



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA  
REPRESENTACIÓN  
UNIVERSIDAD DE CHILE — SEDE NORTE

DECANO:  
SAMUEL CLARO V.

DIRECTOR:  
LUIS MERINO M.

SUBDIRECTORA:  
MARÍA ESTER GREBE V.

---

Año XXIX                      Santiago de Chile, Octubre-Diciembre 1975                      Nº 132

---

## S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO . . . . .	3
JOSE VICENTE ASUAR. Recuerdos . . . . .	5
JUAN AMENABAR. Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo . . . . .	23
JOHN DRUESEDOW, Jr. Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII, de José de Torres y Martínez Bravo . . .	40
DISCOS . . . . .	56

CRONICA:

Orquestas Sinfónicas chilenas . . . . .	60
XXI Temporada Oficial de Conciertos 1975 . . . . .	62
Conciertos en la Sala Isidora Zegers . . . . .	63
Temporada Internacional de Conciertos 1975, Instituto de Música de la Universidad Católica . . . . .	65
Conjuntos de Cámara chilenos . . . . .	67
Orquestas Sinfónicas extranjeras . . . . .	70
Recitales de artistas extranjeros . . . . .	70
Opera . . . . .	71
Ballet: Conjuntos chilenos . . . . .	72
Ballet: Conjuntos extranjeros . . . . .	72
Coros: Conjuntos extranjeros . . . . .	73
Jazz: Goodwin Jazz Quintet . . . . .	73
Informes . . . . .	73
Homenajes . . . . .	79
Noticias . . . . .	83
Teatro . . . . .	87
Ciclo de charlas - conciertos de compositores chilenos en Concepción . . . . .	87
Cine . . . . .	87
Conferencias . . . . .	88
In memoriam . . . . .	88

*Es propiedad.*

*Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación*

*Universidad de Chile - Sede Norte.*

*"Revista Musical Chilena"*

*Compañía 1264*

*Inscripción N° 44.659*

*Derechos reservados para todos los países.*

*Santiago - Chile, 1975.*

## *Colaboran en este número*

**JOSÉ VICENTE ASUAR.** Ingeniero, compositor y profesor de la facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Colaborador de *Revista Musical Chilena* y de numerosas publicaciones extranjeras.

**JUAN AMENÁBAR.** Compositor, profesor del Instituto de Estética de la Universidad Católica en el Curso-Taller de Experiencia Creativa por el Sonido, y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, del Taller de Sonido destinado a los alumnos de la Carrera de Composición.

Realizó estudios superiores de música en el Conservatorio Nacional de Música en la cátedra del profesor Jorge Urrutia-Blondel y de ingeniería en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Ha efectuado viajes de estudio por EE. UU., países del Caribe, Centro y Sudamérica. Es miembro de la Asociación Nacional de Compositores de la que fue presidente entre 1970 y 1973.

Su actividad como compositor incluye música instrumental y vocal y en el campo de la electroacústica ha sido un precursor. Sus primeras experiencias datan de 1953. Realizó su primera obra en 1957. Su catálogo incluye obras de cámara para diversas combinaciones; obras para instrumentos solistas; obras para coro y conjunto instrumental; para coro "a capella"; música para el teatro y el cine; obras con medios integrados o "multi-media" (sonido, imagen, coreografía, palabra) y música electroacústica. La mayoría de sus composiciones han sido estrenadas en el país y en Argentina, Uruguay, República Dominicana, EE. UU., España, Francia e Israel.

Diez títulos de su catálogo han sido editados en disco, entre los cuales cinco corresponden a obras electroacústicas.

En sus obras de los últimos años se observa un interés particular por la aplicación de procedimientos basados en la matemática combinatoria, en series de proporcionalidad temporal, en el uso de cierto grado de indeterminación paramétrica y en el aprovechamiento del efecto fonocinético, del contrapunto espacial y de la perspectiva sonora variable, como elementos estructurantes y de desarrollo.

Fue fundador en 1956 del Taller Experimental del Sonido en la Universidad Católica; colaborador de los proyectos para la formación del Centro de Documentación y Archivo del Compositor en la Biblioteca Nacional, entre 1971 y 1973, y del Estudio de Electroacústica Musical para la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en 1974.

