al mínimo, es posible efectuar una labor musical satisfactoria siempre que al curso no ingrese anualmente un porcentaje demasiado elevado de alumnos provenientes de colegios en los que no se practica la educación musical renovada. Cuando este número es muy elevado hay que dedicar el primer semestre a la nivelación. Otra actividad importante es la de evaluación a la que hay que entregarle algunas horas mínimas.

Evaluación.

Hasta el momento la evaluación musical es realizada con facilidad y expeditión; invariablemente se limita a colocar seis y siete y el cinco es reservado para niños retardados o mudos. Se arguye que "no se puede" dar un cuatro o un tres en música; este "no poder" resuelve el problema.

Esta actitud generalizada nos parece inadmisibile y pensamos que es uno de los factores del desprestigio en que se debate la asignatura. Para que la evaluación cumpla con sus funciones de diagnóstico y pronóstico, consideramos incalificable dar notas "al lote". Debe evaluarse por separado el cumplimiento de cada uno de los objetivos programáticos porque de lo contrario no se diagnostica ni se pronostica nada, es simplemente una actitud disparatada.

Sabemos que colocar una nota parcial o semestral en "rojo" cuando se trata de música es, en la actualidad, una actitud heroica. Tanto los colegas de las demás asignaturas, como el director, el inspector y posiblemente el señor subsecretario y hasta el Ministro, incluyendo por cierto a los padres de nuestros alumnos, siguen considerando la música como un ramo decorativo, inútil no pocas veces y sin asidero para una evaluación. Insisten, por lo tanto, en que una nota inferior a seis es una vergüenza.

A pesar de la resistencia de todos aquellos relacionados con la educación, a evaluar técnicamente los diversos aspectos del ramo, intentaremos analizar el problema.

Evaluación ideal mínima.

1º Afinación.

Debe evaluarse en cada etapa de la enseñanza y por lo menos al comienzo y final de cada semestre. La sencilla repetición del primer sonido (Do

o Sol), corresponde a la primera nota. En primer año tendríamos por lo menos seis interrogaciones (dos por cada nota aprendida); duración aproximada: una hora por cada nota (45 niños).

Existen opiniones contradictorias sobre la utilidad y justificación de evaluar la afinación, rechazándose de plano en el caso de niños que por naturaleza tienen dificultades de emisión o de afinación. No obstante, connotados maestros chilenos y extranjeros opinan que *no existe el niño* que no pueda aprender a cantar afinadamente aunque sea dentro de un ámbito reducido y con ciertas restricciones. Insistimos en la imperiosa necesidad de esta evaluación; su valor pedagógico es importante pues obliga a superar las dificultades y a adquirir la habilidad requerida. Pero insistimos en que esta evaluación sólo puede realizarse cuando se canta en forma sistemática durante todo el año y en cada hora de clase.

Evaluación: 6 notas.

2º *Movimiento rítmico-corporal.*

Pocos aspectos de la Educación Musical está más abandonado que el del movimiento rítmico-corporal, lo que redundará en grave perjuicio para el alumno. La capacidad de movimiento armónico del alumno en su actividad normal es, por lo general, insuficiente y en Educación Física, por diversos y poderosos motivos, no se logra corregir las insuficiencias. De ahí que su inclusión en Educación Musical se impone. Su evaluación requiere no menos de cuatro horas anuales.

Evaluación: 4 notas.

3º *Dictado escrito.*

Cuatro evaluaciones por año, de 1/2 hora cada una.

Evaluación: 4 notas.

4º *Creación.*

Cuatro evaluaciones por año. Se requiere por lo menos de dos horas para cada una por cuanto es indispensable que el alumno ejecute, vocal o instrumentalmente, su creación. 8 horas anuales.

Evaluación: 4 notas.

5º *Caligrafía (escritura musical).*

Como mínimo, cuatro al año, de media hora cada una. Sin embargo, es posible y recomendable, evaluar la presentación gráfica de copia de solfeos y canciones como también de las creaciones que presenta el alumno.

Evaluación: 4-8 notas.

6° *Interpretación* (canto individual de canciones y cánones).

Dos al año, de dos horas cada una.

Evaluación: 4 notas.

7° *Interrogaciones complementarias* (p. ej. Dirección con signos Tonic-Sol-Fa, etc.).

Cuatro horas al año.

Evaluación: 2 notas(?).

Conforme a este esquema habría que colocar 26 notas por año, o sea, 13 por semestre. Como hemos propuesto 30 horas para la evaluación, quedarían 30 horas para la realización de las clases sistemáticas. Si restamos las horas dedicadas a ensayos de canciones u otras actividades, días festivos, huelgas, enfermedad del profesor, etc., las que podríamos estimar en no menos de cinco horas, el tiempo disponible para realizar el programa propiamente tal se reduce a veinte míseras horas por año.

Intencionalmente hemos esbozado un plan mínimo "ideal", para demostrar que ni este mínimo es realizable totalmente dentro del marco de tres años, o sea partiendo de Quinto Año. No obstante, este programa y evaluación puede realizarse aproximándonos al ideal cuando las condiciones de trabajo son favorables y el número de alumnos por curso no sobrepasa los 40 niños. Basándonos en nuestra experiencia personal —en colegios en que trabajamos en 18 cursos, muchos de ellos paralelos y que abarcan 700 alumnos— año tras año hemos podido aplicar el plan completo con excepción del cumplimiento de los rubros de Creación y Evaluación en los que a veces quedamos rezagados. Por lo general sólo logramos dar entre ocho y diez notas por semestre.

Este no es sino un esbozo superficial del problema. Estamos conscientes de que deben valorarse otros factores además. También puede dársele un coeficiente de DOS a la interpretación de canciones y cánones, a la creación y afinación (evaluación final de cada semestre) y puede valorarse la caligrafía, dictado, etc. con un coeficiente de UNO.

Perfeccionamiento del profesorado.

Es mucho lo que se discute sobre la necesidad de "perfeccionamiento" del profesorado en servicio, pero se olvida que sólo puede pedírsele perfección al que posee algún dominio de la materia a perfeccionar. La Sra. Cora Bindhoff, a quien al parecer se le debe la redacción de los programas en vigencia, sugiere en *Revista Musical Chilena*, N° 96 de 1966: "Que los Departamentos de Pedagogía Musical de las Universidades den oportunidad para su ingreso al estudio de esta carrera a personas con condiciones musicales AUNQUE NO POSEAN CONOCIMIENTOS PREVIOS DE MÚSICA". Huelga

todo comentario, pero esto nos da una idea de la desesperación reinante en los círculos directivos de la Educación Musical de aquel entonces.

Es imposible mejorar la educación musical chilena dentro de estas condiciones y menos aún cuando en estos cursos de perfeccionamiento se pretende enseñar un cúmulo de métodos, prácticas, recursos pedagógicos y motivaciones cuya ineficacia para el medio ambiente chileno ya ha sido comprobada. Estos cursos son inútiles tanto para el profesor, como onerosos para el erario nacional, que no cuenta con los medios necesarios para este tipo de aventuras.

La formación de un profesor medianamente idóneo requiere de muchos años —abordar el problema sería muy útil—, pero el “perfeccionamiento” del profesor es un problema que debe programarse con mucho cuidado y basándose en la realidad chilena. Ofrecer cursos ocasionales dictados por profesores de idoneidad dudosa y para alumnos escogidos al azar, es un disparate. En cambio, la planificación de cursos que abarquen varios años y aplicados por provincias o departamentos, a base de un programa fundamentado en nuestra realidad escolar y social, sería un punto de partida laudable y positivo.

El programa debe basarse en la receptividad y preparación previa real del profesor común. Todo lo que exceda esa posibilidad debe ser rechazado. Una vez establecido el programa de Educación Musical para los diversos cursos de Enseñanza Básica, podría elaborarse un programa de perfeccionamiento del profesorado, o lo que sería más apropiado, la formación de profesores con mención en música.

Este programa no debe incluir Historia de la Música o Análisis, es utópico pensar que estas y otras disciplinas podrían ser captadas por un analfabeto en música. El programa debe abarcar la esencia elemental de la música, o sea, el profesor debe *aprender* aquello que tendrá que *enseñar* prácticamente. Estos cursos, que deben programarse para abarcar varios años y dentro de una continuidad preestablecida, deben desarrollarse dentro de etapas progresivas.

Es así, como en un primer curso, pueden abarcarse los tres primeros sonidos: DO-MI'-SOL; en el segundo, dos o tres sonidos nuevos y así sucesivamente. La enseñanza debe ser completa y reposada a fin de que el profesor que asiste al curso esté capacitado no en el papel (o sea en la obtención del anhelado diploma) sino que en la práctica para enseñar al nivel programado. Sería otra ilusión pretender que con cuatro cursos realizados a lo largo de varios años el profesor estará capacitado para enseñar música de Primer a Octavo Año sin que le sea necesario realizar estudios suplementarios.

* * *

Para estos comentarios nos hemos basado en la experiencia recogida especialmente en colegios de niñas. No obstante, es importante recalcar que

en los colegios de varones o mixtos, el lenguaje musical debe ser adquirido antes del cambio de voz del niño. Consideramos que la enseñanza musical del varón debe ser mucho más amplia porque durante el lapso de tiempo en que esté imposibilitado para cantar requerirá de mayores conocimientos para hacer música con holgura y placer. Sería prudente, por lo tanto, elaborar para estos colegios programas modificados.

Se podría argumentar que durante esta etapa el niño podrá estudiar Historia de la Música, Análisis, "Teoría" pura o concentrarse en las "audiciones comentadas", pero debemos destacar que ninguna de estas actividades es "hacer" música y ninguna de ellas puede reemplazar el quehacer musical propiamente tal. Tampoco sirven las incursiones en la Acústica o la Física. El alumno que en años anteriores ha logrado hacer música no puede dejarla de lado porque perderá todo lo adquirido, el manejo de la música exige continuidad.

Para demostrar la desorientación que existe en la asignatura y en los profesores que la sirven, mencionaré un Control aplicado recientemente a un Segundo Año de Educación Media, durante el Primer Semestre, por un profesor que ha asistido a los cursos de perfeccionamiento y seminarios impartidos en el Centro de Perfeccionamiento de Lo Barnechea, maestro con condiciones musicales óptimas y verdadero espíritu reformista:

Preguntas.

1º Colocar el nombre de cada nota en el pentagrama. (No se trata de un dictado musical, meramente escribir los "nombre" de notas dadas).

2º En la antigüedad, la música se basaba en: ...

3º Los siguientes instrumentos corresponden a las diferentes culturas antiguas y se clasifican ... (Gong, sistro, etc.; cuerdas, vientos, etc.).

4º Se conocen tres maneras de escribir una melodía usando una escala ...

5º ¿Qué sistema de notación musical se usaba en la cultura egipcia?

6º La música en la India no era solamente religiosa sino que también ...

7º La música en la época primitiva tuvo influencia en: ...

Todo control de esta especie desvirtúa los programas y frustra a los profesores. Reemplazar la música viva por la historia de miles de años no tiene otra conexión con la música que el saber.

Evaluaciones como ésta, a la que se le da el mismo valor que una hipotética interrogación sobre afinación, dictado, creación o canto de una melodía aprendida "de oído", corrobora nuestra impresión de que la actual Educación Musical Media es la tumba de todo anhelo reformista y, por ende, del futuro musical de Chile.

Resumen.

Basándonos en las experiencias recogidas a lo largo de muchos años de práctica en la Educación Básica y Media se desprende:

- 1° Que el dominio del lenguaje musical debe lograrse antes del 8° Año.
- 2° Que es ilusorio creer que este dominio puede lograrse entre Quinto y Séptimo Año.
- 3° Un programa medianamente satisfactorio debe iniciarse a más tardar en Segundo Año, con un horario mínimo de dos horas semanales, dedicado íntegramente al estudio sistemático de la música.
- 4° La Historia de la Música debe ser enseñada en la asignatura de Ciencias Sociales.
- 5° La práctica folklórica debe realizarse en horas extra-programáticas.
- 6° La formación musical del profesor "común" debe contemplar tres años de estudio con un mínimo de dos horas semanales; la integración con otras asignaturas es, por el momento, ilusoria. Tampoco se justifica en estos cursos la inclusión de estudiantes que carecen de dotes y conocimientos previos de música.
- 7° Pretender formar pedagogos propiamente tales con conocimientos amplios y la habilidad musical requerida, nos parece, por el momento, una utopía.
- 8° Lo esencial es la formación de un crecido número de profesores de Educación Básica con conocimientos y habilidades musicales adecuadas.
- 9° La renovación de los programas para la Educación Media como también la programación de estudios para los profesores que la imparten, sólo podrá iniciarse cuando egresen aquellos alumnos de Educación Básica a los que se les ha impartido conocimientos musicales sólidos. Cualquier otro procedimiento significa construir sin base.
- 10° Solamente cuando se haya formado al profesorado "nuevo", para lo cual se debe concentrar todos los recursos financieros, se justificarán cursos de perfeccionamiento para el profesorado en ejercicio.
- 11° La planificación general renovada, los programas y su puesta en práctica debe ser encomendada exclusivamente a aquellos profesores de Educación Básica que hayan demostrado, a lo largo de años de enseñanza musical, su idoneidad dentro de esta disciplina.

La Herencia Musical de Rapanui

ETNOMUSICOLOGIA DE LA ISLA DE PASCUA DE RAMON CAMPBELL

Editorial Andrés Bello, Santiago, 1971. 594 ps.

por *Manuel Dannemann*

El amplio y complejo tema de la Isla de Pascua había producido hasta ahora valiosos estudios arqueológicos, etnológicos, históricos, lingüísticos, pero ninguno musicológico, en el sentido estricto del término, no obstante la riqueza y profunda significación de los cantos y danzas de Rapanui.

Las sucesivas intromisiones foráneas que sufrió el pueblo pascuense, con sus consecuentes procesos de trasculturación, no sólo rompieron la paulatina continuidad evolutiva de la música autóctona y la contaminaron con mezclas artificiales, sino que también la condenaron a una implacable extinción. Por fortuna, sus últimas manifestaciones, muchas en estado residual, fueron recogidas por el Dr. Ramón Campbell, y ahora este investigador las presenta sistemáticamente en su obra "La Herencia Musical de Rapanui", permitiéndonos observar cómo ellas son el resultado de una cultura, y en qué medida sus formas, funciones y estilos reflejan antecedentes étnicos, factores históricos y geográficos, elementos psíquicos y sociales, caracteres educacionales y religiosos, en la órbita de su ecología general. Indudablemente, de esta manera, el presente libro satisface las exigencias de una labor musicológica en lo que a auxiliaridad científica se refiere.

En el plano metodológico específico, el autor considera, por una parte, dos tipos de clasificación eminentemente historicista, que refunde sobre la base de cuatro períodos, corroborando el exterminio de la música pascuense, y, por otra, una pauta técnico-musical, compuesta por trece factores musicales y uno extramusical sobre las presuntas fuentes originarias en relación con lo musical, lo poético, lo étnico y lo religioso, para llegar a un resumen de características musicales y de fuentes originarias.

Es indiscutible el aporte que se desprende de la división cronológica y del desarrollo de la mencionada pauta. Sin embargo, habría sido deseable una ordenación de grados metodológicos que hubiera establecido toda una secuencia investigativa mediante la cual la clasificación, generalización y conclusiones fuesen las resultantes precisas de un quehacer de recolección, descripción, análisis y comparación, lo que no implica desconocer la existencia de aquéllas en este libro, sino que objetar el lugar de su proposición en la serie de las etapas del método, lo que repercute en la índole apriorística de la clasificación, uno de cuyos principios imprescindibles debería haber sido el musicológico, a la par del historiográfico. A mi entender, esta ordenación

metodológica del Dr. Campbell le confiere a su obra un carácter descriptivo más envolvente del que él mismo quiso darle, dificultando una conexión directa entre dicha ordenación y el riquísimo material sonoro que incluye en la Parte IV, denominada Exposición, la más sustancial de su magno trabajo y certero testimonio de la dedicación y constancia del autor. Pero, no sólo la abundancia del ejemplario es motivo de interés etnomusicológico, de acuerdo con el excepcional valor documental que encierra, sino que muy especialmente la comprobación de los sucesivos cambios experimentados por la música pascuense que de él fluye; en términos más perentorios, la demostración del paulatino desquiciamiento de un lenguaje musical, privado de la libertad de su natural expresión y obstruidos sus cauces por la comercialización, la ignorancia y la desidia, hasta caer en las lamentables parodias de cantos y danzas tahitianas, y, peor aún, de especies como el corrido, el tango, el vals, el twist, sin trayectoria de asimilación y, por lo tanto, sin calidad representativa, ya que ésta no puede improvisarse en ningún campo de la cultura.

Esta comprobación puede fundamentarse por primera vez con el trabajo del Dr. Campbell, y en ella radica el mayor mérito de "La Herencia Musical de Rapanui", título que más allá de ser afectivo trasunta un mensaje de comunicación del pasado y abre una interrogante funcional: ¿Hasta dónde de la música pascuense autóctona recogida mediante esta investigación tiene una vigencia basada en su función y práctica habitual, como satisfacción de necesidades primordialmente sociales? Después de la atenta lectura de este libro me inclino por una respuesta negativa, e infiero que la función actual de las formas musicales vivientes obedece a propósitos de espectáculos, o, a lo sumo que su finalidad social se conserva débilmente en escasos grupos familiares de hábitos tradicionales. Al respecto, el Dr. Campbell nos informa sobre los artistas de Rapanui, en lugar de utilizar la nomenclatura de cultores, lo que no parece ser mera cuestión de terminología, sino que una prueba de la desfuncionalización y refuncionalización que he citado.

La transcripción musical se distingue por la honestidad, equilibrio y buen criterio de simplificación con que se reproducen las versiones obtenidas, salvándose, de esta manera, muchos de los obstáculos inherentes a la graficación de la música etnográfica. Dignos de encomio son las pertinentes complementaciones explicativas y el registro de varios de sus caracteres musicales y el de las llamadas fuentes originarias, expresión mediante la cual se reúnen tanto antecedentes heurísticos como otros de diferentes rubros.

Como miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, me correspondió conocer la gestación de esta obra y apreciar el espíritu de esfuerzo de su autor, gracias al cual logró rescatar de una fatal desaparición un patrimonio musical que constituye otro punto de apoyo en el intento de búsqueda e interpretación del problema del hombre. Por esta razón somos muchos los que debemos manifestar nuestro reconocimien-

to y gratitud al médico, compositor e investigador que supo descubrir los viejos secretos musicales de Rapanui, con penetración científica y con un fervoroso afecto por los pascuenses. Y no podría cerrar este comentario crítico sin destacar también la tarea que le cupo a la Editorial Andrés Bello, cuyo éxito honra a la memoria del ilustre sabio que le diera su nombre y al estudio de la cultura en Chile.

Colaboran en este número

CIRILO VILA Y ANDREAS BODENHÖFER. El profesor Vila es compositor, pianista, director de orquesta, enseña en la Carrera de Composición del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, en la Carrera de Musicología y con otros compositores trabaja en el Taller de Composición. Es Director de *Revista Musical Chilena*. El profesor Andreas Bodenhöfer es compositor y profesor en la Carrera de Composición, trabaja también en el Taller de Composición.

LUIS DE PABLO. Compositor español de vanguardia, es uno de los más destacados creadores contemporáneos españoles. Sus libros y artículos sobre la problemática de la música contemporánea son editados y ampliamente conocidos en todo el mundo. Su obra como compositor es vastísima y se toca en todos los continentes.

JORGE URRUTIA BLONDEL. Compositor chileno e investigador de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Es miembro del Instituto de Chile, Academia de Bellas Artes. Colaborador permanente de *Revista Musical Chilena* y miembro de su Consejo Editorial.

MIGUEL QUEROL GAVALDA. Compositor y musicólogo español. En el Monasterio de Montserrat donde estudió humanidades y filosofía, cursó con el Padre Idelfonso Pinell armonía y estudios gregorianos. Posteriormente continuó en Cataluña y otros países europeos sus estudios musicales. Ha sido Secretario del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y vicedirector del mismo. Sucedió al P. Higinio Anglés como director del "Anuario Musical". Como compositor, sus obras incluyen música coral, orquestal, y de cámara. Sus estudios musicológicos tienen importancia internacional.

CÉSAR ARROSPIDE DE LA FLOR. Musicólogo peruano, crítico musical, profesor de Historia de la Música y Catedrático de la Universidad de San Marcos. El profesor Arróspide ha realizado estudios importantes sobre la música colonial del Virreynato del Perú.

HERMANN KOCK. Distinguido maestro de educación musical en Concepción, ciudad en la que ha realizado una importantísima labor como maestro. Es el creador del Tonic-Sol-Fa chileno, método que adaptó del Tonic-Sol-Fa inglés y alemán.

Sus trabajos de investigación musicológica son cuantiosos y han sido editados principalmente en revistas alemanas especializadas.

El profesor Kock realizó estudios de música religiosa en Aschersleben y en el Conservatorio de Música de Leipzig. Actualmente es, también, organista de la Sinfónica de Concepción y profesor del Liceo Experimental de Concepción. Distinguido pianista, organista y clavecinista, ha dado conciertos en todo Chile y Argentina.

Crónica

CONCIERTOS DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

xxx Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El octavo concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile se realizó el 11 de julio bajo la dirección del maestro chileno Juan Pablo Izquierdo. El programa incluyó: *Cluck: Ifigenia en Aulis; Varese: Desert y Bach: Magnificat en Re Mayor*, en el que participó el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Mary Ann Fones, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Mariano de la Maza, bajo.

Siempre bajo la dirección del maestro Izquierdo, en el noveno concierto se tocó: *Beethoven: Sinfonía Nº 3 en Mi bemol Mayor "Heroica"; Vivaldi: Concierto para fagot en la menor Nº 7*, solista: Jorge Espinoza y *Ravel: La Valse*.