Reemplazó como Miembro de Número en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, en 1975, al compositor Alfonso Leng, fallecido a fines del año anterior.

**JOHN DRUESDOW, JR.** Musicólogo norteamericano, doctorado en 1972 en la Universidad de Indiana, en Bloomington. En la misma universidad obtuvo el Master of Music en musicología y el Master of Arts en bibliotecología. Es actualmente director de la Biblioteca del Conservatorio de Oberlin College, en Ohio.

Entre 1966 y 1969 fue profesor de Teoría de la Universidad de Miami, pianista acompañante y bibliotecario de la Biblioteca de Música.

*REVISTA MUSICAL CHILENA agradece la ayuda financiera  
de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y  
Creación Artística de la Universidad de Chile para  
el N° 131, julio - septiembre, 1975.*

# Recuerdos

por José Vicente Asuar

## I. INTRODUCCIÓN

*Si yo tuviera 17 años y me interesara crear música, ¿qué haría ahora en 1975?*

No lo sé, pero muy probablemente me orientaría hacia la música rock, o la música progresiva, o, en general, a alguna forma de arte juglaresco musical como hay tantas actualmente en el dominio de la llamada "música popular". Quizás inventara alguna nueva forma, pero creo que en ningún caso me dirigiría hacia la llamada "música culta".

*Y esto, ¿por qué?*

Tengo que hacer memoria para recordar cómo llegué a la música culta en los comienzos de la década del cincuenta. Además de mi vocación natural, creo que incidieron fundamentalmente dos factores: por un lado, la música culta contemporánea me parecía en esa época un elemento vivo, preñado de descubrimientos, caminos que recorrer; por otro lado, a comienzos de la década del cincuenta había en Santiago por lo menos dos agrupaciones musicales que difundían, a través de conciertos, la música contemporánea con calidad de repertorio y realización. Me refiero al Grupo Tonus y a la Asociación Nacional de Compositores. Dentro del repertorio de estas agrupaciones se daba especial importancia a la obra de los compositores chilenos, existiendo, por lo tanto, posibilidades reales de una ejecución digna de su música.

Creo que en la actualidad ninguno de estos dos factores existen. Si a esto agregamos que la educación musical no ha evolucionado y sigue mas interesada en un preciosismo de Museo que en una actividad viva que se enfrente a la realidad de pensamiento y sonido de nuestra época, entonces, ¿cómo podría ahora un joven de 17 años interesarse por crear música culta?

La situación que me tocó vivir a comienzos de la década del cincuenta era distinta. La posibilidad de escuchar en forma viva la música contemporánea constituía un desafío a la educación de mi oído para aceptar la "disonancia" tal como se entendía en esa época, y a mi intelecto para apreciar las formas aperiódicas, los nuevos ritmos y combinaciones instrumentales. Había tanto que aprender y hacer. Existía un verdadero polo de atracción que incentivó mis primeras experiencias creativas.

La primera obra que escribí fue la *Cantata 1951*, para soprano, tenor y conjunto de cámara. En esa época no había estudiado armonía ni contrapunto y mis conocimientos de notación musical eran prácticamente autodidactas.

Por supuesto, mucho menos conocía de formas y de construcción musical. Mi única experiencia era mi calidad de abonado asiduo a los conciertos de música contemporánea y mis locas fantasías panclastas derivadas de la influencia del Dr. Gog y otros libros que por entonces devoraba. De estos ingredientes nació la obra mas imaginativa y entretenida que jamás he escrito y la que curiosamente contiene muchos elementos premonitorios de lo que después iba a ocurrir en el mundo musical. Formas que nos parecen muy actuales como "Música Aleatoria" o "Teatro Musical", se desarrollan en forma destacada en esta composición. Por ejemplo, una de las arias se titula "Canción de Amor". En este trozo, la orquesta improvisa la sonoridad característica de la afinación previa a un concierto, en forma totalmente libre y aleatoria (este término no lo conocía yo en ese entonces), según cierta grafía indicada en la partitura. Mientras tanto, los solistas improvisan, a su vez, una conversación en base a un texto guía cargado de obscenidades. Podría referirme a muchos otros episodios interesantes de esta obra, tanto escénicos como musicales; sólo agregaré que el texto también fue original mío, con excepción de la "Canción del Muerto", cuyo texto, tal como lo indico en una nota a pie de página, fue escrito por un muerto. En esa época yo practicaba el espiritismo y en una de las tantas sesiones apareció un espíritu quien me dictó el poema, bastante sugerente por lo demás: *Quiero tu calor, tierra mia / porque tengo los huesos helados y las cuencas vacías / etc.*

Esta obra la presenté al Festival de Música Chilena de 1951, siendo rechazada pero, posteriormente, leyendo los comentarios del Jurado, el juicio que le mereció a un conocido crítico de la capital que me calificó de "músico esquizofrénico" llenó de gozo y orgullo al pequeño mundo romántico y "epatista" en que me movía, por lo que consideré que tenía pasta de músico y me dispuse a comenzar mis estudios.

## II. FORMACIÓN

En 1952 ingresé al Conservatorio Nacional de Música a estudiar composición con el profesor Jorge Urrutia Blondell. Si bien aprendí el oficio, debo reconocer que la imaginación fresca y desenfadada de esta primera obra nunca volvería a aparecer en otro trabajo mío. Las primeras composiciones que realicé bajo la influencia de la Academia se movieron estilísticamente dentro de una mezcla de impresionismo, politonalismo y folklore proyectado a la música culta como hace Stravinsky, por ejemplo. Quizás el aporte original en este primer estilo de mis composiciones, fue una cierta presencia de la

rítmica y temática de la música popular latinoamericana, con abundancia de bitonalidades, síncopas, melodías breves y una descuadratura métrica producida por la agregación o substracción de valores rítmicos dentro de un compás. Por ejemplo, un compás de 2/4 podía tener 8 semicorcheas como también 9 ó 7. Yo creía que era una invención mía; tiempo después descubrí que ya lo habían hecho otros músicos como Messiaen, por ejemplo. La primera obra que toqué en público, en un concierto del Grupo Tonus, fue una *Partita* para Piano compuesta de varios trozos de tipo folklore-culto: Tango, Samba, Ragtime, etc. La influencia de Stravinsky y de autores franceses como Ravel o Milhaud es evidente, pero me produjo un gran placer escribirla, como asimismo tener la oportunidad de ejecutarla en público.

Posteriormente escribí varias obras para Voz y Piano, entre ellas *Lamentos Haitianos* con textos de canciones de Haití. Debo reconocer que hoy día no creo que pueda superar su limpieza de estilo. Otra de estas obras: *Tres canciones*, mereció la primera crítica publicada en un periódico. Se la debo a Juan Orrego-Salas. En su parte medular decía: "*José Asuar en sus tres canciones tituladas "La llamada", "La cita" y "El encuentro", nos sorprendió por su marcado individualismo, dentro de un estilo que a pesar de su procedencia francesa, logra tocar una esfera estética que con el correr de los años podrá definirse como un aporte de señalada personalidad estilística, donde primará lo que en este momento ya se percibe como algo propio a su temperamento: una gran musicalidad*". (El Mercurio, 20-11-52).

A esas alturas había comenzado a tomar gran importancia en mi formación musical la influencia de un compañero de estudios del mismo curso de composición de Urrutia Blondell. Me refiero a Miguel Aguilar, con quien tuve una gran amistad musical, la que tenía una particularidad: él siempre iba más adelante que yo en cuanto a conocimientos, descubrimientos y apreciaciones estéticas. Cuando, después de un gran trabajo, conseguía entender lo que él me explicaba, él ya había saltado a otra etapa y estaba nuevamente en la delantera. Tanto Miguel como yo estudiábamos Ingeniería paralelamente a la música, así teníamos lenguajes muy parecidos, y verdaderamente fue él, con su extraordinaria erudición e intuición, quien me hizo comprender la música como arte y ciencia, quien estableció un orden en el caos de ideas que había en mi cerebro. De esa época datan mis *Inventiones a dos voces*, fuertemente influenciada por la obra de Bach y el nuevo orden que comenzaba a establecerse en mí, aunque sin perder la vena folklórica que caracterizaba a mis composiciones anteriores.