El maestro Izquierdo, como trabajo voluntario a beneficio de los damnificados por el terremoto en la ciudad de San Felipe, dirigió el 17 de julio en el Teatro Municipal a la Orquesta Sinfónica de Chile en *Sinfonía Nº 3 en Mi bemol Mayor de Beethoven* y el *Magnificat de J. S. Bach*, concierto en el que participaron los mismos solistas del concierto anterior y el Coro de la Universidad de Chile.

Continuó la temporada con dos conciertos bajo la dirección del director francés invitado, Roland Douatte, quien dirigió a la Sinfónica de Chile, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, el Coro de la Universidad de Chile de Santiago y solistas, en programas dedicados al Barroco francés. El primer programa consultó: *Lully: Suite para orquesta; Delalande: Sinfonías para las cenas del Rey; Rameau: Las Indias Galantes y Gilles: Misa de los Muertos*, con la participación de los solistas: Lucía Gana, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Hernán Würth, tenor y Juan José Letelier, bajo. En el segundo programa, en primera audición en Chile, se tocó: *Mouret: Sinfonías y Fanfarrias; Charpentier: Magnificat*, con la participación de los solistas: Sylvia Soublette, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto y Patricio Méndez, bajo. El programa consultó, además, *Charpentier: Te Deum*, con la colaboración de los solistas: Margarita Fernández, soprano; Mary Ann Fones, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto y Patricio Méndez, bajo.

El décimosegundo concierto se realizó bajo la dirección del maestro alemán invita-

do, Ernst Huber-Contwig. El programa incluyó las siguientes obras: *Hofmann: Tans Suite; Strawinsky: Concierto para piano y vientos*, solista: Elvira Savi y *Mendelssohn: Sinfonía Nº 4 en La Mayor, Op. 90, "Italiana"*.

Siempre bajo la dirección del maestro Huber-Contwig, la Sinfónica de Chile tocó: *Marlos Nobre de Almeida: Mosaico; Acario Cotapos: "Balmaceda"*, recitante: Jorge Lillo y *Schumann: Sinfonía Nº 3 en mi bemol Mayor, Op. 97, "Renana"*.

En un concierto dedicado exclusivamente a obras de *Richard Wagner* y *Richard Strauss*, el maestro Huber-Contwig dirigió: *Idilio de Sigfrido, Obertura de Tanhauser* (Versión de Paris) y *Danza de los Siete Velos, El Caballero de la Rosa* (Terceto Final), con Margarita Fernández, soprano; Marisa Lena, soprano y Grimanesa Jiménez, mezzo-soprano y *Las Travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28*.

La xxx Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile terminó con la presentación de "*Carmina Burana*", de *Orff*, bajo la dirección del maestro Huber-Contwig, con la participación del Coro de la Universidad de Chile preparado por el maestro Marco Dusi y con los solistas: Lucía Gana, Juan Eduardo Lira y Carlos Haiquel.

Temporada Folklórica.

La Agrupación Folklórica Chilena, que dirige Raquel Barros, ofreció una temporada de folklore chileno de todo el país tanto en Santiago como en Concepción, Temuco y Valparaíso.

El Conjunto "Inti Illimani", creado en 1967 en la Peña Folklórica de la Universidad Técnica del Estado, actuó en Santiago, Concepción, Temuco, Valdivia y Valparaíso. El conjunto integrado por Horacio Salinas Alvarez, quien interpreta en guitarra, cuatro venezolano, zampoña, charango, caja, bombo, es el director artístico del conjunto y barítono solista; Horacio Durán Vidal, en el conjunto interpreta guitarra, cuatro venezolano, charango, bandurria y zampoña, bajo del conjunto; Ernesto Pérez de Arce, en el Inti Illimani toca quena, zampoña y percusión, canta como bajo; Jorge Coulon Larrañaga, interpreta en guitarra y zampoña, canta la voz tenor; y Max Berru Carrión, toca guitarra y zampoña, canta la voz tenor.

En sus programas incluyen son huasteco-mexicano, folklore de Humahuaca de Argentina, albazo ecuatoriano, tundiki boliviano, moreneda boliviana, albazo ecuatoriano, cachullapie ecuatoriano, taquirari boliviano y canciones de Violeta Parra, Víctor Jara e Isabel Parra.

El folklorista argentino Jorge Cafrune, nacido en Jujuy en 1937, ha llevado su canto a todo el territorio argentino, obteniendo los mayores éxitos. En esta gira por Chile se presentó en Santiago y en Chillán, Concepción, Temuco y Valparaíso.

Quinteto de Bronces Chile rinde homenaje a Isabel Bustamante.

En la Sala de la Reforma, el 28 de septiembre, el Quinteto de Bronces Chile dio un concierto dedicado a la memoria de Isabel Bustamante, fallecida a mediados de año y que fuera arpista de la Orquesta Sinfónica de Chile. Este concierto fue auspiciado por el Departamento de Música de la Facultad.

El programa consultó: *Contrapunto Nº 1 del Arte de la Fuga; Suite para Trío de Bronces; "Moter"; Requiem Aeternam y Hosanna, de J. S. Bach; Suite para Quinteto de Bronces, de Samuel Scheidt; Concertino para arpa y quinteto de bronce, de Rayner Brown y Quinteto Nº 1, de Julio Canzonieri.* Intervinieron los solistas Virginia Canzonieri, arpa —primera arpista de la Filarmónica Municipal— y Osvaldo Furguile, trompeta.

Eduardo Fernández Odella, guitarrista uruguayo, visitó Chile en gira de conciertos en intercambio entre Juventudes Musicales de Uruguay y Chile.

El guitarrista uruguayo Eduardo Fernández Odella, invitado por Juventudes Musicales Chilenas, inició sus actuaciones en la Sala de la Reforma tocando obras de Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Mendelssohn, Villa-Lobos, Sor y Guido Santórsola. Posteriormente viajó al sur del país ofreciendo recitales en Linares, Concepción, Talcahuano, Temuco, Valdivia, Osorno y Puerto Montt.

Gira del Ballet Nacional Chileno.

El Departamento de Danzas de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, que dirige Patricio Bunster, organizó una gira al sur del país buscando aproximar el arte de la danza y sus valores estéticos a todas las capas sociales.

En las presentaciones se ofrecieron dos tipos de programas: educacionales y de difusión y otro para presentación en teatros a todo tipo de público. El programa edu-

cional incluyó: "Danzas Históricas", de Mausí Gutiérrez; "Mocedades", de Fernando Beltrami y "Alotria", de Uthoff. El programa presentado en los teatros consultó: "Capicúa 7/4", de Patricio Bunster, "Concertino", de Pauline Kohner, "La Mesa Verde", de Kurt Joos y "La Silla Vacía", de Patricio Bunster.

La gira incluyó una gira por la provincia de Coquimbo y actuaciones en Temuco, Valdivia, Osorno y Puerto Montt.

Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, Coro de la Universidad y Coro de Cámara de Valparaíso.

El 22 de octubre se inició la Temporada de Primavera en el Teatro IEM, con la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak. Tocó: *Mozart: Sinfonía Nº 38 "Praga" y Brahms: Sinfonía Nº 4.* Este concierto se repitió el 23 de octubre en la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso.

En la Iglesia de San Francisco, el 28 de octubre, la Sinfónica de Chile con el Coro de la Universidad, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, presentaron: *Charpantier: Te Deum*, con los solistas: Marisa Lena, Margarita Fernández, Julia Pecaric, Emilio Rojas y Gregorio Cruz y *Bach: Magnificat*, con los solistas: Gilda Bottai, Grmanesa Jiménez, Santiago Villablanca y Gregorio Cruz. Este concierto se repitió, también, en la Universidad Técnica.

El 5 de noviembre, la Sinfónica de Chile dirigida por el maestro Moubarak, presentó en el Teatro IEM: *Gluck: Obertura Ifigenia en Aulis; Beethoven: Concierto para piano Nº 3*, solista: Pola Baytelmann y *Borodin: Sinfonía Nº 2.* El 6 de noviembre este concierto se repitió en Valparaíso, en la Universidad Técnica.

Los solistas húngaros Peter Pertis, piano y Lazlo Kote, violín, fueron huéspedes de la Sinfónica de Chile en el concierto del 12 de noviembre que dirigió el maestro Moubarak. El programa consultó: *Tschai-kowsky Concierto para violín y orquesta y Liszt: Concierto para piano Nº 2.* Ambos artistas actuaron también en Valparaíso, en la Universidad Santa María.

El 19 de noviembre, continuó la temporada con la actuación de la Sinfónica de Chile dirigida por el maestro Moubarak, en un programa que incluyó: *Bach: Suite Nº 3; Mozart: Concierto para piano en Re Menor K. V. 466*, solista: Rudy Lehmann y *Beethoven: Sinfonía Nº 2.*

En la Iglesia de San Francisco, la Sinfónica de Chile y el Coro de Cámara de Valparaíso, todos bajo la dirección del maestro Marco Dusi, el 25 de noviembre presentaron: *Gilles: Réquiem*, solistas: Marisa Lena, Soledad Berrios y Gregorio Cruz

y *Mozart: Misa Brevis en Sol Mayor K. V. 140*. Ambas obras fueron repetidas el 27 de noviembre, en la Universidad Santa María de Valparaíso

Se puso término a la Temporada de Primavera, el 23 de diciembre, en la Iglesia de San Francisco, con la actuación de la Sinfónica de Chile y Coro de la Universidad, todos bajo la dirección del maestro Dusí. Presentaron: *Mozart: Misa en Do menor "La Grande"*.

Recitales de los solistas húngaros Peter Pertis y Lazlo Kote.

En la Sala de la Reforma, el 9 de noviembre, actuó el pianista húngaro Peter

Pertis, auspiciado por la Embajada de la República Popular de Hungría. El programa consultó: *Liszt: Vallée D'Obermann, Vals Mefisto, Rapsodia N° 8 y Sonata en Si menor y Bartok: Melodías de Kolonida, Improvisaciones, Sonata y Allegro Bárbaro.*

El 10 de noviembre, en el mismo teatro, se presentó el violinista Lazlo Kote con Peter Pertis al piano. El programa de este concierto incluyó: *Franck: Sonata para violín y piano; Saint-Saens: Rondó Capriccioso; Kodaly: Adaggio y Bartok: Danzas Rumanas y Rapsodia N° 1.*

TEATRO MUNICIPAL

xvii Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal.

El 10 de junio, la Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro mexicano invitado, Luis Herrera de la Fuente, ofreció el 7º concierto de la temporada. En este concierto se tocó: *Varcareel: Checan II; Britten: Concierto para cello y orquesta*, solista: Jorge Román; y *Wagner: Preludio y Muerte de Tristán e Isolda; Crepúsculo de los dioses (Marcha Fúnebre) y la Obertura de Tannhäuser.*

Siempre bajo la dirección del maestro Herrera de la Fuente, la Filarmónica Municipal, en su octavo concierto, ejecutó las siguientes obras: *Maturana: Cinco Móviles para orquesta de cuerdas; Liszt: Concierto N° 3*, solista: el pianista chileno Patricio Pizarro y *Schostakovich: Quinta Sinfonía.*

Continuó la temporada bajo la dirección del maestro chileno Eduardo Moubarak, quien dirigió a la Filarmónica Municipal en un *Festival Brahms* en el que se tocaron las siguientes obras: *Obertura Trágica, Concierto N° 2 para piano y orquesta*, solista: Manuel Rego y *Sinfonía N° 4.*

Los tres próximos conciertos estuvieron a cargo del maestro Stanislav Wislocki. En su primer programa incluyó: *Haydn: Sinfonía en Re Mayor N° 104; Tschaiakowsky: Concierto para violín y orquesta*, solista: Ruggero Ricci y *Lutoslawski: Libro para orquesta*. En el segundo programa dirigió: *Rossini: Obertura "La Cenerentola"; Wislocki: Concierto para piano y orquesta*, solista: Lidia Grychtolowna y *Dvorak: Sinfonía Nuevo Mundo*. En el último programa, el maestro Wislocki incluyó: *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna; Tschaiakowsky: Variaciones Rococó para cello y orquesta*, solista: Eduardo Sienkiewicz y *Beethoven: Sinfonía N° 8 en Fa Mayor, Op. 93.*

Los dos últimos conciertos de la temporada estuvieron bajo la dirección del titular de la Filarmónica Municipal, maestro Juan Carlos Zorzi. El programa del penúltimo concierto incluyó: *Miguel Aguilar: Obertura al Teatro Integral; E. Halfter: Concierto para guitarra y orquesta*; solista: Narciso Yepes y *Schumann: Sinfonía N° 4*. Para el décimoquinto concierto y último de esta xvii Temporada Oficial, el maestro Zorzi eligió el siguiente programa: *Ipuche Riva: Sinfonía N° 1; Max Bruch: Concierto N° 1 en Sol menor, Op. 26*, solista el violinista chileno: Pedro D'Andurain y *Luigi Cherubini: Misa de Réquiem*, con el Coro Filarmónico Municipal, preparado por el maestro Waldo Aranguiz. Este concierto se repitió el sábado 7 de agosto, a beneficio de los damnificados de Valparaíso.

Recital de Nina Beilina.

La violinista rusa Nina Beilina, con Izaak Izachek al piano, ofrecieron un único recital en Santiago, en el Teatro Municipal.

El programa incluyó: *Veracini: Concierto-Sonata en Mi menor; Beethoven: Sonata Op. 47 "Kreutzer"; Ravel: Sonata y Paganini: Cantabile y Campanella*. Ambos artistas ofrecieron versiones sobresalientes de la Sonata "Kreutzer" y de la Sonata (1926), última obra de cámara de Ravel.

Recital de Patricio Pizarro.

El pianista chileno, Patricio Pizarro, eligió para este recital, el siguiente programa: *Chopin: Doce Estudios; Schumann: Carnaval; Tauriello: Toccata; Granados: Allegro de Concierto y Liszt: Vals Mefisto.*

Recital de Ariadna Colli.

La joven pianista chilena, Ariadna Colli, quien se encuentra de paso en Chile por

encontrarse becada en Varsovia después de haber participado en el último Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin", donde sigue cursos de perfeccionamiento en el Conservatorio, ofreció un recital con el siguiente programa: *Bach: Fantasia; Beethoven: 32 Variaciones en Do menor; Chopin: Nocturno en La bemol Mayor, y Balada en Sol menor; Schumann: Intermezzo; P. H. Allende: Estudios Nos. 7 y 8 y Debussy: Suite pour le piano.*

I Musici.

Este extraordinario conjunto, invitado por el Mozarteum de Chile —cuyos conciertos se realizan en el Teatro Municipal y que reseñamos en esta crónica en la sección correspondiente— tuvo tan extraordinario éxito en su primera presentación, que ofreció un segundo concierto bajo los auspicios de la Corporación Cultural de Santiago, la Presidencia de la República y la Embajada de Italia.

El programa ofrecido por la Orquesta de Cámara "I Musici", en esta oportunidad, incluyó: *Corelli: Concerto Grosso Fatto per la notte di natale; Vivaldi: Concerto Grosso da L'Estro Armónico; Mozart: Adagio y Fuga K. 546 para arcos; Mendelssohn: Concierto en Re menor para violín y arcos y Rossini: Sonata Nº 1 en Sol Mayor para violín, violoncello y contrabajo.*

Temporada de Opera 1971.

El 6 de septiembre se inició la Temporada de Opera 1971 bajo los auspicios del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República, la I. Municipalidad de Santiago y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, con la presentación de "El Barbero de Sevilla" de Giovanni Paisiello, a cargo del Conjunto de Opera Nacional del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

En esta temporada participó, además, la Agrupación Lírica de Concepción, la Opera Municipal y la Comisión Artístico-Técnica Permanente de la I. Municipalidad de Santiago.

"El Barbero de Sevilla" fue cantado por Hanns Stein y Juan Eduardo Lira, alternadamente en el papel de Conde D'Almaviva; Carlos Haiquel, Fígaro; Margarita Fernández y Mary Ann Fones, alternándose en el papel de Rossina; Gregorio Cruz y Renato Gómez, como Bartolo; Patricio Méndez, Basilio; Ignacio Bastarrica y Wilfredo Pettorino, como Giovinett y Alcalde y Julio Venegas y Juan Carvajal, como Svegliato y Notaro. Actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección general de Eduardo Moubarak.

"Il Tabaro" y "Gianni Schichi", de Puccini, fueron presentadas por la Opera Nacional, con: Angélica Montes, Marisa Lena, Carlos Haiquel, Aldo Bertolotto, Carlos Clerc, Ignacio Bastarrica, Hernán Würth, Patricio Méndez, Inés Carmona, Grimanesa Jiménez, Hanns Stein, Miguel Planas, Margarita Fernández, Liliana Silva, Juan Carvajal, Eduardo Lizama, Renato Gómez, Carmen Barros, Andrés Castro, Julio Venegas, Nibaldo Parra y Nelson González. Actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, con la dirección general de Eduardo Moubarak.

La Opera Municipal presentó, "La Bohème", de Puccini, con Ana Rubilar, Liliana Silva, Alfonso González, Eleodoro Vásquez, Carlos Haiquel, Juan Charles, Fernando Hurtado y Santiago Vera. La Orquesta Filarmónica, el Coro Filarmónico, el Orfeón de la I. Municipalidad de Santiago, y Ballet actuaron bajo la dirección general del maestro Juan Carlos Zorzi.

"La Traviata", de Verdi, fue presentada por la Agrupación Lírica de Concepción, con Lucía Gana, Aída Reyes, María Bargetto, Amado Rivera, Gerardo Jorquera, Ramón Pelizarrí, Bruno Rocha, Luis Rozas, Orlando Carrasco, Luis Zúñiga y Sebastián Carvajal, con la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección musical de Wilfred Junge, el Coro Lírico de Concepción y el Ballet Municipal.

"Madame Butterfly", de Puccini puso término a la temporada. Actuaron Angélica Montes, Patricia Vásquez, Florentina Daza, Alfredo Hasbun, Mariano de la Maza, Carlos Haiquel, Juan Charles, Arturo Cortés y Alfonso Salinas, todos bajo la dirección musical de Agustín Culler frente a la Filarmónica Municipal.

BALLET EN EL TEATRO MUNICIPAL

Ballet Theatre Contemporain.

Una sola función ofreció en Chile el Ballet Theatre Contemporain, cuya sede está en la Casa de la Cultura de Amiens, centro coreográfico que se propone establecer una síntesis entre las artes plásticas, la compo-

sición musical y la expresión somática, determinando un estilo a la imagen de las preocupaciones e interrogantes actuales. En su presentación en Chile, bajo el auspicio de la Embajada de Francia y la Asociación Francesa de Acción Artística, el conjunto ofreció: *Danses Concertantes*, Strawinsky-

Félix Blaska; *Aquathème*, Ivo Malec-Francoise Bingier; *Violostries*, Bernard Parmegiani y Devy Erlih-Michel Descombey e *Itinéraires*. Luciano Berio-John Butler.

Los ballets presentados demostraron la concordancia entre coreografía, música, decorado, trajes y la sensitiva iluminación, sin que ningún elemento fuera disminuido a favor de otro. El entrenamiento del cuerpo de baile es asombroso, su disciplina y espíritu de cuerpo, extraordinarios.

Los Ballets Africanos de Guinea.

El Ballet Oficial de la República Socialista de Guinea, creado hace veinte años por Keita Fodéba, es un conjunto de sesenta bailarines que conjuntamente con una orquesta de instrumentos autóctonos, ha revelado al mundo los valores culturales e intelectuales de la sociedad africana en general y de Guinea en particular. En sus numerosas presentaciones en el Teatro Municipal revelaron la diversidad de un folklore preservado de toda alteración. Este conjunto es un mensajero de la cultura y arte africano que ha logrado fama internacional.

Primera Compañía de Baile de Cámara de Nueva York.

Dos actuaciones realizó en el Teatro Municipal este conjunto de cámara integrado por jóvenes solistas de las principales compañías de baile norteamericanas. El conjunto se inició en 1961, como Cuarteto de Baile de Cámara, con bailarines que deseaban colocar el baile escénico dentro de un marco más actualizado y así poder llegar al público como si se tratara de un conjunto de música de cámara. Posteriormente se transformó en Compañía de Baile de Cámara y como tal ha viajado por todo el mundo.

Siete estrellas de la danza norteamericana llegaron a Chile, entre ellos el chileno Michael Uthoff, hijo de Ernst Uthoff y Lola Botka, los fundadores del Ballet Nacional Chileno.

La Compañía dirigida por Charles Bennett, en sus dos presentaciones, dio a conocer los siguientes ballets: "Remembranzas de una era", coreografía de Bennet y música de Boieldieu; "La Petenera", con coreografía de Flora Albaicín y música tradicional española; "La Soñadora", coreografía de Pauline Koner y música de Strawinsky; "El Mito", coreografía de Sanasardo y música de Kodaly; "El Juicio de París", coreografía de Anthony Tudor y música de Kurt Weill; "Nocturno", coreografía de Ja-

nice Groman y música de Chopin; "A la luz de las velas", coreografía de Charles Bennet y música de Buffy Sainte-Marie y Bennett; y "Pas de Quatre", "Nagare", "Contrastes"; "Exiles"; "La caza" y "Le-yenda".

Ballet Municipal.

La Compañía de Ballet del Teatro Municipal inició su temporada con una serie de estrenos: "Dulce Juventud", música de Berstein, coreografía de Carlos Reyes; "Bacanal", música de Saint-Saens, coreografía de Paco Mairena; "Don Juan", música de Gluck, coreografía de Richard Adama, remontado por Alfonso Piñero; "Teorema", música de Pepe Gallinato y coreografía de Paco Mairena; "Can-Can", con música de Offenbach y coreografía de Blanchette Hermnasen; "Concierto" que incluyó: Grand Pas Clasique, música de Auber, coreografía de Victor Gsovsky; "Orissa" (Danza Hindú), música Rango-Pal y coreografía de Rita Devi; "Pas de Quatre", música de Adams y coreografía de Genovaite Sabaliauskaite y "Muerte del Cisne", música de Saint-Saens y coreografía de Fokine.

Bajo la dirección de la maestra Genovaite Sabaliauskaite, se presentó el estreno de "Coppelia", con música de Delibes y coreografía de la Sabaliauskaite; escenografía de Carol Martínez e iluminación de Héctor Cáceres y Leonor Jiménez; vestuario de Fernando Colina-Jorge Rondinelli.

Actuaron los bailarines Emilio Martins, Rosario Llansol y Paco Mairena en los papeles principales y un amplio elenco de bailarines del Ballet Municipal.

La Orquesta Filarmónica Municipal fue dirigida por el maestro Miguel Estrella.

Ballet Siberiano en el Caupolicán.

El Conjunto Estatal de Arte Folklórico de Siberia "Krasnoyarsk", Ballet Siberiano, se presentó en Chile bajo el auspicio de la Dirección de Difusión Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y el de la Embajada de la Unión Soviética, en el Teatro Caupolicán.

El Ballet "Krasnoyarsk" de cien bailarines y diez músicos es un conjunto de gran jerarquía folklórica. Su director artístico y coreógrafo de danzas populares, Mijail Gordenko, valiéndose de los elementos más característicos del folklore dancístico, montó un gran espectáculo, vigorosamente atrayente el que confirma, una vez más, la veta inagotable del folklore soviético.

Una excelente orquesta anima las famosas canciones folklóricas de la Unión Soviética.

CONCIERTOS

Concierto Lírico Internacional.

La Corporación de Arte Lírico organizó en el Teatro Gran Palace, a beneficio de los damnificados del último sismo, un gran concierto lírico internacional con la participación gratuita de los siguientes artistas de la lírica mundial: Barry Morell y Herbert Doussant, tenores; Athenas Lantropulos, soprano; Matteo Manuguera y Ramón Vinay, barítonos; y con Carlo Moresco como director de un conjunto orquestal y el Coro Lírico Municipal. La realización de este concierto fue posible gracias a la colaboración de diversas entidades.

Para esta función se escogió un programa que consultó:

Obertura de Nabucco, en interpretación de la Orquesta Pablo Casals; luego el Prólogo de "Pagliacci", interpretado por Ramón Vinay; el I acto de "Sansón y Dalila", por Herbert Doussant y Coro; Voi Lo Sapete de "Cavalleria Rusticana", por Athenas Lantropulos; Cielo a mare de "La Gioconda", por Athenas Lantropulos; Nessun Dorma de "Turandot", por Barry Morell; II Ballen de "El trovador", por Matteo Manuguera; Dúo Primer Acto de "Cavalleria", por Athenas Lantropulos; Brindis de "La traviata", por Barry Morell y Athenas Lantropulos.

En la segunda parte del programa se escuchó lo siguiente: Dúo II Acto de "Otello" por Herbert Doussant y Matteo Manuguera; "¡Oh, patria mía!", de Aida, por Athenas Lantropulos; "Cuando era Paggio", de Falstaf, por Ramón Vinay; Duelo I acto de "Tosca", por Athenas Lantropulos y Barry Morell; "Morir, tremenda cosa", de "La forza del destino", por Matteo Manuguera; Vesti la Giubba de "Pagliacci", por Herbert Doussant; "Brindis" y "Addio alla mamma", de "Cavalleria Rusticana", por Barry Morell y coro; intermezzo de Amico Fritz, por la orquesta Pablo Casals.

Finalmente, y como homenaje al centenario de "Aida", el tenor Herbert Doussant interpretó "Celeste Aida".

Concierto de Laúd y Guitarra de Oscar Ohlsen.

El joven laudista y guitarrista chileno, Oscar Ohlsen, oriundo de Ancud, egresado del Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que estudió guitarra con los profesores Edmundo Vásquez y Liliana Pérez, posteriormente se interesó por el laúd. Hizo estudios con el maestro alemán Kurt Rottmann, quien le fabricó su primer laúd. Ingresó al campo profesional integrándose al Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica y desde 1968 se desempeña

como profesor de guitarra en el Instituto de Música de esa Universidad. Con el Conjunto de Música Antigua ha viajado por Chile y el extranjero.

A raíz de sus presentaciones con este elenco, el artista fue invitado a Inglaterra por el British Council, país en el que hizo uso de una beca que incluyó estudios de laúd y música antigua con el destacado maestro laudista y musicólogo Robert Spencer. Durante su visita a Inglaterra tuvo la oportunidad de realizar transcripciones de música para laúd, realizar investigaciones musicológicas y estar en contacto con los mejores intérpretes de música antigua.

Al regresar a Santiago, Oscar Ohlsen ofreció un programa completo con obras para laúd en la Iglesia de las Agustinas y, posteriormente, bajo los auspicios del Instituto Chileno-Británico de Cultura, actuó en la Biblioteca Nacional, programa en el que tocó obras para laúd y piano.

En la primera parte del programa tocó obras de vihuelistas españoles y laudistas italianos e ingleses del Renacimiento. Figuraron en el programa joyas tales como *Fantasia en la manera del arpista Ludovico*, de *Alonso Mudarra*; la *Pavana* de uno de los *Ferraboscos de Bologna* y obras de *Dowland*, tales como *La resurrección de Tarleton*, la pavana *Lágrimas antiguas* y *Fantasia*.

La segunda mitad de la presentación estuvo dedicada a la guitarra, en la que se destacó la transcripción de Julián Bream del *Preludio de la Primera Suite para cello solo*, de *Bach*; *Andante Sostenuto*, de *Diabelli*; *Preludio N° 4*, de *Villa-Lobos* y *El Polifemo de Oro*, de *Reginald Smith-Brindle*.

Recital de Georgeanne Vial.

La mezzo chilena Georgeanne Vial, con Elvira Savi, al piano, ofrecieron un interesante programa en el Salón de Honor de la Universidad Católica, en el que la cantante interpretó obras de Fauré, Schubert y Brahms.

Camerata de la Universidad Técnica del Estado.

Cuatro conciertos ofreció en la Sala de la Reforma, bajo la dirección del maestro Cirilo Vila, la Camerata de la Universidad Técnica del Estado.

Los programas de los dos últimos conciertos incluyeron: *J. M. Gayfar: Suite para Quinteto de Vientos*; *Tschaikowsky: Serenata Op. 48 para cuerdas*; *Gustavo Becerra: Concierto para flauta y orquesta*, so-

lista: Josefina San Martín, y *Händel: Concerto Grosso Op. 6, Nº 12 en Si menor; Boccherini: Concierto para violoncello y orquesta*, solista: Augusto Hernández; *Rossini: Cuarteto Nº 1 para flauta, clarinete, corno y fagot; Honneger: Pastoral de verano y Bartok: Siete danzas populares rumanas.*

Coro de Cámara de la Universidad de Chile.

Entre los muchos conciertos ofrecidos por el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minoletti, merece destacarse el ofrecido en las bodegas de la Viña Concha y Toro el 1º de agosto. En esta oportunidad el coro cantó canciones españolas del Renacimiento, anónimos del Cancionero de Palacio, obras de Tomás Lusi de Victoria y J. S. Bach y coros del repertorio latinoamericano.

Conciertos de la Asociación de Clavecinistas y Organistas.

Los primeros viernes de cada mes, en la Iglesia de las Agustinas, la Asociación de Clavecinistas y Organistas, integrada por Luis González, Carmen Rojas y Gastón Lafourcade, organistas, además de un grupo instrumental, ofrecen conciertos gratuitos con obras clásicas, barrocas y románticas para órgano, clavecín e instrumentos.

Concierto de Música Renacentista en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

El 30 de agosto, en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, un conjunto de músicos que incluyen a: Elena Correa, voz y flauta dulce; Cecilia Plaza, espineta; Oc-

tavio Hasbun, flauta dulce; Guido Minoletti, viola de gamba y Luis López, laúd, con el auspicio del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, ofrecieron un concierto de música renacentista. La primera parte, para voz y laúd, incluyó: *Enriquez de Valderrábano: Soneto VII, Villancico II y De dónde venís amore; Fabrizio Caroso: Tres Danzas; Giovanni Maria Nanino: Dos Canciones; Pierre Blondeau: Suite; François Layolle: La Fille qui n'a point; Dowland: Galliard to Christian, King of Denmark; Morley: It was a lover and his lass; Byrd: My Lord of Oxenford's, Maske; Anónimo: Dompe; Dowland: Lasso vita mia; Autores diversos: Cinco Aires y Danzas; Peter Phillips: Pavin; Dowland: Can she excuse y Galliard.*

Orquesta de Cámara de Versalles.

El 1º de octubre se presentó en el Teatro Municipal la Orquesta de Cámara de Versalles, bajo la dirección de su fundador, el maestro francés Bernard Wahl. Esta es la segunda gira de conciertos de este conjunto por América Latina. La gira está auspiciada por el Gobierno de Francia a través de la Asociación Francesa de Acción Artística.

El conjunto fue creado en 1953 y sus programas abarcan música desde el Renacimiento hasta el período contemporáneo.

El programa del único concierto ofrecido en Santiago incluyó: *M. R. de Lalande: Symphonie pour les soubiers du Roy; Bartok: Piezas para cuerdas; Haydn: Concierto en Re Mayor Op. 101, para cello y orquesta*, solista: Philippe Müller; *Telemann: Concierto en Re Mayor, para trompeta y orquesta*, solista: Jean Jacques Gaudon y *Jean Francaix: Seis Preludios para cuerda.*

INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

La Temporada de Conciertos 1971, del Instituto de Música de la U. Católica, se inició el 19 de mayo, con un concierto del Conjunto de Música Antigua, bajo la dirección de Silvia Soubllette, en el Salón de Honor de la Universidad.

En este concierto, en el que actuaron los cantantes: Silvia Soubllette, soprano; Bernadette de Saint Luc, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Emilio Rojas, tenor y Juan José Letelier, bajo y los instrumentistas Juana Subercaseaux, schiary, flauta baja, viola soprano y viola baja; Florencia Pierret, positivo y clavecín; René Covarrubias, flautas alto, tenor y bajo, orlos tenor y bajo; Octavio Hasbun, flautas soprano y

alto, orlos alto y bajo; Oscar Ohlsen, laúd; Guido Minoletti, viola de gamba y los artistas invitados: Fernando Ansaldi, violín barroco y Adolfo Flores, viola de gamba. El programa incluyó: *Anónimo italiano siglo XVI, Danzas; Monteverdi: Dos Madrigales y Non è di gentil core; Palestrina: Ricercari Nº 1 para positivo; Giulio Cesare Barbetta: Moresca, para laúd; Malvezzi y Cavalieri: Sexto Intermezzo della Pellegrina; Rossi: Suite Instrumental; Gesualdo: Dos Madrigales; Giovanni Gabrieli: Canzona Nº 4 y Nº 3; Monteverdi: Tu dormi y Giovanni Gastoldi: Seis Balletti.*

El segundo concierto de la temporada, el 26 de mayo, también estuvo a cargo del

Conjunto de Música Antigua. En esta oportunidad actuaron las solistas Silvia Soublette, soprano y Carmen Luisa Letelier, contralto, con los instrumentistas Mirka Stratigopoulou, flauta dulce; Fernando Ansaldi, violín; Enrique Peña, oboe; Juana Subercaseaux, viola de gamba y Florencia Pierret, clavecín. En este concierto se tocó: *Telemann: Sonata a trío en Re menor para flauta dulce, violín y continuo; Händel: Tres Arias para soprano, violín y continuo; Purcell: Suite en Sol menor para clavecín; Telemann: Sonata a Trío en Do menor para flauta dulce, oboe y continuo; J. S. Bach: Dos Arias para contralto, oboe y continuo y Purcell: Tres Duos para soprano, contralto y continuo.*

Quinteto Hindemith.

El 2 de junio actuó el Quinteto Hindemith que en esta oportunidad tocó: *Mozart: Divertimento N° 9 KW 240; Milhaud: Suite (D'après Corrette)* para trío de Cafías; *Gunther Schuller: Suite; Anton Rossini: Quinteto* y *Hindemith: Pequeña Música de Cámara Op. 24, N° 2.*

Orquesta de Cámara con Pierre Fournier.

En el Teatro Municipal, el 7 de junio, tuvo lugar el primer concierto de la Temporada Internacional de Conciertos, que contó con la colaboración de la Municipalidad de Santiago. Actuó la Orquesta de Cámara, con Pierre Fournier, bajo la dirección de Fernando Rosas. El programa incluyó: *Albinoni: Sinfonía en Si bemol Mayor; Garrido-Lecca: Antaras* para doble cuarteto y contrabajo; *Vivaldi: Concierto en Mi menor para cello y orquesta* y *Boccherini: Concierto en Si bemol Mayor para cello y orquesta*, con Pierre Fournier como solista y *Mozart: Divertimento en Re mayor KW 136.*

Cuarteto Chile con Jaime Escobedo, clarinete.

El Cuarteto Chile, que integran Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Manuel Díaz y Arnaldo Fuentes, el 23 de junio, en el Salón de Honor de la Universidad, tocaron: *Haydn: Cuarteto N° 19; Brahms: Cuarteto Op. 51, N° 1 y Brahms: Quinteto con clarinete Op. 115.*

Recital de Patricio Cobos.

El violinista Patricio Cobos con John Kenneth Adams al piano, actuaron el 30 de junio. En este recital tocaron: *Leclair: Sonata III en Re Mayor; Beethoven: Sonata Ob. 24 "Primavera"; Harold Schiffman: Pentólogo para violín y piano (1963) y Brahms: Sonata en La Mayor Op. 100.*

Concierto en el Templo de San Francisco.

El Comité Pro Restauración de San Francisco ofreció un concierto en honor del Sr. Paul G. Hoffmann, administrador del FNUD y de las delegaciones que asisten al duodécimo período de sesiones de dicha entidad internacional.

El cuarteto de bronce Giovanni Gabrieli, bajo la dirección de Luis Gastón Soublette, tocó canciones venecianas y el Coral de Miguel Praetorius, cuyo cuarto centenario se recuerda este año. El Conjunto de Música Antigua, dirigido por Sylvia Soublette, se destacó en los arreglos de anónimos nortinos chilenos del siglo XVIII y la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, tocó el Concierto en La Mayor para oboe, de Vivaldi, solista: Enrique Peña y obras de Garrido-Lecca y Mozart.

Concierto de la Orquesta de Cámara y el Quinteto Hindemith.

El 14 de julio, la Orquesta de Cámara de la Católica a la que se unieron los miembros del Quinteto Hindemith, todos bajo la dirección de Fernando Rosas, ofrecieron el siguiente programa: *J. S. Bach: Concierto en Re Mayor para violines y orquesta*, solistas: César Araya, Norma Kokisch y Aziz Allel; *Ian Pieterszoon Sweelinck: Variaciones Folkloricas; Ibert: Trois pieces breves; Grieg: Suite Holberg.*

Conjuntos del Instituto de Música en concierto a beneficio de los alumnos damnificados de la Escuela de Música de Valparaíso.

El 19 de julio se celebró en el Salón de Honor un concierto en el que participaron todos los conjuntos del Instituto de Música de esa Universidad y algunos de sus más destacados solistas. Actuó el Conjunto de Música Antigua, dirigido por Juana Subercaseaux; el Cuarteto Chile; el Quinteto Hindemith; Oscar Ohlsen, laúd; el Grupo de Percusión; Frida Conn, piano; Mary Ann Fones, soprano y Carmen Luisa Letelier, contralto, acompañadas por Elvira Savi al piano y la Orquesta de Cámara, dirigida por Fernando Rosas.

Conjunto de Cámara de la Universidad de Chile (Sede Arica).

El Conjunto de Cámara de la Universidad de Chile, Sede Arica, se presentó en el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 2 de agosto. El grupo integrado por: Alberto Harms, flauta; Hernán Jara, violín; Galvarino Mendoza, clavecín y piano; Raúl Martínez, viola; José de Lussi,

violoncello y Ramón Bignón, contrabajo, tocó: *Lotti: Sonata* para flauta, violoncello, contrabajo y clavecín; *Telemann: Segundo Concierto* para flauta, violín, violoncello, contrabajo y clavecín y *Schubert: Quinteto "La Trucha"*.

Quinteto Hindemith.

El 4 de agosto, este conjunto ofreció el siguiente programa: *Haydn: Divertimento en Si bemol Mayor*; *Vivaldi: Sonata-Trio en Sol menor*; *J. S. Bach: Fuga* (Clavecín bien temperado), *Air y Coral de la Cantata Nº 140*; *Mozart: "Cassaciones"* para oboe, clarinete, corno y fagot (versión original descubierta en 1910) y *Gyorgy Ranki: Pentaerophonia*.

Orquesta de Cámara dirigida por Roland Douatte.

Dentro del marco de la Temporada Internacional de Conciertos, la Orquesta de Cámara actuó bajo la dirección del maestro francés invitado, Roland Douatte, en el Teatro Municipal, el 9 de agosto.

En este programa, se tocó: *Corelli: Concierto Grosso Op. 6, Nº 9 en Fa Mayor*; *J. S. Bach: Concierto Branderburgués Nº 6 en Si bemol Mayor*, solistas: Manuel Díaz, viola y Enrique López, viola; *Mozart: Divertimento en Fa Mayor KW 139*; *Händel: Concierto Op. 3, Nº 4 en Fa Mayor*, solistas: Enrique Peña, oboe y Alfredo Kirsch, oboe y *J. S. Bach: Suite en Si menor para flauta y orquesta*, solista: Fernando Harms.

Conjunto de Música Antigua.

El 11 de agosto, el Conjunto de Música Antigua, dirigido por Sylvia Soublette, ofreció un programa con: Anónimos de los siglos XIII y XV franceses; *Tres Danzas para laúd*, de Pierre Blondeau y *Tres Canciones de Corte del siglo XVII de Guedron*, de la *Bergère y Desportes*; entre los autores ingleses hubo obras de Dowland, Holborne y Anónimos; de España se presentaron obras de Morales-Fuencilla, Alonso de Mudarra, Luis Milán, Miguel de Fuenllana y Vásquez-Fuencilla y de Italia, obras de Francesco Varoter, Tromboncino, Alfonso Ferrabosco da Bologna y Girolamo Frescobaldi.

Participaron en este concierto: Sylvia Soublette, soprano; Juana Subercaseaux, viola gótica, viola de gamba; Oscar Ohlsen, laúd y guitarra y Florencia Pierret, clavecín.

Orquesta de Cámara.

La Orquesta de Cámara, en su concierto del 18 de agosto, bajo la dirección de Fernando Rosas, tocó: *Händel: Concierto*

Grosso Op. 6, Nº 1; *Vivaldi: Concierto en Fa Mayor para dos cuernos y orquesta*, solistas: Raúl Silva y Gilberto Silva; *Vivaldi: Concierto en Do Mayor para dos trompetas y orquesta*, solistas: Osvaldo Furguinele y Miguel Buller; *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna*.

Música del Renacimiento y el Barroco.

El 25 de agosto, el laudista Oscar Ohlsen, tocó en la primera parte del programa, obras para laúd del Renacimiento de: Hans Newsidler, Robert Johnson, Anthony Holborne, John Dowland y Gregorio Huwet; en la segunda parte, dedicada a obras del Barroco, se ejecutó: *Händel: Sonata en La menor*; *Vivaldi: Trio Sonata en Sol menor*; *Händel: Sonata en Fa Mayor*. Participaron en este concierto además de Oscar Ohlsen, Mirka Stratigopoulou, flauta dulce; Florencia Pierret, clavecín y Juana Subercaseaux, viola de gamba.

Recital de Mary Ann Fones.

La soprano Mary Ann Fones, acompañada por Elvira Savi al piano, el 26 de agosto, ofreció un programa a base de canciones de Fauré, Chausson, Dunarc, Debussy y *Twelve Poems of Emily Dickinson*, de Aaron Coppland.

Orquesta de Cámara.

El 2 de septiembre, la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas, presentó: *Corelli: Concierto Grosso Op. 6, Nº 7*; *Händel: Concierto para clavecín y orquesta Op. 4, Nº 1*, solista: Florencia Pierret; *J. S. Bach: Cantata Nº 169*, solista: Carmen Luisa Letelier y *Mozart: Divertimento en Fa Mayor KW 138*.

Presentación en la Iglesia Catedral de Santiago de la Misa en Sol Mayor, de don José de Campderrós.

Con la colaboración de la Comisión Arquidiocesana de Arte Sagrado, el Instituto de Música de la Universidad Católica, puso término a su temporada de conciertos 1971, el 9 de septiembre, en el Templo Metropolitano.

El reestreno de la Misa en Sol Mayor, de don José de Campderrós, casi doscientos años después de haber sido escrita por el Maestro de Capilla catalán, quien ocupó ese cargo desde 1793 a 1802, en el mismo lugar en que fue estrenada, constituyó uno de los eventos musicales de mayor resonancia de la temporada musical de este año.

La reconstrucción de la Misa de Campderrós se debe al musicólogo chileno Samuel Claro, miembro de la Comisión de Arte

Sagrado y ex Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. El profesor Claro se ha especializado en los últimos años en la investigación de la música colonial hispanoamericana, y en sus viajes por el continente ha trabajado en numerosos archivos de manuscritos musicales de esa época, en Catedrales, conventos, bibliotecas y museos, procediendo a su catalogación, estudio y transcripción y microfilmación de algunos de ellos. El resultado de estas investigaciones se ha traducido en publicaciones en el país y en el extranjero.

El archivo de manuscritos musicales de la Catedral de Santiago fue estudiado primeramente, en 1941, por el historiador Eugenio Pereira Salas, quien incluyó informaciones sobre él en su libro "Los Orígenes del Arte Musical en Chile". Posteriormente, a partir de 1969, Samuel Claro catalogó y microfilmó este archivo, transcribiendo algunas de sus obras, entre ellas la Misa en Sol Mayor, de Campderrós.