Otra influencia importante que tuve en esa época, fue la de Free Focke y Esteban Eitler. A través de ellos y de Miguel Aguilar conocí y comencé a comprender el atonalismo y, posteriormente, el dodecafonismo. Mirando retroactivamente debo confesar que capté mucho mejor esta estética desde un



ángulo intelectual que desde un ángulo puramente sensorial. En otras palabras, más placer me producía analizar esta música en el papel que escucharla. Para poder explicarla llegué en ese entonces a aceptar una armonía superior, sobrenatural, dada por el intelecto puro, hacia la cual el cuerpo, el corazón, debía tratar de llegar escalando etapas de mayor perfección y sensibilidad. Suponía que nuestro intelecto podría llegar a descubrir una revelación o divinidad musical sin que nuestro cuerpo (u oído) estuviese en condiciones de poseerla. La música es un modelo divino y no importa si nuestro corazón es o no capaz de resonar en su presencia.

Hoy discrepo totalmente de esta posición. Creo que cuerpo y espíritu son una misma cosa. Son proyecciones igualmente válidas de la vida, la naturaleza, la armonía. Tal como el viejo proverbio dice: *mente sana en cuerpo sano*, la música será sana en la medida que satisfaga y posea estas dos dimensiones.

De esa época, promediando la década del cincuenta, recuerdo entre otras especialmente dos composiciones: los *Estudios Rítmicos* y *Encadenamientos*. En *Estudios Rítmicos* utilicé una técnica en base a breves incisos rítmico-melódicos repetidos infinitamente sin un tratamiento de variación o desarrollo, como en los modelos clásicos, sino el progreso musical se basa en modificaciones muy sutiles de estos incisos y en superposiciones de carácter heterofónico. Este tipo de música, que recuerda un poco la de ciertas culturas precolombinas de América Latina, no la he escuchado nunca en otro autor y tampoco yo la seguí desarrollando. No me cabe duda que hay ahí una música que aún no se ha descubierto. *Encadenamientos* tiene importancia para mí, porque es la primera obra en la que me desligué totalmente del elemento folklórico para ingresar a la estética del atonalismo. Además, fue la primera obra en la que actué en público como director de un pequeño grupo instrumental.

Por esa época otras dos personalidades influyeron grandemente en mi formación. Esta vez, extranjeros de paso, a quienes acompañé durante su visita y de los que traté de extraer el máximo provecho. Me refiero a Pierre Boulez y a Werner Meyer-Eppler.

Pierre Boulez me deslumbró con su personalidad magnética y su inteligencia a flor de piel. Su música, en verdad, no supe entenderla, pero a través de su contacto y de sus certeros juicios di el primer paso, el más importante, quizás, para aproximarme a ese mundo nuevo y desconocido del serialismo.

Werner Meyer-Eppler fue más técnico y práctico. Trajo varias cintas con música electrónica, la que escuchábamos por primera vez, y nos dio una visión general de los aspectos técnicos para su realización. Figura contrapuesta a la de Boulez, me impresionaron su modestia y sencillez.

Ambas visitas coincidieron con una época en la que un grupo de compositores jóvenes estábamos interesados en la llamada "música concreta". Habíamos conseguido algunos discos de las experiencias francesas y no nos faltaban deseos de experimentar con este tipo de posibilidades, especialmente factibles con el advenimiento de la cinta magnetofónica. La primera experiencia que recuerdo es la de León Schidlowsky, *Nacimiento*, música para un espectáculo de mimos, la que compuso utilizando dos magnetófonos, un micrófono y algunos artículos domésticos para hacer ruido. Posteriormente trabajamos de noche en Radio Chilena y difundimos algunas de estas obras en conciertos y charlas en la Universidad Católica, lugar donde yo seguía mis estudios de Ingeniería. Debo reconocer que la música concreta me entusiasmó sólo por poco tiempo. Evidentemente un compositor con talento y dotado de recursos podrá hacer buena música no importa cuáles sean los medios que utilice, pero creo que la música que se realiza a partir de objetos sonoros captados con micrófono, tiene algunos inconvenientes como, por ejemplo, la necesidad de una etapa previa de tratamiento del material para quitarle su carácter descriptivo, y la falta de flexibilidad en la composición y descomposición interna de las sonoridades. En otras palabras, para lograr un tratamiento de gran versatilidad, competitivo con el que proporcionan los medios electrónicos, se requiere mucho más trabajo y no siempre existirá la certeza de conseguir lo que se desea.