Don José de Campderrós nació en Barcelona a mediados del siglo XVIII, hijo de don Martín de Campderrós y de doña Magdalena Pascual. Trasladado al Nuevo Mundo se radicó en Lima, donde fue lego de la Buena Muerte, director de coro y Maestro de Capilla en esa ciudad. En 1793 obtuvo por concurso el cargo de Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile, donde se trasladó ese año. Creador prolífico, Campderrós pasó a ser el más importante compositor de la Colonia en Chile y sus obras se escucharon en la Catedral hasta mucho tiempo después de su muerte, ocurrida en 1802 en Santiago. En el breve lapso de nueve años de su permanencia en nuestro país, Campderrós dejó más de ochenta obras manuscritas de música profana y religiosa, entre ellas quince misas, salmos, himnos, villancicos y arias, para voces solistas, coro y orquesta. Todas ellas se interpretaron en la Catedral en numerosas oportunidades, junto a otras obras de compositores peninsulares y limeños que el propio Campderrós había traído consigo desde Lima.

Como Maestro de Capilla, Campderrós tenía a su cargo un conjunto de cantantes e instrumentistas profesionales con los cuales interpretaba la música del culto y de todas las ceremonias importantes de la vida cívica y religiosa. Normalmente había voces solistas, un coro de niños, o *seises*, uno o dos organistas y varios intérpretes de instrumentos como violín, oboe, clarinete, corno y violoncello. Todos ellos estaban a cargo del Maestro de Capilla, cuyas funciones eran variadas: enseñar a los *seises*, dirigir el coro, preocuparse del repertorio y del

buen estado de las partituras, y componer la música que se iba a ejecutar. En el interior del templo resonaban las melodías gregorianas en estrecha hermandad con sinfonías de Haydn y Mozart y de otros compositores clásicos; con misas y obras religiosas del Padre Antonio Soler, Gluck, José Nebra o Pergolesi. Más tarde se escuchó en la Catedral a Rossini junto a Beethoven, Bellini o Cimarosa, además de las composiciones de maestros de capilla sucesores de Campderrós, tales como José Bernardo Alzedo, autor del Himno Nacional del Perú, y José Zapiola, creador del popular Himno de Yungay.

Restaurar una obra como la Misa en Sol Mayor, de Campderrós en la Catedral, casi dos siglos después de interpretada allí por primera vez, cuando la Catedral de Santiago era el centro musical más importante del país, ha sido un acontecimiento que viene a devolver al arte musical religioso un elemento de dignidad artística que estaba perdido, y que concuerda con el doble mandato Conciliar de rescatar los tesoros artísticos de la Iglesia y de elevar el cultivo de la música religiosa a un nivel profesional de alta jerarquía.

La Comisión de Arte Sagrado, integrada por Monseñor Fidel Araneda Bravo, Presidente; Margarita Valdés de Letelier, Vice-Presidenta; Paul Frings, de las Naciones Unidas, Tesorero; Presbítero Eduardo Canessa, Monseñor Vicente Ahumada, Exequiel Fontecilla, arquitecto, Fr. Gabriel Guarda O. S. B., Samuel Claro, musicólogo y Magdalena Vicuña, relacionadora pública y secretaria, tienen por misión la recuperación y dignificación de las obras de arte sacro existentes en el país, especialmente en la Catedral de Santiago. Esta labor incluye, además, un remozamiento del templo Metropolitano, la formación de un Museo con los objetos artísticos que pertenecen a ella y muy específicamente la organización de Conciertos de Iglesia.

El 9 de septiembre, frente a un público desbordante que llenaba la Catedral de Santiago, la Orquesta de Cámara y el Coro del Instituto de Música, preparado por Guido Minoletti, con los solistas: Patricia Brockmann y Florencia Centurión, sopranos; Carmen Luisa Letelier, contralto y Juan José Letelier, bajo, todos dirigidos por el Maestro Fernando Rosas, se tocó la Misa en Sol Mayor, de don José de Campderrós. El Concierto de Iglesia se inició con la Sonata en Sol menor Op. 2, N.º 6 de Albinoni seguido por la Cantata N.º 169 de Juan Sebastián Bach, con Carmen Luisa Letelier, contralto solista y el Coro del Instituto de Música.

Los críticos de toda la prensa de Santiago alabaron con entusiasmo la gran categoría profesional y artística de los participan-

tes y el éxito de público sin precedente que llenó el templo para escuchar este primer concierto organizado por la Comisión de Arte Sagrado.

De inmediato y a pedido de un numeroso público se estudia la repetición de este concierto y la preparación del Oratorio de Navidad de J. S. Bach para Navidad.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO ALEMÁN DE CULTURA

Estreno de "Laberinto", de Roberto Escobar y "Divertimento Cordovés", de Juan Amenábar.

En el Goethe Institut, el 21 de junio, bajo el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores, se realizó el estreno absoluto de las obras de los compositores Escobar y Amenábar.

"Laberinto", de Escobar, fue compuesta en 1970; se trata de una obra musical escénica cuyos textos incluyen: "Laberinto", poema de Renato Yrarrázaval; "Four Quartets", fragmento de T. E. Elliot; "La Sera", soneto de Petracca y "Die Doppelgänger", de Heine. La partitura exige, además, la presencia del compositor que personalmente relata un texto original durante el Acto 19. En esta ocasión se presentó una versión de concierto bajo la dirección del compositor. El conjunto instrumental usado incluyó: Flauta: Fernando Harms; Oboe: Enrique Peña; Clarinete: Jaime Escobedo; Fagot: Emilio Donatucci; Corno: Raúl Silva; Trompeta: Osvaldo Ferguiele; Trombón: Sergio Arellán; Tuba: Manuel Quinteros; Violín: Mario Prieto; Viola: Sofía González; Cello: Angel Cerutti; Contrabajo: Oscar Araya y cuatro Percusiones: Guillermo Rifo, Uldaricio Oñate, Drago Kovac y Ulises Rivero. La recitación estuvo a cargo de Eliana Simpson, Angharad Proust, Jutta Schmadtke, Renato Yrarrázaval, Gerardo Urrutia y Jaime Donoso.

La obra se divide en cuatro secciones: "Umbral", "Ritual", "Voces" y "Camino".

"Divertimento Cordovés", de Juan Amenábar, para percusión, cinta magnética (ad lib) y conjunto instrumental, fue escrita en 1971. El título de esta obra hace referencia al nombre del baterista José Luis Córdova, quien la ejecutó y al que está dedicada. Este Divertimento forma parte del ciclo que el autor denomina "Música para este fin de siglo". Las diferentes partes instrumentales: flauta, clarinete, saxo alto, trompeta, trombón, piano y percusión están escritas de manera que cada músico pueda variar e improvisar ampliamente sobre diseños básicos y dentro de texturas tímbricas predefinidas, haciendo uso de todos los recursos de su instrumento. Los instrumentos son, por lo tanto, verdaderos colaboradores del compositor.

Actuaron en esta ocasión, bajo la dirección del compositor: Esteban Moya, Rafael Parada, Patricio Ramírez, Alex Aparicio, Peter Kennedy, Ronie Knoller, el percusionista José Luis Córdova y el operador de la grabadora, Alberto Escobar.

Recital de Mary Ann Fones.

La soprano Mary Ann Fones, acompañada al piano por Elvira Savi, ofreció en el Goethe Institut un recital auspiciado por el Instituto Chileno Británico de Cultura, en el que cantó: *Britten: Cinco canciones Op. 11 "On this Island"; Hindemith: Seis Canciones inglesas (1942); Strawinsky: Tres historias para niños y El fauno y la pastora, Op. 2; Webern: Cinco canciones según Stefan George, Op. 4 y Berg: Siete Canciones tempranas (1907).*

Este concierto significó un verdadero triunfo para la cantante y la no menos calificada pianista, quienes formaron un binomio capaz de hacer justicia a las obras modernas más exigentes.

Recitales de Alfonso Montecino.

El pianista chileno residente en EE. UU., Alfonso Montecino, durante una breve visita a Chile, además de actuar con la Orquesta Sinfónica de Chile, con la que tocó el Concierto N° 1 para piano de Bartok, bajo la dirección de André Vandernoot, ofreció dos recitales.

El primero en el Teatro IEM, auspiciado por la Universidad de Chile, en el que tocó: *Beethoven: Sonata Op. 10, N° 1 y Op. 10, N° 3; Brahms: Capriccio Op. 76, N° 8, Intermezzo Op. 118, N° 6 y Capriccio Op. 76, N° 5; Albeniz: Almería y El Albacín; Cordero: Sonata Breve, 1966, primera audición en Chile y Debussy: Les sons et les parfums tournants dans l'air du soir y L'isle Joyeuse.*

En el Goethe Institut, el programa incluyó: *Beethoven: Sonata en Mi Mayor, Op. 109; Liszt: Sonata en Si menor; Schönberg: Cinco piezas para piano, Op. 23; Copland: Variaciones para piano (1930); Ravel: Jeux d'eau y Pavanne pour une enfant défunte y Debussy: L'isle joyeuse.*

Orquesta de Cámara de la U. Católica.

A beneficio de los damnificados, la Orquesta de Cámara de la Universidad Cató-

lica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ofreció un concierto que incluyó las siguientes obras: *Bach: Concierto para 3 violines en Re Mayor, Op. 3, Nº 9; Brahms: Cuarteto Op. 58, Nº 1 y Strauss: Metamorfosis para 23 instrumentos de cuerda (1945).*

Recital de Roberto González y Oscar Gacitúa.

Los artistas chilenos, Roberto González, cello y Oscar Gacitúa, piano, ofrecieron un programa que consultó: *Vivaldi: Concierto en Re Mayor, Op. 3, Nº 9; Brahms: Sonata Nº 1 en Mi menor, Op. 38; Bruch: Kol Nidrei, Op. 47 y Strauss: Sonata Op. 6.*

Recital de Jorge Rissi y Edison Quintana.

Los artistas uruguayos, Jorge Rissi, violín y Edison Quintana, piano, dúo que el año pasado obtuvo el primer premio en el concurso de la Asociación Filarmónica de Mendoza, se presentó con el siguiente programa: *Pergolesi: Sonata Nº 12 en Mi Mayor; Mozart: Sonata en Mi menor KV 304; Brahms: Sonata Nº 3 en Re menor, Op. 108; Prokofieff: Sonata Op. 115 para violín solo; Shostakovich: Cuatro Preludios Op. 34 y Ginastera: Pampeana Nº 1.*

Ciclo de cinco conciertos corales.

El 28 de julio, tuvo lugar el primer concierto del Ciclo Coral, con la participación del Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza. El conjunto cantó: *Cinco canciones anónimas renacentistas; Bach: Cantata 135; Sammartini: Magnificat y Mozart: Missa brevis Nº 7 en Re Mayor K. V. 194.*

En esta oportunidad se le entregó al maestro Mario Baeza el pergamino con que el Círculo de Críticos de Arte lo consagró como el mejor músico de 1970.

El 25 de agosto, en el segundo concierto de este ciclo, actuó el Coro Elisa Gayán, en su primer concierto oficial, bajo la dirección del maestro Guillermo Cárdenas. El coro cantó obras de Palestrina, Victoria, Lotti, Haendel, Jannequin, Sermisy, Mozart, Kodaly, Castelnuovo-Tedesco, Giacobbe, Pey, Sánchez Málaga y Lacerda.

Los restantes conciertos de este ciclo estuvieron a cargo del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, director: Marco Dusi; Coro Filarmónico Municipal, director: Waldo Aranguiz y Coro de la Universidad Técnica, bajo la dirección de Mario Baeza.

Dúo de piano Bauer-Bung.

El dúo Kurt Bauer y Heidi Bung, que desde hace años ofrecen conciertos para dos pianos y cuatro manos en todos los conti-

nentes y que ya eran conocidos en Chile a raíz de su gira en 1968, se presentaron en un concierto en colaboración con el Instituto Chileno-Francés de Cultura. El programa consultó obras de W. Friedemann Bach, Mozart, Debussy, Saint-Saens, Poulenc y Milhaud.

Octeto de Vientos de Múnich.

El Octeto de Vientos de Múnich tiene su orgen en dos conjuntos de gran tradición: el Octeto de Vientos de la Orquesta del Estado de Baviera, y el Quinteto de Vientos de Baviera. En su actual composición existe desde 1967, y sus integrantes son los solistas de las tres grandes orquestas de Múnich: la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, la Orquesta del Estado de Baviera y la Orquesta Filarmónica de Múnich. Integran el conjunto: Manfred Clement y Fritz Strowitzki, oboes; Gerd Starke y Albrecht Weigler, clarinetes; Dettlev Kühl y Achim von Lorne, fagots y Kurt Richter y Hans Walter Burkhart, cornos.

El Octeto de Múnich ofreció dos conciertos. El primero en el Teatro Municipal, auspiciado por la Municipalidad de Santiago, la Embajada de la República Federal Alemana, el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República y el Goethe Institut. En el concierto del 16 de agosto, dedicado exclusivamente a obras de *Mozart*, tocaron: *Serenata Nº 12 en Do menor, XV 388; Divertimento en Mi bemol Mayor KV ap. 226; Divertimento Nº 2 en Si bemol Mayor KV ap. 229 y Serenata Nº 11 en Mi bemol Mayor KV 375.*

El segundo concierto, realizado en el Goethe Institut, inauguró la Segunda Semana de Música Moderna realizada entre el 17 y 24 de agosto.

El Octeto de Múnich, en este concierto, tocó obras en primera audición de *Karl Höller: Scherzo para octeto de vientos 1971, Op. 24; Anton Rupert: Reprises para dos cuartetos de vientos; Günter Bialas: Romanza e danza para octeto de vientos, 1971* y la obra de *Matyas Seiber: Serenata para dos clarinetes, dos fagots y dos cornos, 1925.* Culminó el concierto con el estreno absoluto de, *Dos Canciones de Stefan George, para contralto, quinteto de vientos y un grupo instrumental, 1970, de Alfonso Letelier.*

Las Dos Canciones sobre textos de Stefan George: poema del ciclo "La Alfombra de la vida" y la del ciclo "El Año del Alma", fueron escritas en 1970, por Alfonso Letelier, utilizando de manera más o menos estricta el serialismo dodecafónico, procedimiento que se aviene particularmente con el sentido profundo y el clima poético de los textos. Esto explica lo extraño del conjunto instrumental empleado. Cada una de las

dos canciones está construida sobre dos series distintas y sometidas a elaboración contrapuntística, ya armónicas, ya coloristas.

El lirismo en Alemania ha sido complemento natural del canto y toda la poesía era, en verdad, un lied. Esto fue verdadero hasta la extinción de la tónica romántica. La poesía de Stefan George no sólo prescinde de la búsqueda de armonías fluidas o de resonancias furtivas, sino que trata de juntar la precisión de la línea con la dureza del mármol. La magia de la poesía de George reside, por un lado, en la concisión y eficacia de la imagen, a través de un lenguaje enigmático y evocador, denso, luminoso u oscuro y, por el otro, en su vivencia humana. Esta parte de la idea de que el alma del hombre y la naturaleza forman una identidad y de allí el drama del enfrentamiento entre las significaciones eternas y la caducidad. Su simbolismo poético es para él un refugio desde el cual busca la unidad, el control, la posesión, el deseo de una magia dominadora que nos libere de la incertidumbre, la posesión, el deseo de una magia dominadora que nos libere de la incertidumbre, de la agitación ansiosa y del absurdo.

La obra de Letelier supo reflejar el simbolismo del poeta, lo que redundó en la creación de una de sus más bellas obras. El éxito rotundo, de las Dos canciones de Stefan George hizo que fueran tocadas dos veces a pedido insistente del público.

Bajo la dirección del maestro chileno Agustín Cullell, participaron en este estreno, Carmen Luisa Letelier, contralto; Manfred Clement, oboe; Gerd Starke y Albrecht Weigler, clarinetes; Achim von Lorne, fagot; Hans Walter Burkhardt, corno —todos ellos integrantes del Octeto de Vientos de Múnich— Heriberto Bustamante y Guillermo Bravo, flautas; Manuel Díaz y Enrique López, violas; Roberto González, cello; Luis Bignon, contrabajo; Elvira Savi, piano; Clara Pasini, arpa; Eliana Valle, celesta y Alberto Vergara, xilófono, vibráfono.

Continuación de la Segunda Semana de Música Moderna.

El 18 de agosto, el maestro Dr. Ernst Huber-Contwig, invitado a dirigir los últimos cuatro conciertos de la trigésima Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, ofreció una conferencia en castellano sobre "El público y la música contemporánea", ilustrada con ejemplos grabados en cinta de obras estrenadas en Darmstadt y se exhibió el cortometraje "25 años Darmstadt".

El 20 de agosto, se presentaron el cortometraje de televisión de 1970 de Mauricio Kagel "Antítesis" y "Ludwig Van", largo-

metraje de televisión del mismo autor, película musical satírica que ridiculiza el culto rendido a Beethoven y a sus reliquias.

Quinteto de Vientos Chile.

Dentro del marco de la Segunda Semana de Música Moderna, ofreció un concierto el Quinteto de Bronces de Chile, agrupación formada por Miguel Buller, trompetista, en 1968 y que en esta oportunidad se presentaba como conjunto recién incorporado al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Además de Buller, integran el conjunto: Pastor Gutiérrez, trompeta; Gilberto Silva, corno; Sergio Abellás, trombón y Julio Quinteros, tuba.

El programa ofrecido en el Goethe Institut incluyó: *Hindemith: Música matutina para cuarteto de bronces; Alvin Ailer: Sónic Sequence;* la primera audición de *Cuatro danzas para quinteto de bronces de Bernhard Heiden* y los estrenos absolutos de las obras de dos compositores chilenos: *Quinteto N° 1, de Julio Quinteros y Tres cánones y tres bagatelas, de Hernan Ramírez.*

Entre sus actividades futuras, el Quinteto de Bronces Chile proyecta una serie de conciertos en Lima en 1972, invitados por el Instituto Peruano-Norteamericano de Cultura en esa ciudad. Además, representarán al Instituto de Extensión Musical en el Festival de Verano de Bariloche, República Argentina.

Al márgen de los conciertos que el Quinteto de Bronces de Chile ha ofrecido en todo el país, este conjunto ha suscitado el interés de los compositores nacionales quienes han comenzado a escribir obras para este conjunto instrumental. Como futuros estrenos, podemos anunciar las obras entregadas por los maestros Angel Hurtado y Eduardo Maturana.

Despedida del pianista Tapia Caballero.

En la Sala del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, ofreció su último concierto el pianista chileno Tapia Caballero, artista que desde 1928 dedicó su vida a ofrecer conciertos en Chile y el extranjero, destacándose por sus revelantes méritos artísticos y musicales.

Alumno de Raúl Hügél en el Conservatorio Nacional de Música, fue el primer egresado que obtuvo el Premio Orrego Carvallo, establecido para premiar a los jóvenes talentos del teclado.

En 1930 ingresó a la Academia de Tobías Matthay, en Londres, ciudad en la que se perfeccionó durante dos años. Posteriormente realizó giras por Australia y Nueva Zelandia, Europa, EE. UU. y toda América. Uno de sus triunfos más señalados

fue el recital que ofreció en el Town Hall de Nueva York en 1942, después de un período de estudio con Buhler, discípulo de Bussoni. Durante la época en que residió en el extranjero fue Agregado Cultural en Vierna, Roma, Ciudad de México y Lima. En 1962 vuelve a tocar en el Carnegie Hall. En 1966, se establece en Chile y en 1967 realiza su última gira de conciertos por Europa.

Actualmente y desde 1966 tiene a su cargo la cátedra de Música de Cámara en el Conservatorio Nacional de Música, en la que ha realizado una labor de extraordinaria importancia; los recitales de sus alumnos son demostraciones elocuentes de su capacidad y revelante musicalidad.

El 7 de septiembre, en el concierto ofrecido en el Goethe Institut, Tapia Caballero acompañó a Carmen Barros en un recital Debussy, e interpretó Seis Preludios de este compositor: La puerta del vino, Bruvères, Ondine, De pas sur la neige, Ce qu'a vu le vent d'Ouest y la Cathédrale engloutie.

Cuarteto de Cuerdas Melos.

El 28 de septiembre, el Cuarteto de Cuerdas Melos ofreció en el Goethe Institut, su segundo concierto en Chile. Tocarón en esta oportunidad: *Mozart: Cuarteto Nº 16 en Mi bemol Mayor KV 428; Malpiero: Cuarteto Nº 3 "Cantari alla Madrigalesca"; Schubert: Cuarteto Nº 12 en Do menor Op. Post. y Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10.*

Recital de Lionel Saavedra.

El pianista Lionel Saavedra dio el 5 de octubre un recital en el que tocó: *Haydn: Sonata en Mi bemol Mayor, Op. 78; Beethoven: Sonata en Si bemol Mayor, Op. 22; Chopin: Balada en Sol menor, Op. 23*

y Preludio en Do sostenido menor, Op. 45 y Liszt: Dos estudios trascendentales.

Recital de Paul Sommer.

La Asociación austriaca de Chile presentó al barítono Paul Sommer, con Ellen Tanner al piano, en un recital en que cantó obras de Schumann, Strauss, Debussy, Ravel y Brahms.

Coro Madrigalista.

El Coro de Madrigalistas que dirige Arno Freiwald, actuó el 13 de octubre. Cantaron madrigales del renacimiento italiano; Villancicos del Cancionero de Upsala y música coral alemana de Distler y Lau. La soprano Ahlke Scheffelt cantó las Siete canciones españolas de Manuel de Falla y la pianista Evelyn Matthei acompañó las canciones populares eslovacas de Bartok.

Festival Brahms con Jaime de la Jara y Oscar Gacitúa.

El violinista Jaime de la Jara y el pianista Oscar Gacitúa dieron un recital Brahms en el que tocarón: *Sonata Nº 1 en Sol Mayor, Op. 78, Sonata Nº 2 en La Mayor, Op. 100 y Sonata Nº 3 en Re menor, Op. 108.*

Concierto extraordinario de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.

Con el auspicio del Goethe Institut, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile ofreció un concierto en la Iglesia de las Agustinas con la participación de Elena Correa, soprano; Millapol Gajardo, flauta travesa; Octavio Hasbún, flauta dulce y Gastón Lafourcade, clavecín. El programa consultó obras de Frescobaldi, Stradella, Purcell, Francesco Barsanti, Scarlatti, Telemann, Couperin, Händel, Bach y Johann Friedrich Fasch.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DEL MOZARTEUM DE CHILE

En el Teatro Municipal continuó la temporada de conciertos organizados por el Mozarteum de Chile con conjuntos y solistas de fama internacional.

I Musici.

El famoso conjunto de cámara italiano, I Musici, integrado por doce instrumentistas, actuó el 18 de julio en un programa que incluyó: *Pergolesi: Concertino Nº 1 en*

Sol Mayor para arcos y continuo; Vivaldi: Concierto en Do menor para violoncello, arcos y clave, solista: Francesco Strano; y Concierto en Si bemol Mayor para violín, arcos y clave, solista: Luciano Vicari; J. S. Bach: Concierto en La Mayor para clave y arcos, solista: María Teresa Garatti y Concierto en Do menor para dos violines, arcos y clave, solistas: Roberto Michelucci y Anna María Cotogni.

Narciso Yepes.

El guitarrista español, Narciso Yepes, se presentó el 28 de julio. Tocó el siguiente programa: *Milán: Pavana; Mudarra: Fantasia que contrahace la harpa de Ludovico; Valderrábano: Dos Sonetos; Narváez: Las Vacas; Gaspar Sanz: Suite Española; Albéniz: Sonata; Sor: Introducción y Allegro; Albéniz: Malagueña, Op. 165, Nº 3; Granados: Danza Española Nº 4; De Falla: Homenaje a la tumba de Debussy; Turina: Fandanguillo; Asencio: Tango de la Casada Infiel; Mompou: Cuna y Muñeira y Leonardo Balada: Analogías.*

Misa en Si Menor y La Pasión según San Juan, de J. S. Bach.

El Süddeutscher Madrigal Chor, la Orquesta Bach de Frankfurt, los solistas Nelly van der Speck, soprano; Hildegard Laurich, contralto; Friedreich Melzer, tenor y Hartmut Hein, bajo-barítono, y los solistas instrumentales: Werner Kéltisch, primer violín; Hermann Sauter, Hans-Dieter Boeck y Emil Rilling, trompetas; Hans-Dieter Boeck, trompa; Hartmut Strebler y Sybille Keller; Klaus Kärcher y Herhard Koch, oboes de Amor; y los integrantes del Continuo: Eduard Wimmer, fagot; Reinal Werner, cello; Peter Nitsche, contrabajo y Georg Zettler, cembalo, todos bajo la dirección del maestro, Wolfgang Gönnerwein, ofrecieron sobresalientes versiones de la Misa en Si menor de J. S. Bach el 18 de Agosto y al día siguiente de La Pasión según San Juan.

Concierto del Sexteto Chigiano.

El 2 de septiembre se presentó el Sexteto Chigiano integrado por: Riccardo Brengola y Felice Cusano, violines; Mario Benvenuti y Tito Riccardi, violas; Alain Meunier y Adriano Vendramelli, violoncelos. Los insignes artistas tocaron: *Brahms: Sexteto Op. 18 y Schubert: Quinteto Op. 163.*

Recital del pianista Paul Badura Skoda.

El 10 de septiembre, en el Teatro Municipal, tocó el pianista checoslovaco, Paul Badura Skoda. El programa consultó: *Mozart: Variaciones sobre un Minué de Dupert K. 573; Haydn: Sonata en Mi Bemol Mayor, Hob. xvi/52; Beethoven: Sonata en Do Mayor, Op. 53; Bartok: Suite, Op. 14 y Chopin: Sonata en Si bemol menor, Op. 58.*

Cuarteto de Cuerdas Melos.

El Mozarteum de Chile finalizó su temporada de conciertos con la presentación del Cuarteto Melos de Alemania. El Cuarteto realizó una gira latinoamericana a través del Goethe Institut.

El Cuarteto Melos fue creado en 1965 y ocupa actualmente un lugar importante dentro de la música de cámara alemana. Está integrado por Wilhelm Melcher, Gerhard Voss, Hermann Voss y Peter Buck, quienes tocan valiosos instrumentos.

El programa ofrecido en el Teatro Municipal, consultó: *Mozart: Cuarteto Nº 22, en Si bemol Mayor KV 589; Bartok: Cuarteto Nº 3 y Brahms: Cuarteto Nº 1, en Do menor, Op. 51, Nº 1.*

ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE

El 1º de junio de 1971, en Santiago de Chile, un grupo de alumnos del recordado maestro y compositor Julio Perceval, creador de la Cátedra de Órgano en el Conservatorio Nacional de Música en 1960, durante el decanato de Alfonso Letelier, acordó la constitución de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.

En el Acta de Constitución se aclara que se trata de una corporación privada de difusión cultural cuyo objetivo principal será la difusión de la música organística y de la literatura musical con ella relacionada, coral, organístico-instrumental y clavecinística, así como el desarrollo de actividades encaminadas a fomentar el cultivo de estos instrumentos y a conseguir el cuidado y la restauración de aquellos que, por su valor o antigüedad, deban protegerse.

Para iniciar esta labor se eligió a una directiva provisoria, la que dará forma a los acuerdos tomados y se preocupará de los trámites de obtención de la personería jurídica de la Asociación. Como Presidente se eligió a Luis González; Gastón Lafourcade, Vicepresidente; Carmen Rojas, Tesorero; Miguel Castillo, Secretario; Nora Guillén y Elena Correa, Directores. No obstante, todos los miembros de la directiva realizan una labor mancomunada sin que los títulos que ostentan signifiquen la preeminencia de ninguno de ellos.

En el mismo acto se dejó constancia de la imposibilidad de elegir para algunos cargos a los destacados ex alumnos del maestro Julio Perceval: Miguel Letelier, profesor titular de órgano del Conservatorio, Carmen Domínguez y Luis Hernán Cruz, por en-

contrarse todos ellos fuera del país. Todos los miembros presentes recordaron a los maestros de la Cátedra de Organo del Conservatorio, don Aníbal Aracena Infanta, don Julio Perceval y el Padre Pedro Deckers, todos fallecidos, por sus abnegados esfuerzos en pro de la difusión y el estudio del instrumento.

Se acordó, además, ofrecer la calidad de directores honorarios de la Asociación a Alfonso Letelier, Margarita Valdés de Letelier, Juana Subercaseaux Larrain, Silvia Soublette de Valdés, Padre Raúl Navarrete, Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Elisa Gayán y Padre Jorge Azócar Yávar, como reconocimiento de sus actividades en pro del estudio y difusión de la música organística en Chile.

Carmen Rojas, profesora suplente de la Cátedra de Organo del Conservatorio Nacional de Música, a quien entrevistamos especialmente para *Revista Musical Chilena*, inicia la conversación contándonos las razones que impulsaron a los alumnos de la Cátedra de Organo a crear este movimiento organístico chileno.

—A todos nos preocupaba la situación que vive el rey de los instrumentos, en el país, como consecuencia de la falta de tradición en lo que respecta a la ejecución y estudio de la música organística. El panorama en Chile del instrumento que históricamente está ligado a todos los progresos del arte musical y a sus más grandes creadores, es realmente desolador. Hay en el país— continúa contándonos Carmen Rojas— escasos instrumentos de calidad y éstos se encuentran en general en mal estado, abandonados a un deterioro progresivo. Se trata de instrumentos pequeños, de factura romántica, que no permiten la ejecución de Bach y la literatura barroca en buenas condiciones. Con la excepción de algunas iglesias luteranas que han traído algunos órganos pequeños, en los últimos años no han llegado al país nuevos instrumentos. Problemas de tipo económico han impedido la restauración de los instrumentos valiosos existentes o la importación de instrumentos nuevos, además, las reformas litúrgicas en la Iglesia Católica, se han traducido en una limitación del uso del órgano en los templos y el consiguiente interés menor en su reparación o cuidado. Es lamentable, también, —termina diciéndonos— de que en Chile no exista una sola sala de música dotada de un órgano de concierto.

Ante panorama tan desolador, preguntamos a Carmen Rojas, cómo pretende la Asociación de Organistas y Clavecinistas enfrentar el problema.

—Desde que iniciamos en diciembre de 1970 nuestra labor, con un concierto de Navidad, no hemos escatimado esfuerzos. Los resultados han sido realmente positivos.

Obtuvimos que se presentara al Congreso Nacional un proyecto de ley que se encuentra en tramitación y muy bien encaminado. El Senador Volodia Teitelboim presentó al Congreso el proyecto de ley redactado por el abogado y organista Miguel Castillo, para que los órganos del país pasen a ser patrimonio nacional y el Gobierno proporcione los fondos para la restauración de aquellos instrumentos que nuestra comisión considere valiosos. En primer trámite constitucional, esta ley fue aprobada con amplio apoyo parlamentario de todos los partidos.

Carmen Rojas continúa contándonos que, simultáneamente, obtuvieron la autorización del Cardenal Silva Henríquez para hacer uso de la Iglesia de las Agustinas —templo que por su acústica y ubicación céntrica es muy apropiado para ofrecer conciertos y que cuenta con un órgano Walcker de acompañamiento, de bella sonoridad— y tienen también la cooperación del Movimiento Cristiano de Empleados Públicos y Particulares del sector, grupo que los ha apoyado con absoluto desinterés y todo su entusiasmo. Como este pequeño templo no es parroquia, tanto profesores como alumnos pueden estudiar el órgano con toda libertad y a la hora que desean. En el Conservatorio no tienen instalado ningún órgano de tubos, sólo un instrumento electrónico del todo ajeno a las cualidades de aquél y muy deficiente inclusive para el simple estudio.

Como sabemos que en la época del decanato de Alfonso Letelier se compró un órgano de tubos Mercklin, instrumento valiosísimo, que está encajonado desde hace diez años, preguntamos a Carmen Rojas si ellos han realizado gestiones con respecto a este instrumento.

—Hemos hecho ya todas las gestiones para que el órgano del Conservatorio sea trasladado a la Iglesia de las Agustinas. Obtuvimos la autorización de la Universidad de Chile y en el presupuesto de 1972 se considerará la donación de fondos para su instalación y reparación. Todas las gestiones se encuentran encaminadas a través de los Consejos de la Universidad. Además, hemos tenido la suerte de que llegara a Chile el organero norteamericano John K. Moir que se encuentra restaurando el órgano de San Ignacio de la Compañía de Jesús. Nuestros alumnos ya se encuentran colaborando con el Sr. Moir en la restauración del órgano de ese templo y hemos obtenido que él, a su vez, se interese por nuestro problema de instalación del órgano Mercklin de la Universidad.

Es necesario destacar el esfuerzo de este pequeño grupo de profesores y alumnos de la Cátedra de Organo del Conservatorio que tanto han logrado realizar en tan poco tiempo. Su entusiasmo no se ha limitado, no obstante, a crear la Asociación de Or-

ganistas y Clavecinistas de Chile, a redactar los Estatutos por los cuales se regirán, a obtener personería jurídica, y una ley de la república para la restauración de los órganos, sino que, también, han realizado una amplia labor de difusión musical.

Desde el mes de abril de este año han ofrecido un concierto mensual, los primeros viernes de cada mes, con un total hasta la fecha de ocho conciertos, en los que han dado a conocer la literatura para órgano, clavecín, voz e instrumentos: recitales que se ofrecen en la Iglesia de las Agustinas y se repiten en la Iglesia Luterana de Ñuñoa. Todos estos conciertos son absolutamente gratuitos, tienen por finalidad impedir que el órgano termine por enmudecer en todo el país. Su meta es llevar a todas las capas de la población el conocimiento de la música de órgano y de clavecín y de la literatura musical relacionada con ambos instrumentos.

Los proyectos futuros no son menos ambiciosos, Carmen Rojas con entusiasmo, enumera los próximos pasos:

—La Asociación de Organistas y Clavecinistas, además de los recitales y audiciones pedagógicas y de la presentación de obras corales e instrumentales, se abocará a la adquisición de uno o más órganos, clavecines o clavicordios de estudio o ejecución y de los instrumentos necesarios para la ejecución de obras corales, orquestales y de cámara. Pretendemos formar una biblioteca, discoteca y archivo magnetofónico especializados para el uso de estudiantes y público en general a fin de elevar la cultura musical; promover la venida al país de organistas y clavecinistas extranjeros, con la ayuda del Ministerio de Educación y de las Universidades; obtener becas en el extranjero para los estudiantes chilenos de ambos instrumentos; crear, si los medios económicos lo permiten, una publicación periódica de difusión, y mantener intercambio con revistas especializadas de otros países; mantener un intercambio de estudios y materiales con organismos análogos en Francia, Alemania, Italia, Canadá, los EE. UU. y otros países de tradición organística y fomentar la audición de música de órgano a través de la radio, tomando la iniciativa de proporcionar material grabado a las emisoras que mantengan programas de música seria.

Como toda esta actividad exige mucho dinero, consultamos a Carmen Rojas de dónde piensan obtener los fondos.

—Los asociados tanto ejecutantes como no ejecutantes, contribuirán al financiamiento mediante el pago de cuotas, facilitando cuando sea necesario instrumentos de su propiedad y cooperando personalmente en todas las actividades de la Asociación. En el fondo, como Ud. sabe, es el entusias-

mo, la dedicación y no el dinero los que mueven este tipo de empresa. Por lo demás, cualquier persona que se comprometa a cumplir los Estatutos y comparta nuestras inquietudes, puede ingresar como miembro de la Asociación. Aprovecho esta ocasión para invitar a todos los músicos chilenos y extranjeros residentes a cooperar con nosotros en tan hermosa tarea.

Carmen Rojas nos muestra, finalmente, el Informe de la Comisión de Educación Pública que, como anotamos anteriormente, se debe a la moción presentada al Honorable Senado de la República por el Senador Volodia Teitelboim y que crea la Comisión de Instrumentos Históricos.

La Ley 17.236, sobre protección a las obras de arte que tuvo por finalidad resguardar el patrimonio artístico y cultural del país y facilitar el ingreso y reingreso de obras de valor artístico al territorio nacional y que contempla primordialmente la pintura, escultura y arquitectura, no contempla el campo específico de la música aunque sí se estableció una importante exención de derechos de internación para los instrumentos musicales, elementos para la ópera y el ballet y accesorios y repuestos respectivos, en favor de los establecimientos educacionales de enseñanza básica y media, universidades y corporaciones de difusión cultural.

No se consideró en esta ley, lamentablemente, ni se ha considerado en otras tampoco, al órgano, instrumento identificado en su evolución y perfeccionamiento constantes, como el rey de los instrumentos y que en los países europeos, su restauración y mantención como su interés artístico nacional, constituyen una función del Estado, financiada por la comunidad.

La Comisión de Educación del Senado manifestó su conformidad con el proyecto de ampliar y adecuar la legislación vigente —Leyes Nos. 16.288 sobre Monumentos Nacionales y 17.236, sobre protección a las obras de arte— para incluir a los instrumentos antiguos, órganos y clavecines. El gasto que demande la aplicación del proyecto no gravará permanentemente el Presupuesto del Ministerio de Educación Pública sino sólo cuando se haya aprobado los proyectos de reparaciones y restauraciones específicos en conformidad a esta ley.

La iniciativa consta de 10 artículos permanentes. Por el primero se establece que los instrumentos antiguos y los órganos declarados de interés artístico nacional estarán sujetos a los procedimientos de protección estatal. Según el segundo artículo, la declaración referida la hará el Ministro de Educación Pública, a proposición de la Comisión de Instrumentos Históricos, la que se publicará en el Diario Oficial. El artículo tercero, crea la Comisión de Instrumen-

tos Históricos y dispone que la integren ocho miembros permanentes y uno transitorio. Los artículos cuarto y quinto fijan las atribuciones del Secretario de la Comisión y el quórum para sesionar y adoptar acuerdos de la misma. Las funciones de la Comisión de Instrumentos Históricos figuran en el artículo sexto y consisten fundamentalmente, en proponer al Ministerio de Educación Pública la adopción de medidas y procedimientos de proyección estatal contempladas en la ley; elaborar y poner en su conocimiento proyectos de restauración; proponer la declaración de interés artístico nacional para determinados instrumentos, y finalmente, formar el Registro de Instrumentos Históricos y el catálogo de los instrumentos antiguos y de los órganos existentes en el país. La declaración de ser un instrumento de interés artístico nacional no afectará al régimen de su propiedad, según dispone el artículo séptimo. Sólo impondrá al propietario la obligación de permitir la aplicación de los procedimientos y medidas de protección estatal contempladas en la ley, y facilitar el instrumento y el local en que éste se encuentre para la realización de recitales y actividades de docencia y difusión de las cátedras respectivas de las universidades del país. La referida protección estatal sobre un instrumento declarado de interés artístico nacional se materializará a través de los procedimientos establecidos en el artículo octavo: a) la restauración del instrumento, realizada por y a cargo del Ministerio de Educación Pública; b) la mantención del instrumento en uso, para lo cual se nombrará un conservador por el Ministerio de Educación Pública cada tres años, quien tendrá las funciones establecidas en el artículo noveno; c) la realización en el

local de las reparaciones indispensables para asegurar el ambiente adecuado a la conservación del instrumento, por y a cuenta del Ministerio de Educación Pública; d) la prohibición de traslado del instrumento cuando el nuevo local no ofrezca las condiciones ambientales requeridas, y e) la preferencia del Estado para la adquisición de los instrumentos, en caso de venta o remate, para lo cual serán aplicadas las disposiciones del artículo 15 de la Ley N° 17.283, sobre Monumentos Nacionales. El artículo noveno dispone las funciones de los conservadores de los instrumentos. Finalmente, el artículo décimo, fija el plazo de 120 días, contado desde la fecha de promulgación de la ley, para que el Presidente de la República dicte el Reglamento para su aplicación.

Este Proyecto de Ley fue aprobado por unanimidad en las sesiones de Comisión de fechas 30 de junio y 7 de julio de 1971, con asistencia de los HH. Senadores señores Lorca, Baltra, Montes y Valenzuela.

Debemos felicitarlos de que gracias al impulso de la directiva de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile y a la muy efectiva comprensión de los senadores de la República, Chile podrá ahora tener el orgullo de exhibir sus órganos del período barroco español y valiosos instrumentos de factura francesa del siglo pasado, entre ellos varios Cavallé-Coll. Estos órganos que constituyen un tesoro artístico de inapreciable valor volverán a resonar en nuestros templos, fomentando el arte musical organístico y de obras corales e instrumentales que exigen la participación del clavecín u órgano que hasta la fecha ha debido cumplirse sin su participación, con desmedro de la calidad y autenticidad de la interpretación.

NOTICARIO NACIONAL

María Elena Guíñez triunfa en el curso "The Liric Tradition", dictado por María Callas en Nueva York.

En el Juilliard School of Music de Nueva York, la cantante María Callas dictó un "Master Class Course", en el que participaron 368 cantantes de diferentes países, entre las que seleccionó a seis cantantes para seguir un curso que ella les dictará durante tres meses y, posteriormente, presentarlas en diversos escenarios del mundo. Entre las seis elegidas figura la chilena María Elena Guíñez, alumna del Conservatorio Nacional de Música de la profesora Clara Oyuela. La soprano chilena realizó estudios de perfeccionamiento en Austria y Alemania durante cinco años y posteriormente cantó profesionalmente en Viena, Roma y

otras ciudades europeas. En 1965 obtuvo el segundo lugar en el Concurso Internacional de Vervier, Bélgica.

Carla Hübner, tercer premio del Concurso Internacional Gaudeamus, para intérpretes de música contemporánea.

La pianista chilena Carla Hübner, residente en los Estados Unidos, participó en el Concurso Internacional Gaudeamus realizado en Rotterdam, Holanda, entre el 16 y 21 de abril pasado. A este concurso abierto a ejecutantes menores de 35 años, se presentaron músicos de todos los países; Carla Hübner fue la única sudamericana.

El jurado integrado por el pianista holandés Johan van der Booget, presidente del jurado; el compositor italiano Franco

Donatoni, la cantante alemana Helga Pilarczyk, el flautista holandés Koos Verheul y el director de orquesta sueco Nils Wallin, otorgaron los siguientes premios: Doris Hayds, pianista norteamericana, primer premio; Istvá Matuz y Zoltán Benko, dúo de flauta y piano, húngaros, segundo premio; Carla Hübner, pianista, tercer premio; Martin Numelter, violinista austriaco, cuarto premio y Nastaka Nishida, flautista japonés, quinto premio.

En este evento, Carla Hübner se presentó con obras de Stockhausen, Messiaen, Feldman, Gilbert Amy, Alcides Lanza y los holandeses Kunst y R. de Leeuw y el chileno Enrique Rivera. Un disco auspiciado por la Fundación Gaudeamus será editado próximamente con obras ejecutadas en versión de concierto por los tres primeros premios.

Paralelamente al Concurso, Carlas Hübner actuó con gran éxito en uno de los tres conciertos de mediodía, organizados en la Sala de Doelem por el Consejo de las Artes de la Ciudad de Rotterdam y por Gaudeamus. A raíz de esta actuación, Carla Hübner obtuvo diversos ofrecimientos para actuar en recitales, y como solista con varias orquestas europeas en la temporada 1972-1973.

La pianista chilena se graduó en la Universidad de Columbia, en Nueva York, como Master of Arts in Musicology, con distinción máxima. Su tesis: "Hensi Duparc: a biography and analytical survey of his works", fue considerado uno de los trabajos más completos de investigación histórico-musical producidos en el Departamento de Musicología de la universidad neoyorquina.

Lucía Díaz fue becada por el Servicio de Intercambio Académico Alemán.

La soprano chilena Lucía Díaz, destacada figura de la Opera Nacional Chilena, fue becada por el Servicio de Intercambio Académico Alemán para perfeccionar sus conocimientos de canto y técnica operística en la Musik Hochschule de Berlín.

Lucía Díaz realizó sus estudios de canto con Ivonne Herbos y Clara Oyuela en el Conservatorio Nacional de Música.

Simultáneamente con sus estudios en la Hochschule, Lucía Díaz ingresará a la Opera Studio de la Deutsche Opern de Berlín, en la que ya ha sido aceptada.

Mary Ann Fones, becada por el British Council al London Opera Center.