En verdad hice algunos experimentos con música concreta, pero nunca los presenté en público. En 1957, postulé un Tema de Título para recibirme de Ingeniero, que consistía en la construcción de dispositivos electrónicos con vistas a formar un Estudio de Música Electrónica. Yo estudiaba Ingeniería Civil y no sabía prácticamente nada de electrónica, por lo tanto, durante 1958 tuve que estudiar y realizar trabajos de Laboratorio en forma autodidacta aprovechando las facilidades que me daba la Escuela de Ingeniería. En 1959 el estudio ya estaba instalado. Aprovechando el receso de las actividades del Instituto de Extensión Musical durante el mes de febrero, conseguí que su Director, el Sr. Juan Orrego-Salas, me facilitara cuatro magnetófonos con los que pude hacer mi primera obra de música electrónica: *Variaciones Espectrales*.

Mirando en retrospectiva compruebo cuánto adeudo a grandes profesionales, grandes hombres que me apoyaron e hicieron posible esa difícil empresa: Los profesores de la Escuela de Ingeniería, que arriesgaron su prestigio apoyando un Tema de Memoria tan extraño y aparentemente fuera de lugar en esa época. Los profesores y ayudantes del Laboratorio de Electrónica, quienes me enseñaron y ayudaron en mis primeras prácticas. Finalmente, Juan Orrego-Salas, quien también arriesgó su prestigio y, por supuesto, las máquinas, para permitir que hiciera este experimento de dudosos resultados.

Recordando todo esto no puedo sino sentir fe y confianza en mi país, donde con frecuencia se da gente de la calidad humana a que me refiero. Sé que en otras partes no es así y por eso quiero destacarlo.

Como experiencia musical, las *Variaciones Espectrales* me aportó el primer contacto con el material y los procedimientos electrónicos. No entraré en detalles acerca del análisis estilístico y estructural de esta obra, ya que lo hice en estas mismas páginas en esa ocasión<sup>1</sup>. Solamente creo conveniente señalar que el mayor beneficio que obtuve fue iniciar una educación auditiva, indispensable para trabajar con estos sonidos, y el desarrollo de mi imaginación para transformar y combinar el material sonoro. Este es un aprendizaje y una experiencia que no termina nunca, pero después de haber compuesto las *Variaciones Espectrales* pude oír y comprender mucho mejor otras obras electrónicas. Analizar auditivamente, por ejemplo, como Stockhausen había creado el *Canto de los Adolescentes*, o bien, imaginar las conexiones que deberían hacerse en el sistema para reproducir alguna sonoridad que ocurriera por mi mente o que escuchara casualmente.

Esta obra se estrenó el 22-6-59, en el Teatro Antonio Varas y posteriormente en 1964 sirvió de base a la creación del Ballet *Germinal* que presentó el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal de Santiago. Tiene la importancia de haber sido la primera obra de música electrónica hecha en Chile y en Latinoamérica, y gracias a ella obtuve una beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) para continuar mis estudios en Alemania.

En 1959 viajé a Alemania. Mi intención era trabajar en la Radio del Oeste de Alemania con sede en Colonia, el centro mundial de la música electrónica en ese entonces, sin embargo, no me fue posible el ingreso. Recurrí al Profesor Meyer-Eppler quien me aconsejó ir a Berlín a trabajar con Fritz Winckel. Esta segunda gestión resultó más provechosa y en el segundo semestre de 1959 me matriculé en la Hochschule für Musik para seguir clases de Composición con Boris Blacher y en la Technische Universität, donde asistí a las clases de Técnica de Estudio de Grabación y Teoría de la Información, que dictaba el Profesor Winckel.