Otra alumna de la profesora Clara Oyuela, la soprano Mary Ann Fones, obtuvo una beca del British Council, a través del Instituto de Música de la Universidad Cató-

lica, plantel en el que enseña educación vocal, para perfeccionarse en Londres durante un año en el London Opera Center.

Mary Ann Fones es miembro de la Opera Nacional; recientemente ofreció un magnífico recital en el Goethe Institut de Santiago; con la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, cantó "Canciones Castellanas" del compositor chileno Juan Orrego-Salas y antes de partir a Londres tiene compromisos con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, recitales en el sur del país y actuaciones en televisión.

Coro de la Universidad Técnica su xiv Aniversario cantando.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado que formara y dirige Mario Baeza, llega a su xiv aniversario con su bagaje de 2.269 conciertos ofrecidos a lo largo del país, desde Arica a Tierra del Fuego, en sindicatos, poblaciones, salas de conciertos, gimnasios y barrios populares. Participó en el II Festival Mundial de Coros en el Lincoln Center de Nueva York y ha ofrecido 85 conciertos en distintos países de América. Ahora celebra su aniversario con 14 conciertos a universitarios en diversas Facultades universitarias de Santiago.

Pierre Schaeffer invitado por la Universidad Católica.

Pierre Schaeffer, ingeniero, compositor, escritor y promotor de la música concreta llegó a Chile invitado por la Escuela de Arte de Comunicaciones de la Universidad Católica, plantel en el que ofreció una serie de conferencias además de participar en Mesas Redondas sobre tópicos de su especialidad. Schaeffer es en la actualidad Jefe del Servicio de Investigaciones de la Radio-televisión francesa.

Éxitos internacionales del director de orquesta Juan Pablo Izquierdo.

El director chileno Juan Pablo Izquierdo vino invitado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile para dirigir tres conciertos de la xxx Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Críticas de diversos compromisos internacionales de Juan Pablo Izquierdo nos informan sobre los recientes jalones en la carrera del cada vez más alabado director de orquesta nacional.

Frente a la Orquesta Sinfónica de Budapest, durante el Festival Tibor Varga de Sion, Suiza, un diario local resume el éxito del concierto diciendo: "Juan Pablo Izquierdo, todo un gran director". El "Telegraf" de Berlín, comenta la interpretación de la

Sinfonía de César Franck con la Orquesta Sinfónica de la Radio: "El director Izquierdo extrajo de la partitura el máximo de suspenso y densidad sonora". En "Der Abend", leemos: "Alta tensión musical dio el chileno Juan Pablo Izquierdo (36 años) al desempeño de la Sinfónica de la Radio. Se trata de un discípulo de Scherchen, con obvias aptitudes para la música moderna. Su estilo es expresionista; su talento evidente".

"Neues Deutschland", de Berlín, señala: "Con tempestuosos aplausos de aprobación el público del Décimotercer Concierto de Abono de la Orquesta Sinfónica de Leipzig celebró al director chileno Juan Pablo Izquierdo. Con henchido temperamento el artista arrebató a los músicos, logrando resultados excepcionales".

"Saechsische Tageblatt" dice que Juan Pablo Izquierdo "profundamente compenetrado de su tarea se identificó plenamente con la música que dirigía". Al referirse a su versión de la Primera Sinfonía de Mahler, apunta: "Esta honda comunión con el mundo de ideas del compositor, el compromiso con que se entregó por entero a la obra se hizo palpable en cada compás. Con extraordinaria musicalidad, temperamento contenido y gestos sensibles a la vez que recios, impulsivos, vibrantes con la interpretación melódica, Izquierdo obtuvo un alto grado de tensión e hizo justicia a las emociones cambiantes de la confesión autobiográfica que es esta obra. Su estilo, muy flexible, soltó a la orquesta de modo benéfico, llevándola a la plenitud de sus posibilidades musicales y sonoras".

En "Saechsische Neueste Nachrichten", de Dresden, leemos: "Hacia mucho que nos había llegado el renombre del director chileno Juan Pablo Izquierdo, internacionalmente famoso y repetidas veces premiado. Ahora nos comunicó una vivencia extraordinaria y subyugante. A pesar de que no hace "show" es imposible dejar de mirarlo, pues encarna la música que dirige".

Sobre sus actuaciones en Buenos Aires, en "La Nación", se dice: "Una nueva labor suya, esta vez con la Orquesta Sinfónica Nacional, no dejó dudas respecto de valores que sitúan a quien los detenta en un primer plano dentro de su especialidad en el panorama musical latinoamericano. Un programa que constituía de por sí una prueba decisiva para cualquier director fue presentado por Juan Pablo Izquierdo... La presencia de un artista importante e interesante, de un intérprete de garra —probo, enjundioso, culto e inspirado— y de un profesional que a evidentes dones naturales une el cabal dominio del oficio, apareció así con elocuencia rotunda".

Roberto Bravo, primer premio del concurso Croydon Soloist Award, 1971.

Entre cuarenta concursantes, el pianista chileno Roberto Bravo, obtuvo el primer premio del concurso Croydon Soloist Award, 1971, el 22 de junio de este año. Este premio le proporcionó la actuación con orquesta en el Fairfield Hall de Croydon durante el mes de noviembre, ocasión en que tocó el Concierto en Re Menor de Brahms y un recital con su esposa, la violinista soviética Eva Graubin.

Durante el mes de marzo de este año, Roberto Bravo ganó el concurso de Hastings para tocar con la Orquesta Filarmónica de Londres. Eva Graubin y Roberto Bravo ofrecieron, además, dos recitales en el Festival Internacional de York, en el que participaron veinte países.

Embajada Cultural chilena a Quito.

La Presidencia de la República, por especial invitación del pintor ecuatoriano, Osvaldo Guayasamín, director de la Casa de la Cultura de Quito, envió una delegación artística al Ecuador, integrada por el Quinteto Hindemith; el pintor Nemesio Antúnez quien llevó una exposición de pintura chilena; la folklorista Margot Loyola con su conjunto de doce personas y el Instituto del Teatro que presentó las obras: "Un hombre llamado Isla" y "Flores de Papel".

Durante la Semana Cultural Chilena, realizada entre el 25 de julio y el 2 de agosto, en Quito, los artistas chilenos cosecharon éxitos y una admirable respuesta del público.

El Quinteto Hindemith de la Universidad Católica ofreció seis conciertos: el primero en la Sala del Cine Club de la Casa de la Cultura con asistencia de Guayasamín, autoridades de Gobierno y diplomáticas; en el Canal 6 de Televisión; en el Conservatorio Nacional de Música con asistencia de profesores, compositores y alumnos; un concierto de gala en la Sala Benjamín Carrión; una presentación especial en la Iglesia de Cantuña y en el acto de clausura, acto popular al que asistió toda la delegación chilena.

Esta gira abrió al Quinteto Hindemith oportunidades para nuevas presentaciones en Ecuador en octubre y conciertos en Colombia, Panamá, Venezuela y Perú.

Quinteto de Vientos Enrique Soro.

El maestro Patricio Bravo, fagotista de la Orquesta Sinfónica de Chile, director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y ex director del Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales", conjunto con el cual se realizó

una extensa y valiosa labor de extensión, acaba de organizar el Quinteto de Vientos "Enrique Soro", como homenaje al gran compositor chileno.

Integran el nuevo Quinteto: María Angélica Sebastián, flauta; Humberto Castro, clarinete; Ramón Venegas, oboe; Patricio González, corno y Patricio Bravo, fagot. El Quinteto de Vientos "Enrique Soro", ofreció su primer concierto en Talca, el 6 de Julio.

Jimmy Brown, director propietario de Radio "Andrés Bello", recibe homenaje por su aporte a la vida musical chilena.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por su titular Fernando Rosas, y el Quinteto Hindemith, ofrecieron un concierto en homenaje a Jimmy Brown (James Morris) por la destacada difusión musical de Radio Andrés Bello. Durante el concierto se le hizo entrega de un diploma, atestiguando el aporte de esa emisora a la difusión de la gran música de todos los tiempos.

Mario Baeza, mejor músico de 1970.

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago otorgó a Mario Baeza un premio que lo distingue como el mejor músico de 1970. La entrega del galardón se realizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura durante el primer concierto coral, de un ciclo de cinco, con que el Coro de la Universidad Técnica del Estado inició la Segunda Temporada Chilena de Conciertos Corales.

Ana Rubilar canta en Buenos Aires.

La soprano chilena, Ana Rubilar, egresada del Conservatorio Nacional de Música, fue contratada para cantar la parte solista de la Sinfonía Nº 2, de Gustav Mahler, con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires los días 3 y 4 de noviembre.

Posteriormente, tomará parte en un concierto dedicado a compositores latinoamericanos en el que se incluirán obras de Juan Orrego Salas, Ginastera, Heitor Villa-Lobos y otros.

Exposición "Plástica en la Escritura Musical".

En la Librería Campus, el compositor Juan Amenabar organizó una exposición con sus partituras, gráficos y manuscritos. La exposición estuvo ilustrada con la audición de algunas obras y, además, contó con la colaboración de Victoria Larraín, quien danzó "Divertimento" para percusión y conjunto instrumental, del compositor.

Esta es la primera vez que un compositor presenta una muestra gráfico-musical la que, en sí misma, tiene un significado plástico, independiente de su contenido musical.

Héctor Delpino realiza importante labor docente en la Sede de la Universidad de Chile en Talca. Últimas obras.

El compositor Héctor Delpino, cuyo catálogo sobrepasa las cuarenta obras, acaba de escribir la *Sonata Nº 2 para piano* y un ciclo de *Diez Divertimentos* para este instrumento. La *Sonata Nº 2* nos da una estructura singular aunque se ajusta al molde que corresponde. De los tres movimientos el mejor logrado es el último en el que mezcla la fantasía con la forma variación. Los *Diez Divertimentos* de diferente extensión y dificultades técnicas los ha escrito para sus alumnos y constituyen el primer cuaderno, en la actualidad está preparado un segundo cuaderno, de los cuales ha escrito tres.

En la Sede de la Universidad de Chile en Talca es profesor de jornada completa con tres asignaturas: Armonía, Historia de la Música y Análisis de la Composición, la que imparte a cinco cursos de la carrera de Pedagogía en Música.

A comienzos de este año, la Comisión Técnica de Premios por Obra de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, premió dos de sus composiciones: *Movimiento para Cuarteto de Cuerdas* y *Cinco Estudios Atonales*. Anteriormente, en 1954, 1955 y 1967, el Jurado de Premios por Obra, premió: *Diez Impresiones, Suite para dos pianos, Sonata Nº 1 para piano*. La *Sonata Nº 1* fue seleccionada, además, para participar en la Bienal de Música Chilena de 1969 ocasión en la que la interpretó la pianista Mariana Grisar.

Hernán Pelayo fue designado director del Teatro Metropolitano de la Opera en Los Angeles.

El barítono chileno, Hernán Pelayo, ha sido designado director y gerente del Teatro Metropolitano de la Opera de Los Angeles, centro musical en el que ha cantado como estrella principal obras de autores italianos, franceses y españoles.

Acuerdos finales del 1er. Encuentro Nacional de Ejecutivos de Educación Musical, 1971.

El Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas del Ministerio de Educación, ha editado los *Acuerdos Finales del 1er. Encuentro Nacional de Ejecutivos de Educación Musical,*

celebrado entre el 2 y 6 de agosto de este año. Los interesados pueden pedir este documento al Ministerio de Educación.

Inspector General de la Educación Musical en Gran Bretaña, Sr. Raymond Roberts visita Chile.

En gira auspiciada por el British Council, el destacado músico y profesor Raymond Robert, máxima autoridad en educación musical de Gran Bretaña, durante ocho días mantuvo un contacto diario con todos los profesores de educación musical de la capital y el país, en sesiones celebradas en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

El Profesor Roberts acababa de asistir en Buenos Aires al Congreso sobre Educación Musical organizado por la Sociedad Internacional para la Educación Musical, evento en el que participaron representantes de países europeos y americanos.

Durante su visita celebró reuniones de estudio con profesores de la educación básica, media, universitaria y de metodología, en las que dio a conocer la estructura de la enseñanza musical inglesa, ilustrando sus conferencias y foros con música grabada en las escuelas y colegios de distintos puntos del Reino Unido. Los profesores chilenos, a su vez, dieron a conocer al Sr. Roberts los problemas que afronta la educación musical en el país.

Al margen de su labor de evaluación y mejoramiento de la educación musical, el Sr. Roberts tuvo la oportunidad de visitar la Radio de la Universidad, el Ballet Nacional, Bibliotecas, Disteca, Instituto de Investigaciones Musicales, Escuela Musical Vespertina y demás reparticiones de la Facultad.

La visita a Chile del profesor Roberts significó un contacto muy importante que redundará en un valioso intercambio sobre educación musical entre Gran Bretaña y nuestro país.

Invitación del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia a Jorge Urrutia Blondel.

Por intermedio de la Embajada de Checoslovaquia en Santiago, fue cursada una muy honrosa invitación del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia al compositor e investigador, profesor Jorge Urrutia Blondel (del Instituto de Chile y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile) para que asistiese como observador al Festival Internacional de la Primavera de Praga.

El profesor Urrutia estuvo presente en una parte del desarrollo, de este acontecimiento musical, que tuvo lugar entre el 12 de mayo y el 4 de junio del año en curso.

Allí pudo asistir a numerosos conciertos, participar en mesas redondas y hablar sobre la música chilena de distintos tipos, especialmente sobre la vernácula, basándose en sus propias investigaciones.

Pero también Urrutia antes del Festival, visitó numerosos otros países europeos, desde Portugal, Dinamarca y Suecia y desde Francia a Hungría.

De entre las interesantes experiencias recogidas en su extensa gira de dos meses, Jorge Urrutia ha seleccionado tres, que son objeto de una crónica en el presente número.

Alfonso Piñeiro regresa a Europa.

El bailarín Alfonso Piñeira regresó a la Opera de Hannover. El artista trabaja en Alemania desde 1966 y este año fue invitado por el Ballet Municipal —donde se formó— para cumplir una temporada de seis meses y remontar la coreografía de "Don Juan", de Richard Adams, con música de Gluck.

Emilio Donatucci representó a Chile en la Orquesta Sinfónica Mundial.

Bajo los auspicios del Programa Pueblo a Pueblo se reunió en la ciudad de Nueva York, el 19 de octubre de este año, por espacio de una semana, una Orquesta Sinfónica Mundial, formada por representantes de orquestas de 60 naciones, 34 Estados de EE. UU. y del Distrito de Columbia.

Por primera vez en la historia se reunieron 140 músicos, de virtualmente cada nación, reafirmando así la herencia musical mundial y la comprensión internacional a través de la música. Chile fue representado por Emilio Donatucci, primer fagot de la Orquesta Sinfónica de Chile e integrante del Quinteto Hindemith.

Bajo la dirección del maestro Arthur Fiedler, la Orquesta Sinfónica Mundial ofreció tres conciertos: en el Hall Filarmónico del Lincoln Center de Nueva York; en Orlando, Florida, donde actuó en el Walt Disney World Castle, en un concierto de gala en honor de Walt Disney, coronando sus actuaciones en el concierto del 25 de octubre, en el Opera House, del recientemente inaugurado Centro J. F. Kennedy para las Artes Escénicas de Washington.

Roberto Bravo obtiene primer premio en el Concurso Internacional de piano de Oviedo.

El pianista chileno Roberto Bravo, de veintisiete años, obtuvo el primer premio en el concurso internacional de piano celebrado en Oviedo, España, convocado por el Conservatorio de esa ciudad y bajo el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica.

El premio consiste en una extensa gira de recitales por las provincias de Galicia, además de varios conciertos con orquesta.

En este concurso participaron 28 intérpretes de doce naciones.

Ariadna Colli realizó gira de conciertos por Chile antes de volver a Varsovia.

La pianista chilena Ariadna Colli, que se encontraba becada en Polonia, aprovechó sus vacaciones para ofrecer una gira de conciertos por Chile, bajo el auspicio del Ministerio de Educación y el Instituto de Extensión Musical. La pianista actuó en Chillán, Linares, Temuco, Valdivia y La Unión.

Ariadna Colli regresa a Varsovia con una beca de especialización por el año académico 1972.

Jorge Urrutia integra la Comisión Permanente del Departamento del Pequeño Derecho de Autor.

Ultimamente se constituyó, y comenzó a sesionar, la Comisión permanente del Departamento de Pequeño Derecho de Autor (Universidad de Chile), que según la Ley N° 17.336 debe intervenir en el funcionamiento de algunos aspectos de ese organismo, según lo dispone el Art. 93 (Título v) de dicho cuerpo legal.

Allí también se dispone que deben integrar la Comisión permanente, asesora del Director del Departamento, un representante de la Universidad de Chile, perteneciente a la Facultad de Música y tres de instituciones autorales, a las que pertenecen distintos tipos de compositores, expresamente enumerados por la ley. Los miembros de estas últimas, que integraron la Comisión, fueron los señores José Góes (por la Corporación de Autores y Compositores, (CORDAYCO), Fernando Vivanco (por el Sindicato Profesional de Folkloristas y Guitarristas de Chile) y Jorge Urrutia Blondel, en representación de la Asociación Nacional de Compositores, Chile.

Coro de la UTE en el Primer Festival Internacional de Coros de Santa Fé.

Una extensa gira de quince días realizó por la República Argentina el Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección del maestro Mario Baeza. El principal objetivo de esta visita a Argentina fue concurrir al Primer Festival Internacional de Coros en Santa Fé, invitado por el comité organizador de este evento. A este Festival concurren coros de Argentina, Brasil y Uruguay, además de Chile.

Paralelamente al Festival Internacional, se efectuó en Santa Fe, la Conferencia de Directores de Coros, en la que Mario Baeza tuvo destacada participación en su ca-

lidad de Presidente de la Confederación de Coros de América.

Conjunto de Percusión Chile.

Acaba de crearse el "Conjunto de Percusión Chile" del Instituto de Música de la Universidad Católica, bajo la dirección de Guillermo Rifo. Sus integrantes son Giolito Ir., Drago Kovac, Jaime Miqueles, Carlos Vera, Miguel Angel Cabello y Arturo Vega, la mayoría de ellos alumnos avanzados del curso de percusión de ese Instituto de Música.

El conjunto inició sus actividades con una serie de conciertos educacionales en colegios y sindicatos.

El Conjunto de Percusión Chile se está preparando, además, para participar a fines de noviembre, en la Semana de Música Contemporánea que organiza el Departamento de Música de la Universidad Católica.

"El Oboe", por el profesor Adalberto Clavero.

Acaba de editarse el trabajo del profesor de oboe del Departamento de Música y solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Adalberto Clavero, titulado "El Oboe". La finalidad que persigue el autor, al realizar este estudio, en el que describe el instrumento en su desarrollo actual, la historia del oboe desde sus orígenes y su importancia en la literatura musical, sus propiedades y limitaciones, es proporcionar a los alumnos de oboe un más amplio conocimiento sobre este hermosísimo instrumento de viento. El profesor Clavero reseña en detalle, además, las propiedades de este aerófono de lengüeta doble, información dirigida a un más amplio sector del alumnado que no estudia el oboe.

Como complemento, el autor incluye una lista de los discos con obras para oboe que se encuentran en la Discoteca de la Facultad; de las cintas magnetofónicas con la actuación de oboístas que han tocado con la Orquesta Sinfónica de Chile y que pueden consultarse en el Archivo Magnetofónico del Instituto de Extensión Musical y la bibliografía de las más importantes obras que pueden consultarse en la Biblioteca de la Facultad. Como apéndice, incluye la lista de oboístas chilenos en actividad en los distintos conjuntos del país.

Juan Lemmann regresó a Chile después de haber realizado una investigación sobre música contemporánea en la Julliard School of Music de Nueva York.

El compositor y pianista chileno, Juan Lemann, pasó un año en los Estados Unidos becado por la Fundación Fulbright, realizando una investigación en la Julliard School

of Music de Nueva York sobre la esencia del pensamiento musical contemporáneo dentro de las tendencias realmente nuevas.

En el Foro de Compositores de la Julliard School of Music ofreció conferencias sobre música chilena frente a las figuras más representativas de la música de Europa y los Estados Unidos, las que despertaron gran interés. Esto motivó que le pidieran audiciones privadas sobre la materia. Demostró la trayectoria musical chilena y la de los compositores de vanguardia, comprobando que éstos pueden ofrecer obras de categoría internacional. Tuvo la oportunidad, también, de dar a conocer ambos aspectos de nuestra trayectoria musical en las clases de música americana.

Investigó los sistemas de enseñanza en relación con la preparación auditiva y de la teoría musical y la enseñanza del piano desde el punto de vista creativo.

En el New England Center for Continuing Education participó en conferencias sobre la labor de las universidades, dando a conocer el sistema universitario chileno, enfoque que despertó gran interés.

Participación del profesor Manuel Dannemann en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea y actividades cumplidas por él en centros científicos.

En mi calidad de miembro activo de la Sociedad Internacional de Etnología y Folklore y en representación de Chile, fui oficialmente invitado a participar en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea, que se efectuó en París, del 24 al 28 de agosto, en el moderno y bien dotado edificio del Museo de Artes y Tradiciones Populares.

A dicho Congreso concurrí con una comunicación sobre Carlomagno en el Canto Folklórico Hispano-Chileno, ilustrado con diapositivas y grabaciones magnetofónicas, producto de mis trabajos de recolección en comunidades folklóricas y de estudios bibliográficos realizados como investigador de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

La comprobación de la supervivencia de Carlomagno en el folklore chileno, el planteamiento de las razones históricas y psicosociales de este hecho y la descripción de los elementos poéticos y musicales de los textos pertinentes, en un contexto metodológico integral, recibieron elogiosas críticas de los especialistas, cuyo interés ya se ha concretado con el envío de cartas y publicaciones procedentes de la Universidad de Edimburgo, de la Universidad de París, de la Universidad de Freiburg, de la Universidad de California y del Instituto de Folklore de Rumania.

Mi presencia en el Congreso me dio la oportunidad de ponerme en contacto con

las primeras autoridades mundiales en el campo de la Etnología y del Folklore, de conocer los más recientes esfuerzos de orden teórico y pragmático de estas disciplinas, y de iniciar un importante intercambio de materiales científicos; todo lo cual redundará en la labor de los organismos de la Universidad de Chile y de otras Universidades del país que se ocupan de las ciencias culturales en referencia.

Finalizadas las sesiones de trabajo del Congreso, se celebró, en su misma sede, una asamblea general de la Sociedad Internacional de Etnología y Folklore, en la que se discutieron fundamentales asuntos relacionados con la bibliografía internacional del Folklore, con los conceptos y tendencias de la investigación de la cultura europea y con la organización de esta Sociedad según las distintas áreas geográficas de su incumbencia. Al respecto, junto con sugerir la elaboración de bibliografías nacionales, coordinadas por un efectivo criterio común, en lugar de tratar de resolver parcial y transitoriamente los problemas que afectan a la magna bibliografía internacional del folklorista suizo Robert Wildhaber, me cupo la responsabilidad de solicitar y justificar la creación de una Comisión Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Etnología y Folklore sobre la base de los siguientes argumentos:

a. Porque sólo a través de las vinculaciones amplias y oficiales que se obtendrían por el conducto de esta Comisión, sería factible una tarea integral de Teoría, Metodología y Bibliografía, que incluyese el sector latinoamericano.

b. Porque muchos y relevantes fenómenos de la cultura europea, en particular de la hispánica, ya desaparecidos en Europa, están vigentes en Latinoamérica.

c. Porque de esta manera podría conseguirse en el futuro la colaboración técnica y la económica para proyectos latinoamericanos.

d. Porque es un principio democrático y necesario, concederle a todos los países miembros el mismo derecho y las mismas posibilidades.

Esta proposición fue recogida por la Mesa de la Presidencia, y será tratada por el Consejo de Administración.

Añadiré que también asistí a reuniones informativas con pequeños grupos de etnólogos del Museo del Hombre, y que di comienzo a un canje de publicaciones entre ellos y los investigadores del Instituto de Investigaciones Musicales.

Posteriormente me dirigí a Bonn, para conocer el estado actual de la Metodología de los Atlas Folklóricos, ya que en esta ciudad se encuentra el centro científico correspondiente al Atlas del Folklore Alemán, cuyo Director es el Doctor Profesor Mathias

Zender, primera autoridad mundial en la materia, y que también tiene a su cargo el Seminario de Folklore de la Universidad de Bonn. Mi propósito principal consistía en adquirir los medios técnicos para impulsar y llevar a la práctica mi Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile, publicado en la Revista Musical Chilena N° 106, de enero-marzo de 1969. Puedo afirmar que gracias a la generosa dedicación que dieron el propio Dr. Zender y sus colaboradores, Dra. Grober-Glück y Dr. Hanisch, a todas mis consultas, revisión de archivos y examen crítico de abundantes materiales cartográficos y procedimientos de encuestas, pude reunir una apreciable y sistemática síntesis de nociones especializadas, además de las publicaciones que me obsequiaron, todo lo cual permitirá, cuando se forme un equipo idóneo de recolectores y se disponga de los recursos adecuados, iniciar la primera etapa del trabajo de campo del atlas chileno. Por lo tanto, reitero en este informe mis profundos agradecimientos a los citados folkloristas de Alemania.

Desde Bonn, y con los buenos oficios del Agregado Cultural de la Embajada Chilena, el Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, compositor Gustavo Berra Schmidt, hice llegar al Museo de Etnología de Berlín una colección de cilindros de cera grabados por el antropólogo W. Koppers, en su expedición a la Tierra del Fuego. La existencia de esta colección en el Museo Histórico Nacional me fue comunicada por los miembros de la Sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural, Eliana Durán, Julie Palma y Marcelo Garretón. Como su estado de conservación era muy deficiente y su contenido se desconocía por completo, apremiaba hacer copiar éste con la debida eficacia técnica, lo que sólo es factible en la actualidad en Estados Unidos y en tres centros científicos europeos. Sobre este particular, quiero agradecer el espíritu de colaboración y la prontitud con que el Dr. Dieter Christensen, Director de la División de Etnomusicología del citado Museo de Berlín, actuó ante mi petición de proceder a copiar el contenido de los cilindros, lo que ha permitido rescatar valiosísimas expresiones musicales de la cultura fueguina —ya extinguida— para su posterior investigación en Chile, ya que me fueron entregadas dos

cintas magnetofónicas para este efecto. También manifiesto mi reconocimiento al ex Director Subrogante del Museo Histórico Nacional, don David Campos, y al Director de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, don Juvenio Valle, quienes consiguieron en un breve plazo la dictación del Decreto del Ministerio de Educación, que me facultó para llevar la colección de Koppers a Europa.

Prosiguiendo con el plan de mi viaje, me trasladé a Friburgo, en Brisgovia, y allí visité el Archivo de la Canción Folklórica Alemana, fundado por el ilustre estudioso John Meier, y que posee en nuestros días una cantidad de 320.000 transcripciones de cantos folklóricos. Por intermedio de la amable atención del Dr. Wiegand Stief, uno de sus integrantes, me informé minuciosamente de las técnicas de recolección, clasificación, catalogación, conservación y utilización de las especies musicales.

La última etapa de mis actividades la cumplí en Venecia, invitado por el Director del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, el distinguido musicólogo Alain Daniélou, con el fin de elaborar un proyecto musicológico: la edición de discos de música chilena aborigen y folklórica, con el patrocinio de la UNESCO, y la publicación de un compendio de estudios sobre la música de Asia, Africa, Australia y Polinesia, a cargo de renombradas autoridades mundiales, el cual sería de esperar pudiese aparecer en la Revista Musical Chilena, dada la trascendencia que tendría esta síntesis musicológica de áreas étnico-culturales escasamente conocidas en nuestro medio nacional y en el latinoamericano, que podría abrir un ancho campo a investigaciones comparadas, como lo expongo en mi proposición enviada a la Revista Musical Chilena el 30 de septiembre.

En cuanto al primero de estos proyectos, he entregado al Director de la Comisión Nacional de la UNESCO los antecedentes del caso, quien los ha acogido con gran interés; así como también los he dado a conocer al Consejo Normativo del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, en la confianza de hallar la comprensión que conduzca a concretar esta iniciativa.

Manuel Dannemann R.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Inauguración del gran órgano de Nuestra Señora de Chartres.

El gran órgano de la Catedral de Chartres, construido en el siglo XII, varias veces

averiado y restaurado, ha sido nuevamente renovado en su totalidad. El nuevo instrumento posee cuatro teclados en vez de tres y 70 juegos en vez de 39. Con este motivo la Asociación del Gran Órgano de Nuestra

Señora de Chartres programó el Primer Concurso Internacional de Órgano.

El Concurso fue presidido por Pierre Cochereau, titular del Gran Órgano de Nuestra Señora de París, al que concurren quince organistas de diferentes nacionalidades. El primer premio fue repartido entre los organistas franceses Yves Devernay, organista de la iglesia Saint-Christophe de Tourcoing y Daniel Roth, organista de la Basílica del Sagrado Corazón de Montmartre de París.

Los dos galardonados tuvieron el privilegio de inaugurar el Gran Órgano de la Catedral de Chartres.

Witold Lutoslawsky, obtuvo el premio Maurice Ravel.

El Premio Maurice Ravel, dotado de 30.000 francos, que otorga la Fundación Maurice Ravel y el Ministerio de Asuntos Culturales, fue concedido este año al compositor polaco Witold Lutoslawsky

Rolf Liebermann, es nombrado administrador general de la Ópera de París y de la Ópera Cómica.

El Intendente de la Ópera del Estado de Hamburgo, Rolf Liebermann, ha sido contratado por el Ministro de Educación de Francia, Jacques Duhamel, para que con este nombramiento París vuelva a convertirse en el centro de la ópera y el ballet en Europa. Liebermann se hará cargo de su nuevo cargo en la primavera de 1973. Al mismo tiempo se nombró consultor musical de Liebermann al maestro Georg Solti.

Rafael Kubelik, nuevo director del Metropolitan Opera House de Nueva York.

Kubelik, titular de la Orquesta Sinfónica de la Bayerische Rundfunk, aceptó un contrato por tres años, comenzando en el otoño de 1973, para dirigir el Metropolitan durante cinco meses de cada año, cargo que alternará con la dirección de la Orquesta Sinfónica de Munich. Kubelik que también es compositor, dirigirá en Augsburgo, en el verano de 1972, su última ópera "Cornelia Faroli".

Memorias de Cosima Wagner serían publicadas en 1976.

En conferencia de prensa convocada por Wolfgang Wagner, el burgomestre de Bayreuth declaró que si existen las memorias de Cosima Wagner deben ser publicadas en su totalidad. El tan celosamente protegido manuscrito se encontraría en la caja fuerte del Bayerische Staatsbank. Eva Chamberlain,

uno de los tres hijos que precedieron al matrimonio de Richard Wagner con Cosima Bülow, hija de Liszt, dispuso al morir en 1942 que el manuscrito no fuese publicado antes de treinta años. Este plazo se cumple en 1972.

Existen todo género de especulaciones sobre el manuscrito. Nadie lo ha visto. No obstante, Eva legó testamentariamente el original a la ciudad de Bayreuth.

Como las memorias de Cosima serían el último secreto que queda por revelar acerca de Richard Wagner, sólo serán publicadas en 1976 a fin de subrayar la importancia de la fiesta centenaria del festival Wagner de Bayreuth.

Wolfgang Wagner aseguró que tampoco por parte de los herederos Wagner habrá censura alguna por más "delicadas" que puedan ser las revelaciones del manuscrito acerca del círculo familiar.

Pasión según San Marcos de J. S. Bach.

La musicología es algo así como la disciplina detectivesca musical. Obras que se suponía total o parcialmente perdidas se rescatan o reconstituyen tal cual se piensa que fueron. Es lo que acaba de ocurrir con la Pasión según San Marcos, una de las tres Pasiones de Bach que se extraviaron a su muerte. Los Drs. Claude Lehmann y Alfred Dürr que realizaron la investigación y compilación obtuvieron que se editara en disco la Pasión según San Marco, la que consta de 12 números, con un total de tres cuartos de hora de rica y elocuente música; cinco corales y dos coros de apertura y de cierre, más cinco arias que se dividen entre los registros de soprano, contralto y tenor solistas. Esta grabación fue realizada por los Madrigalistas del Sud de Alemania, la Orquesta de Cámara de Pforzheim, los solistas Helen Erwin, soprano; Emmy Liskén, contralto y Georg Jelden, tenor, todos bajo la dirección de Wolfgang Gönnerwein. Es una grabación Erato-Music Hall, Serie Virtuoso, 100. 021 que en la actualidad se encuentra a la venta en Buenos Aires.

Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica.

El Concurso del epígrafe se realizará en el año 1972 durante los meses de mayo y junio en Bruselas y estará reservado a pianistas, de cualquier nacionalidad no menores de 17 años de edad que no hayan cumplido los 31 años al 15 de enero de 1972, fecha fijada como límite para la inscripción de los candidatos. El derecho de inscripción será de 1.500 francos belgas, los que deberán ser enviados por carta certificada al Concurso Musical Internacional Reina Isa-

bel de Bélgica, Rue Baron Horta 11, 1000 Bruselas, Bélgica, por cheque emitido por una institución bancaria. A la misma dirección y también por correo certificado, deberán ser remitidos las solicitudes de admisión, por el propio candidato o bien por las autoridades gubernamentales o académicas del país al que pertenezca el candidato. A la solicitud de inscripción deberán acompañarse la partida de nacimiento y el certificado de nacionalidad, fotografías y un certificado de la institución en la que el candidato ha cursado sus estudios musicales, con indicación de los mismos, el nombre o nombres de los profesores y los diplomas obtenidos.

Para mayor información, los interesados podrán dirigirse a la Secretaría del Concurso en la dirección arriba indicada.

Concurso Internacional de Ballet en Moscú.

En 1973 tendrá lugar en Moscú el II Concurso Internacional de Ballet. La experiencia del primer Concurso, celebrado en el verano de 1969, puso en evidencia la importancia de este evento. En él tomaron parte 78 jóvenes bailarines, procedentes de 19 países, revelándose nuevos artistas de talentos, entre ellos, Nina Sorókina y Yurii Vladimirov (URSS), Francesca Zambó y Patrice Bart (Francia), Malika Sabirova y Mijail Barishnikov (URSS), Loyra Araujo (Cuba), Gideo Fukagava (Japón) y Gelgui Tomasson (USA). Los nombres de estos artistas laureados, son hoy conocidos en los principales centros de ballet internacionales.

El Concurso Internacional de Ballet no es solamente un espectáculo festivo y una competición de jóvenes talentos, destinado a poner en evidencia a nuevas individualidades artísticas. Constituye también un amplio panorama del arte coreográfico mundial, con las peculiaridades y estilos de diferentes escuelas coreográficas y posibilita asimismo un fructífero intercambio de la experiencia creadora de los maestros de baile de los distintos países y continentes.

Un autorizado jurado internacional, formado por las más destacadas personalidades del ballet mundial, garantiza un criterio selectivo absolutamente riguroso.

Las bases del Concurso establecen que los jóvenes artistas deben ejecutar papeles de obras clásicas y contemporáneas que permitan evaluar cuán cuidadosa y seriamente se conservan las mejores tradiciones del ballet clásico y al mismo tiempo conocer las búsquedas de los maestros de baile de nuestro tiempo.

El Concurso de referencia plantea serias exigencias ante los números coreográficos modernos. Por ello, los organizadores recomiendan a los jóvenes competidores fijar

especial atención en la elección de su baile contemporáneo, el que debe compaginar lo nuevo en materia de coreografía moderna con las mejores tradiciones del ballet clásico.

Podrán participar en esta competencia, bailarines de ambos sexos y de cualquier nacionalidad, no menores de 17 años ni mayores de 28 (nacidos los primeros no más tarde del 31 de diciembre de 1956 y los segundos, no antes del 1º de enero de 1945. No están excluidos los laureados en otros concursos internacionales de ballet. Las inscripciones deberán ser enviadas, antes del 1º de febrero de 1973, al Comité Organizador del II Concurso Internacional de Ballet, Neglinnaya, 15, Moscú.

Octavo Concurso Internacional de Montreal.

El Instituto Internacional de Música del Canadá organiza el Concurso Internacional de Montreal para violinistas, el que se celebrará entre el 27 de mayo y el 13 de junio de 1972.

Podrán participar los violinistas nacidos entre el 27 de mayo de 1942 y el 27 de mayo de 1956. La fecha última de inscripción se ha fijado para el 1º de marzo de 1972. El derecho de inscripción ha sido fijado en \$ 25,00 dólares canadienses y deberán enviarse al "Institut International de Musique du Canada, 106, Avenue Dulwich, St.-Lambert, P. Q. Canadá", con anterioridad a la fecha de cierre.

Los candidatos deberán enviar: certificado de nacimiento legalizado, indicando nacionalidad, lugar de nacimiento y domicilio del concursante; dos fotografías de formato pasaporte y cuatro fotografías tamaño tarjeta postal; el curriculum vitae; certificados de estudio de las instituciones en que ha estudiado, notas y nombres de todos los profesores; carta del actual profesor que recomiende su participación en el Concurso y cartas de recomendación firmadas por músicos de categoría internacional. Deben incluirse documentos tales como programas, recortes de prensa y todas las informaciones posibles sobre la actividad musical del concursante además de la lista completa de las obras que ejecuta, indicando su duración en minutos y segundos. Para mayores informaciones dirigirse al Institut International de Musique du Canada, cuya dirección indicamos más arriba.

Curso para jóvenes compositores, Darmstadt, 1972.

Durante 18 días se realizará un Curso de trabajo para compositores jóvenes dentro del marco de los "International Ferienkurse für Neue Musik" en Darmstadt,

entre el 19 de julio y el 6 de agosto de 1972. Los participantes podrán presentar sus obras, analizar composiciones contemporáneas y evocar los problemas que suscita la composición. Durante el curso se discutirán los trabajos y se pedirá la colaboración de los intérpretes jóvenes. Para que pueda existir una buena coordinación de trabajo, es necesario que las composiciones, las cintas magnetofónicas y los proyectos de trabajo, etc., sean presentados a Internationales Musikinstitut Darmstadt (6100 Darmstadt, Nieder-Ramstädter Strasse 190) hasta el 1º de marzo de 1972.

Primer Concurso Internacional de programas para "Computer Music" 1972.

La Sociedad Italiana de Música Contemporánea en colaboración con el Centro Nacional Universitario del Cálculo Electrónico (CNUCE) de Pisa, ha organizado el 1º Concurso Internacional 1972 para "Computer Music" con un premio indivisible de 1.000.000 de liras para un: *Programa para el empleo del "Computer" en la composición y ejecución musical.*

Pueden participar individualmente o en grupos (músicos, programadores, matemáticos, etc.). Los participantes pueden ser de cualquier nacionalidad.

Los concursantes deben enviar los programas a la SIMC —Segretaria del Concorso— Pizza Buenos Aires, 20-00193 Roma, hasta el 29 de febrero de 1972. Los programas pueden ser enviados con indicación del autor o de los autores, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y dirección; también pueden ser remitidos en forma anónima, distinguidos por un lema que será repetido en un sobre sellado en el cual se depositarán el nombre y apellidos, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y dirección del autor o de los autores.

Los concursantes pueden participar con más de un trabajo. Los programas pueden ser redactados en lenguaje simbólico o de máquina.

El empleo del "Computer" puede estar previsto en forma total o parcial; total en el caso en que comprenda la ejecución de cada momento operativo; parcial si, por ejemplo, la selección de los parámetros, o sea su elaboración o ejecución, comprende también la participación de otros instrumentos.

Los programas tienen que ser inéditos y estar munidos de comentarios aclaratorios muy detallados. Se recomienda el uso del idioma italiano, inglés o francés.

Los programas participantes en el Concurso serán devueltos a los autores cuatro meses después de la última sesión del jurado, por cuenta de los interesados. Los programas distinguidos con un lema tendrán

que ser solicitados por los autores y por cuenta de ellos. No se garantiza la conservación de los materiales si estos no son reclamados a más tardar el 30 de abril de 1972.

El Jurado estará formado por tres miembros y su composición será establecida de común acuerdo entre la SIMC y el CNUCE. Todos los programas serán examinados y juzgados colegiadamente. El juicio del Jurado es inapelable.

VI Concurso Internacional de Composición, 1972, de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea.

Bando.

1. El VI Concurso Internacional de Composición 1972, subdividido en seis categorías, prevé la asignación de un premio en dinero a los autores de las obras vencedoras de las distintas categorías.

1ª Categoría: *Opera en un acto o nuevas formas de teatro musical de la misma duración.*

Premio de Lit. 3.000.000 del E. A. Teatro La Fenice de Venezia y de la Casa editorial G. Ricordi & C.

2ª Categoría: *Orquesta —también con solistas y/o coro.*

Premio de Lit. 1.000.000 de la RAI-Radiotelevisione Italiana.

3ª Categoría: *Obras instrumentales y/o vocales para conjuntos de hasta 36 elementos.*

Premio de Lit. 100.000 de la Casa editorial Suvini Zerboni.

4ª Categoría: *Obras instrumentales y/o vocales para conjuntos de hasta 11 ejecutantes.*

Premio de Lit. 600.000 de la Academia Filarmónica Romana.

5ª Categoría: *Música religiosa para un conjunto que puede ser seleccionado entre uno de los citados en las categorías anteriores.*

Premio "Città di Perugia" de Lit. 1.000.000 de la Azienda Autonoma di Turismo.

6ª Categoría: *Música electrónica y "Computer music".*

Premio de Lit. 1.000.000 de la RAI-Radiotelevisione Italiana.

Además puede otorgarse un primer premio absoluto de Lit. 1.000.000 a la mejor de las obras premiadas.

3. Los concurrentes tendrán que enviar sus composiciones a la SIMC - Segretaria del Concorso - Piazza Buenos Aires 20 - 00198 Roma, antes del 31 de enero de 1972.

Las composiciones pueden ser enviadas con el nombre del autor, indicando fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y domicilio; o también llevar un lema que se debe

repetir en un sobre sellado adjunto, en el que figurarán nombre y apellido, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad y domicilio del autor.

Las grabaciones en discos o cintas magnéticas de las composiciones no se tomarán en consideración.

Grabaciones que hacen parte integrante de la partitura, tienen que ser enviadas conjuntamente.

Se recomienda de indicar en las partituras la duración de la ejecución. Las composiciones correspondientes a la 6ª Categoría tendrán que ser grabadas en cinta, a dos o cuatro canales, en lo posible acompañadas con un texto ilustrativo o gráfico.

4. *En este Concurso pueden participar también obras ya publicadas*, siempre que la publicación no sea anterior a 1969. La aceptación de estas obras está supeditada a la autorización escrita del autor.

Las obras que participan en la 1ª Categoría —Opera en un acto o nuevas formas de Teatro Musical— tendrán que ser no estrenadas en Italia.

Los trabajos comprendidos en las demás categorías, aunque hayan sido ejecutados, no perderán la idoneidad para concursar.

5. Todo concurrente podrá participar en cada categoría con más de una composición.

6. Cuando una composición utiliza un texto que no esté escrito en latín, italiano, francés, español, inglés o alemán, el autor está obligado a presentar una traducción libre en una de las lenguas citadas.

Para la 1ª Categoría es obligatorio el envío del libreto original más una traducción libre en lengua francesa. Esto vale también para los participantes italianos.

7. El estreno de la obra de Teatro Musical vencedora de la 1ª Categoría queda reservada al E. A. Teatro La Fenice de Venecia.

Tal representación se fijará dentro de los límites de tiempo establecidos por la misma Institución.

La ejecución de la composición premiada correspondiente a la 4ª Categoría queda reservada a la Academia Filarmónica Romana.

La ejecución de la composición premiada correspondiente a la 5ª Categoría queda reservada a la Sagra Musicale Umbra.