En Berlín muy poco pude hacer en música electrónica. Sólo recuerdo haber construido algunos equipos electrónicos, pero, en verdad, en esa época aún no existía un Estudio de Música Electrónica en la T.U. En cambio, sí fue fructífera mi estadía en la Hochschule für Musik. Lo más importante fue aprender lo que es el análisis nota por nota de una partitura musical. Siento especial admiración por el Profesor Siegfried Borries, quien con su extraordinario poder analítico y de síntesis me hizo descubrir relaciones invisibles

---

<sup>1</sup> *Revista Musical Chilena*, Vol. XIII, N° 64, marzo-abril, 1959 pp. 11-32.

dentro de una partitura musical y me enseñó una nueva dimensión técnica de la música que, hasta ese entonces, no había conocido. Algo semejante descubrí con el análisis de las obras de Schönberg, cátedra que desarrollaba Joseph Rufer, discípulo y amigo del maestro y conocedor de todas las series y cábalas que utilizaba en sus composiciones. Con Boris Blacher comencé una obra para Orquesta, *Ondas*, la que quedó inconclusa, y compuse algunas piezas para instrumentos de percusión que fueron ejecutadas en los conciertos internos de la Hochschule. Debo reconocer que ese año fue más de impregnación que de exudación. Había tanto que aprender... Indudablemente la experiencia culminante de 1960 fue mi participación en los cursos de Nueva Música que se celebran anualmente en Darmstadt, donde pude conocer a gran parte de la élite de vanguardia del momento: Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Ligeti, etc. y asistir a sus clases; sostener diálogos con ellos, escuchar su música y comentarios. Fue una experiencia fascinante descubrir en qué consistía el serialismo, educar mi oído a su audición, y, sobre todo, la convivencia con estudiantes de Europa y el mundo, el intercambio de ideas, de obras, de ilusiones.

### III. PROFESIÓN

Por esa época había recibido una carta del Profesor Meyer-Eppler<sup>2</sup> informándome que en Karlsruhe el Dr. Gerhard Nestler, Director de la Badische Hochschule für Musik tenía intenciones de crear un Estudio de Música Electrónica y necesitaba alguien que se encargara de hacerlo. Meyer-Eppler le había hablado de mí, y estaba de acuerdo en aceptarme. Así, tomé mis maletas y me dirigí a Karlsruhe, mi nuevo destino.

Mi llegada fue, sin embargo, decepcionante. No había casi nada, salvo una gran sala en la Technische Hochschule y algunos instrumentos visiblemente extraídos de la chatarra de otros laboratorios. Para construir el Estudio me encontraba prácticamente solo. Teóricamente debería haberme ayudado un Ingeniero de la T.H., pero en la práctica éste tuvo una actitud más bien hostil hacia mí. El invierno de ese año 1960 lo recuerdo como uno de los períodos más tristes y desolados de mi vida, con una permanente angustia de no saber si conseguiría mis propósitos. En 1961 las cosas fueron mejorando y algo había construido, lo que me permitió componer mi primera obra de música electrónica en Alemania: *Preludio La Noche*. Sobre esta obra he escrito también en estas páginas<sup>3</sup>, por lo que no creo necesario detenerme en ella.

<sup>2</sup> Pocos días después supe su lamentable deceso, por lo que esta carta debe haber sido una de las últimas que escribió.

<sup>3</sup> Revista Musical Chilena. Vol. XVII, N° 86, octubre-diciembre, 1963, pp. 12-20.

Algo importante en mi carrera fue que junto con comenzar a componer empecé también mi primera actividad pedagógica. Hice clases a los alumnos de Composición de la Badische Musikhochschule y desarrollé una labor de difusión de la música electrónica en Karlsruhe. Incluso ocurrió un hecho pintoresco: un becario brasileño, que había viajado a Alemania para estudiar música electrónica, fue enviado por las autoridades del DAAD a Karlsruhe a estudiar conmigo. Grande fue su sorpresa cuando se encontró con que su profesor en Alemania iba a ser un chileno.