Las ejecuciones de las obras premiadas en las demás categorías estarán a cargo de la RAI-Radiotelevisione Italiana y tendrán lugar en el curso del año 1972.

Las organizaciones que han tomado el compromiso de ejecutar las obras premiadas, decidirán en forma inapelable la posibilidad o no de efectuar la realización si esta resultará de costo excesivo.

A este respecto, la SIMC se considera exente de cualquier responsabilidad en el caso de ejecuciones aplazadas o anuladas.

8. Las composiciones que pasarán la primera eliminatoria, serán destinadas al Fondo de Música Contemporánea instituido a nombre de la SIMC en la Biblioteca Musical de S. Cecilia en Roma, con excepción de aquellas designadas con un lema o cuya restitución sea expresamente exigida por los autores. Las composiciones que no serán destinadas al Fondo mencionado se restituirán por cuenta de los concurrentes dentro de los cuatro meses siguientes a la asamblea final del Jurado.

9. Siempre que los autores no tengan ya contratos exclusivos con otras casas, las dos Editoriales que apoyan este Concurso pueden ejercer derecho de opción sobre las obras premiadas, quedando a los autores, la facultad de elegir entre ambas casas.

10. Las composiciones designadas con un lema serán restituidas solamente a petición y por cuenta de los interesados. Dicha petición tendrá que llegar a la Secretaría del Concurso no más tarde del 30 de abril de 1972. La Secretaría no responde de la conservación de los trabajos no solicitados dentro del plazo establecido.

11. El Comité Ejecutivo del Concurso está presidido por el Presidente de la SIMC integrado por su Secretario, por la Junta Artística de la misma y por el Secretario del Concurso, por un representante de la Direzione Generale dello Spettacolo' y además por un representante de cada una de las Instituciones y de las casas editoriales que prestan su colaboración a este Concurso.

12. El Jurado Internacional estará compuesto por siete miembros, cuatro de los cuales serán italianos y tres extranjeros.

Un miembro del Jurado será nombrado por la RAI-Radiotelevisione Italiana de acuerdo con la Junta Artística de la SIMC; los demás, por el Comité Ejecutivo del Concurso a propuesta de la Junta Artística de la SIMC.

13. Los trabajos del Jurado tendrán lugar en Roma en el mes de marzo de 1972.

Todas las obras musicales serán examinadas y juzgadas colegialmente.

14. El Jurado, en relación al artículo 8, procederá a una eliminatoria preliminar de las composiciones participantes. En ningún caso podrá llegar al juicio mediante votación secreta.

No se admite el resultado ex-aequo entre dos obras concurrentes en la misma categoría.

El Jurado tendrá la facultad de establecer una escala de méritos entre las composiciones participantes en cada una de las categorías; las menciones se limitarán a tres obras, sin contar la premiada de cada categoría, sin que esto constituya un compromiso para la ejecución de las mismas.

La unanimidad de votos se requiere sólo para la asignación del primer premio abso-

luto destinado a la mejor composición entre las vencedoras de las diferentes categorías.

El juicio del Jurado es inapelable.

15. A los trabajos del Jurado asistirán el Presidente y el Secretario de la SIMC, además del Secretario del Concurso.

16. Con respecto a los artículos 8, 12 y 13, la SIMC se reserva la facultad de introducir modificaciones que resulten necesarias por causas de fuerza mayor.

17. Con la participación al Concurso los autores aceptan implícitamente todas las normas del presente bando.

18. Este bando está redactado en cinco idiomas: italiano, francés, español, inglés y alemán.

En caso de controversias, es válido el texto oficial redactado en lengua italiana.

Amsterdam será en 1973 la "Ciudad de los Cantantes" durante el Concurso Internacional para coros masculinos.

Entre el 28 de mayo y el 2 de junio de 1973, el CONCERTGEBOUW de Amsterdam realizará un Concurso Internacional exclusivamente para coros masculinos, con un galardón principal, la "Copa del Mundo" y premios de veinte mil florines (equivalentes a unos US\$ 5.600) para premiar a los más destacados directores corales.

Podrán participar en este Festival setenta y dos coros masculinos, como máximo, del mundo entero.

Este será el primero de estos Festivales pues existe el propósito de organizar "Olimpiadas del Canto" cada cuatro años en la ciudad de Amsterdam que, así, pasará a denominarse la "Ciudad de los Cantantes".

Los grupos corales que deseen obtener mayores informaciones deberán ponerse en contacto con: Bureau "Amsterdam 1973, Zangersstad", Middenweg 57-A, Amsterdam-Holanda.

Concurso Gaudeamus Internacional para Compositores 1972.

Con motivo de la celebración de la Semana Internacional Gaudeamus de Música, se ha organizado el Concurso Gaudeamus Internacional 1972 para Compositores. Pueden participar solamente los compositores nacidos después del 1º de enero de 1936 con obras corales, de cámara, obras orquestales y electrónicas. Las partituras deben ser enviadas con seudónimos antes del 31 de enero de 1972.

Habrán un primer premio de 4.000 florines; un segundo de 2.000 florines y un tercero de 1.000 florines. La Sociedad Neerlandesa de Radiodifusión Avro otorgará un premio de estímulo de 750 florines.

El jurado estará integrado por: Klaus Huber (Suiza); Dr. Bernhard Hansen (Alemania); Milko Kelemen (Yugoslavia); Per

Norgard (Dinamarca) y Jan van Vlijmen (Países Bajos). El Dr. Klaus Huber dirigirá los cursos de análisis durante la Semana Gaudeamus Internacional de Música. Para mayores informaciones dirigirse a: La Fondation Gaudeamus, Boite Postale 30, Bilthoven, Holanda.

Concurso Gaudeamus Internacional 1972 para intérpretes de música contemporánea.

Entre el 4 y el 10 de abril de 1972 se realizará el Concurso Gaudeamus Internacional para Intérpretes de música contemporánea. El Concurso tendrá lugar en Rotterdam, en el teatro "De Doelen" y ha sido organizado por la Fundación Gaudeamus en colaboración con la Fundación de las Artes de Rotterdam. En este concurso pueden participar solistas, cantantes o instrumentistas, acompañados o no. Los conjuntos no pueden sobrepasar los 9 instrumentistas y el límite de edad para todos los concursantes es de 35 años.

La selección del instrumento o instrumentos y de las obras es libre. Antes del 31 de enero de 1972 debe enviarse el programa con un mínimo de seis obras y con duración total de 60 minutos como mínimo. El jurado seleccionará aquellas que se ejecutarán y la audición total no puede sobrepasar los 30 minutos. Las obras a ejecutar deben haber sido compuestas después de 1920 y dos de ellas por lo menos después de 1955, y entre las cuales deben figurar dos de compositores holandeses.

El derecho de inscripción es de 20 florines holandeses por participante solista; 35 florines por un dúo y 40 florines por conjunto. Estas sumas deben enviarse a: "Concours" C.C.P. 381200 Fondation Gaudeamus à Bilthoven, Holanda, conjuntamente con el formulario de inscripción y el programa de las obras.

Para mayores informaciones dirigirse a: Syndicat d'initiative V.V.V. Rotterdam.

Importancia de las nuevas ediciones completas de las obras de grandes compositores.

Puede observarse un renovado interés de la musicología moderna por las ediciones completas de las obras de los grandes compositores, este interés es metodológico. Tan pronto como se edita la obra de los grandes maestros en toda su integridad y con penosa minuciosidad y cuidado, los especialistas inician la exploración de la historia de la obra descubriendo nuevas y profundas perspectivas de su esencia y del quehacer del creador. Es así como se inician nuevas investigaciones, lo que no le es posible hacer en la misma forma a los mejores conocedores del renacimiento o del gótico tardío cuando estas obras no están editadas en su totalidad y tiene que realizar personalmente

la transcripción de las notaciones antiguas. Las ediciones de obras completas han enriquecido la investigación de tal manera que la "edición crítica" se ha convertido en la misma en nuevo objeto de investigación.

El nacimiento de las ediciones de obras completas de un compositor se inició en 1851 con la aparición del primer tomo de las obras completas de Bach, publicadas por la Sociedad Bach. El florecimiento de la edición de obras completas llena la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX. El último tomo (el Nº 46) de la vieja edición de las obras completas de Bach apareció en 1899.

Simultáneamente con la edición de Bach, apareció la colosal edición de las obras completas de Händel, 93 tomos, entre 1858 y 1903; entre 1862 y 1907 se compiló la obra completa de un maestro antiguo, Palestrina, en 33 tomos. Entre 1862-1865 se editó la obra de Beethoven (todas las fechas mencionadas no consideran la aparición de complementos); la de Mendelssohn se realizó entre 1874-1877; la de Mozart abarca desde 1876 a 1907; la de Schumann, 1879 a 1893; la de Schubert, 1883 a 1897; la de Wagner, 1912 a 1929; Chopin, desde 1878 a 1880; la de Purcell se inició en 1878 y continuó hasta 1928 interrumpiéndose hasta 1957 en que se reinicia; Grétry se inicia en 1883 y continúa hasta 1937 pero hasta la fecha no ha sido terminada; la de Rameau, se edita entre 1896 y 1924; la de Berlioz, entre 1900 y 1907; la de Liszt, entre 1907 y 1936. También aparecieron las primeras ediciones completas de las obras de maestros de épocas anteriores —la edición de Palestrina durante largo tiempo permaneció como precursor aislado— la edición de la obra de Heinrich Schütz abarcó un período desde 1885 a 1927; la de Orlando Lasso se realizó entre 1894 y 1927 pero continúa inconclusa, aunque se reanudó su edición en 1956; la de J. P. Sweelinck abarcó desde 1894 a 1901 y la Jakob Obrecht de 1908 a 1921.

Las ediciones completas del segundo período se distinguen de las del primer período por su propósito de constituirse en ediciones para conservar y ordenar el patrimonio musical. Son bien conocidos los peligros de la dispersión, falsificación, destrucción, robo y deterioro a que están expuestas las partituras de los grandes maestros y también de aquellos cuyas obras son menos conocidas.

Las guerras mundiales hicieron palpable este peligro y es por eso que los editores de obras completas se transformaron en los depositarios responsables de esta herencia. Su labor no se limita a compilar y aclarar errores notorios sino que incluye la pesquisa de todo aquello que se encuentra perdido o falta, distinguir lo auténtico de lo no auténtico, sopesar las diferentes formas trans-

mitidas de una misma obra y distinguir entre las fuentes directas y las secundarias. En suma, presentar la obra de un maestro después de haber realizado un examen extenso de las fuentes y dentro de la pureza más inalterable y a raíz de una afinada crítica. Estas nuevas ediciones son, por lo tanto, una especie de documento sellado, notarial, que fija y ordena conscientemente un legado para la posteridad. El editor se ha convertido en verdadero administrador de una herencia.

Entre las nuevas ediciones modernas enfocadas desde este ángulo, merecen mencionarse las de C. M. von Weber, iniciada en 1926 y no terminada aún; la de Brahms, que comenzó en 1926; la de Bruckner desde 1930 en adelante; la de Telemann que se inició en 1950, —caso excepcional debido a su amplitud y pese a las pérdidas que sufrió durante la guerra— no se encuentra terminada; la de Gluck iniciada en 1951, a la que preceden colecciones más antiguas y la de Reger que se comenzó en 1954.

También en 1954 se inició la nueva Edición Bach del Instituto Bach de Göttingen y de Leipzig, el primer caso auténtico de una verdadera segunda edición de obras completas, exceptuando la edición de Palestrina realizada en 1939 y los años siguientes por Casimiri. Nuevas segundas ediciones aparecieron inmediatamente después: en 1955, la edición Händel de Helle; el mismo año la nueva Edición Mozart; en 1961 la nueva edición de las obras completas de Beethoven y entre 1964 y 1967 una nueva edición de la obra completa de Schubert. Las fechas indican el año de aparición del primer tomo. En 1958, el Instituto Joseph Haydn de Colonia, publicó el primer tomo de las obras completas de Haydn después que habían fracasado todos los intentos anteriores.

Italia inició en 1947 una edición de las obras completas de la noderosa herencia de Vivaldi y Checoslovaquia inició en 1955 una edición completa de las obras de Dvořak.

La situación editora actual es extraordinaria y caracteriza el interés por la edición de obras completas de maestros del pasado. Mencionaremos brevemente algunas de ellas —abarca ediciones terminadas o interrumpidas o en curso de aparecer—: en 1923 Samuel Scheidt; en 1925 Dietrich Buxtehude; en 1926 Claudio Monteverdi; en 1926 Guillaume de Machault; en 1927 Philippus de Monte; en 1927 Jan Ockeghem; en 1927 Georg Böhm; en 1932 Francois Couperin; en 1936 Ludwig Senfl; en 1937 William Byrd; en 1937 Adrian Willaert; en 1939 G. B. Pergolesi; en 1947 Guillaume Dufay; en 1948 M. A. Charpentier; en 1925 Cristóbal Morales y en 1953 Johann Walther.

Aunque este recuento no pretende ser integral, porque es difícilísimo obtener una panorámica completa de las nuevas ediciones de las obras de maestros antiguos, una exposición como esta, aunque fragmentaria, demuestra el esfuerzo que se está realizando. Se ha iniciado, también, la edición de obras completas de compositores contemporáneos, por ejemplo la de Arnold Schönberg y se encuentra programada la de Paul Hindemith.

Las nuevas ediciones de obras completas musicales, cada día más numerosas y exigentes, requieren urgentemente una complementación: la edición de aquella música de la que poco o nada se conoce.

Año Lorenzo Perosi celebrará Italia en 1972.

Se están preparando las manifestaciones para celebrar el "Anno di Perosi" con motivo del nacimiento del gran compositor de obras religiosas de este siglo, nacido en Tortona, el 20 de diciembre de 1872. Maestro de coro de San Marco de Venecia, después de ser ordenado sacerdote en 1896 pasó a ser Maestro de Coro de la Capilla Sixtina en 1898. Gracias a sus esfuerzos la música religiosa tuvo tal auge en Italia que el Papa Pío X lo consagró en 1905 Maestro Permanente de la Capilla Pontificia.

La conmemoración se inaugurará en la Capilla Sixtina con la ejecución de la "Messa dei Quattro Cardinali", concierto al que asistirá su Santidad el Papa. La Radio de Baviera organizará en Ratisbona una serie de conciertos de sus obras por ser esta la ciudad natal del discípulo de Perosi, Harnel. En la Scala de Milán se presentará "La resurrección de Cristo"; el Teatro de la Opera de Roma presentará "Il Mosé"; en la Fenice di Venezia se tocará el oratorio "Transitus animae" y "In patris memorie". En Tortona se prepara una serie de conciertos con obras de Perosi y la ejecución de la "Passione di Cristo".

Conferencia-Festival Josquin en el Lincoln Center de Nueva York.

La Conferencia-Festival Internacional Josquin se celebró entre el 21 y el 25 de junio pasado en el Lincoln Center de Nueva York. Esta es la primera ocasión en la que se dedica cinco días al análisis, presentación de trabajos y conciertos vivos de la obra de un compositor del siglo XV. Esta conferencia tuvo por finalidad, además, establecer un contacto directo entre musicólogos y ejecutantes.

Claude Palisca, Presidente de la Sociedad Norteamericana de Musicólogos, al sintetizar el éxito extraordinario de este evento, subrayó que éste se debía a dos hombres: Josquin, por su extraordinaria obra, y Edward Lowinsky, director de la conferencia, de quien fue la idea de realizarla, y luchó para convertir esta idea en realidad.

Asistieron más de 800 personas de todo el mundo occidental: Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, Austria, Países Bajos, Bélgica, Israel, Canadá y hasta Islandia. Naturalmente el mayor número de musicólogos pertenecía a los EE. UU. No obstante, sorprendió que más de la mitad de los participantes fuera gente joven y estudiantes.

Los trabajos presentados fueron de alto valor musicológico; otra innovación fue reunir a los grupos de ejecutantes para discutir problemas de interpretación con los musicólogos.

Los conciertos mismos fueron soberbios porque se ejecutó gran número de obras de Josquin en excelentes versiones: cinco misas, 15 motetes y más de 20 obras seculares, las que no pueden obtenerse en disco. Participó la Schola Cantorum de Stuttgart, bajo la dirección de Clytus Gottwald; la Capella Antiqua de Munich, bajo la dirección de Konrad Ruhland; los Madrigalistas de Praga, dirigidos por Miroslav Venhoda, quienes usaron un encantador organeto prestado por el Museo Nacional de Praga y el New York Pro Música.

IN MEMORIAM

Isabel Bustamante Alvarez

1918-1971

La Orquesta Sinfónica de Chile y todo el ambiente musical chileno fue rudamente golpeado por el deceso de Isabel Bustamante, el 13 de julio de 1971. La artista se desempeñó desde 1948 como Arpa Segunda de la Sinfónica de Chile, cargo que ocupó hasta su muerte. Paralelamente, entre 1952 y 1954, actuó como Arpa solista del

Conjunto de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Durante su carrera actuó como solista, invitada, en numerosas oportunidades, con la Orquesta Sinfónica de Concepción y Viena del Mar y con el Quinteto de Bronces de Chile.

Isabel Bustamante, artista de gran categoría, se granjeó también la admiración del medio musical por sus extraordinarias cualidades humanas y su invariable espíritu de

colaboración. Sus compañeros de la Orquesta Sinfónica la despidieron con un homenaje en el Teatro Astor, bajo la dirección del maestro Juan Pablo Izquierdo.

Hugo Fernández Veit

1913-1971

El 10 de octubre murió en Santiago el destacado pianista chileno Hugo Fernández Veit, sobresaliente alumno en el Conservatorio Nacional de Música del profesor Alberto Spikin.

Hugo Fernández fue profesor del Conservatorio Nacional de Música y hasta su muerte se desempeñó como profesor de piano de la Escuela de Cultura Artística.

Como ejecutante se distinguió por sus interpretaciones de los Conciertos de Beethoven, Prokofiev y Strawinsky, los que tocó

con la Orquesta Sinfónica de Chile bajo numerosos directores de fama internacional y también con los maestros chilenos Armando Carvajal y Víctor Tevah.

El profesor León Bronstein, al despedir los restos de Hugo Fernández dijo: "Como pianista figuró entre los más representativos y brillantes de nuestro medio. Dedicado a la pedagogía se entregó de lleno a esta tarea y sus alumnos recuerdan con reverencia la majestad de sus lecciones".

Marcel Dupré

Organista y compositor (1886-1971)

Marcel Dupré, eminente organista y compositor de gran calidad, ha muerto a la edad de 85 años.

Nacido el 3 de mayo de 1886 en Rouen, Marcel Dupré pertenecía a una familia de músicos; su abuelo y su padre fueron organistas y su madre pianista y violoncelista. Empezó, pues, desde muy joven, a manejar los teclados y cuando tenía ocho años dio el primer concierto público para la inauguración de un órgano en Elbeuf. A los doce años fue organista titular del órgano de Saint-Vivien, en Rouen.

En 1902 entró al Conservatorio de París, donde fueron sus maestros Wiener y Widor y obtuvo el Primer Premio de piano, órgano y fuga. En 1914 ganó el Gran Primer Premio de Roma con la cantata "Psyche". Ayudante de Widor en Saint-Sulpice, desde 1906, sustituyó a Vierne en Nuestra Señora de París, de 1916 a 1926 fue nombrado titular del gran órgano de Saint-Sulpice en 1934.

Inició en 1920 en París la carrera de concertista con un ciclo de diez recitales, en los que ejecutó de memoria la obra integral de Bach. Realizó después y continuamente giras por el mundo.

Su fama como profesor no era menor; maestro de innumerables organistas como O. Messiaen, J. J. Grunwald, R. Falcinelli y muchos otros.

Director del Conservatorio de París de 1953 a 1956, fue elegido miembro del Institut de France ese mismo año.

Esta gran actividad no le impidió componer una obra importante, en la que figuran misas, obras sinfónicas, páginas para piano, melodías, oratorios ("*De profundis*", "*France au Calvaire*"), al lado de numerosas obras para órgano ("*Symphonie-Passion*", "*Chemin de Croix*", "*Le Tombeau de Tüelouze*", "*Offrande a la vierge*") y un concierto y un "*Poème héroïque*" para órgano y piano. Publicó además numerosas obras técnicas, principalmente un "*Cours complet d'improvisation à l'orgue*".

Pelayo Santa María Pérez

1950-1971

El 15 de octubre falleció en París, inesperadamente, el talentoso joven compositor y director de orquesta chileno, Pelayo Santa María Pérez.

El músico había partido a Europa para iniciar con el famoso director Sergiu Celibidache un curso de dirección orquestal. Anteriormente había pasado varios años estudiando en la School of Music de la Uni-

versidad de Indiana, en Estados Unidos.

Pelayo Santa María nació el 6 de mayo de 1950 y realizó sus estudios escolares en el Colegio de Manquehue de los SS. CC., en el que fundó y dirigió el coro de alumnos. En el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Moderna de Música hizo sus estudios de piano, dirección y composición.

A los 18 años presentó el auto sacramental de Gómez Manrique, "Representación del Nacimiento de Nuestro Señor", con música incidental escrita por él, obra en la que también dirigió la orquesta y coro del Colegio Manquehue, mereciendo la crítica entusiasta de músicos y críticos de toda la prensa.

Poco después creó el Conjunto Instrumental Juvenil, orquesta de cámara que dirigió en conciertos en el Goethe Institut y en el Instituto Chileno Norteamericano de

Cultura. Su labor de director fue nuevamente aplaudida por la crítica que fundó en Pelayo Santa María las mayores expectativas para el futuro.

Durante su permanencia en la Universidad de Indiana, dirigió la orquesta de la Universidad y el mismo conjunto estrenó una obra original suya, destacándose en un medio especializado al que concurren estudiantes de música de todas partes del mundo. En la Universidad de Indiana, adaptó y dirigió también la parte musical de "Bodas de Sangre", de Federico García Lorca, en la que actuaron estudiantes de los diversos departamentos de la Escuela de Música.

Su prematuro desaparecimiento corta una carrera musical que ofrecía las más brillantes expectativas, lo que para Chile es una pérdida irreparable.