Además del *Preludio La Noche*, compuse también un *Estudio Aleatorio* que quedó inconcluso, y la *Serenata para mi voz y sonidos sinusoidales*. Desgraciadamente, ninguna de estas tres obras tuvo una calidad técnica aceptable, ya que los equipos de grabación de que disponía no eran de calidad profesional. Esta situación, unida al hecho de no existir perspectivas a corto plazo para la adquisición de un mejor equipo, me hicieron aceptar una oferta del Profesor Hans Koellreuter para trasladarme a Bahía, Brasil, a fundar y dirigir un gran Estudio de Música Electrónica que pensaba crearse para toda Latinoamérica.

A fines de 1962 abandoné Alemania y llegué a Bahía donde, en los "Seminarios Livres de Musica", habían construido un nuevo edificio dotado de salas de audición, grabación y producción para música electrónica. Durante mi estadía dicté algunas clases para los alumnos del establecimiento y entregué las especificaciones acerca de los equipos y materiales que se debían adquirir y construir para el Estudio. Mi inexperiencia me había llevado a Brasil sin haber firmado un contrato previo, lo que tampoco se realizó durante mi estadía. Cuando en diciembre de 1962 regresé a Chile, pensaba volver el año siguiente a Bahía, sin embargo, el contrato nunca llegó, ya que el Profesor Koellreuter abandonó esa ciudad, y solo recibí una carta del Director reemplazante informándome que el proyecto se suspendía indefinidamente.

Así, pues, me encontré nuevamente en Chile, donde tuve que entrar a trabajar como Ingeniero para poder subsistir materialmente. Para hacerlo musicalmente aproveché la oportunidad que me dio don Domingo Santa Cruz, en ese entonces Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, e ingresé a esa Facultad como profesor.

En la Facultad dicté cursos para alumnos de Composición y Musicología relacionados con lo que había aprendido en Europa. También realicé algunas audiciones públicas de obras que había traído en grabaciones. Desde un punto de vista creativo, compuse *Heterofonías*, obra para Orquesta, la que me demandó gran trabajo, y en la que se reflejó cabalmente lo que era mi pensamiento musical en esa época. *Heterofonías*, más que una obra, son varias obras, hasta ahora inéditas, las que están escritas según un sistema que yo mismo desarrollé y que puede calificarse como una de las tantas variantes

del serialismo. Hay influencias notorias de Boulez, especialmente en el aspecto tímbrico, y de Stockhausen en lo estructural. Es una obra muy ambiciosa y de gran dificultad de ejecución. Compuse, además, otras obras menores a las que no vale la pena referirse y que también permanecen inéditas.

En el viaje de regreso a Chile me había detenido en Buenos Aires gracias a una invitación de Francisco Kröpfl, Director del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Buenos Aires. En esa ciudad dicté algunas conferencias, a una de las cuales asistió el Maestro Alberto Ginastera, en ese entonces Director del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella. Tuve ocasión de conocerlo y de recibir una invitación para dictar un curso de Música Electrónica en ese Instituto. Esta invitación se materializó en 1964 y gracias a ella pude alternar con los becarios de ese año, algunos de los cuales están actualmente entre los más destacados compositores latinoamericanos. Me refiero especialmente al peruano Valcárcel, al boliviano Villalpando, al ecuatoriano Maiguashca, al colombiano Atehortua, al argentino Lanza, al brasileño Nobre, etc.

También en 1964 recibí una invitación para asistir al Festival de Música de América y España que se desarrolló en Madrid, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica. En Madrid conocí a algunos de los principales músicos latinoamericanos, siendo, quizás, la más trascendente de estas relaciones la que me unió con el panameño Roque Cordero, ya que él sería quien posteriormente me recomendó al Dr. Inocente Palacios, de Venezuela, como la persona indicada para materializar un proyecto que él tenía en mente.

Este proyecto consistía en realizar en Caracas el Tercer Festival de Música Latinoamericana y, con ocasión de este Festival, crear un Estudio de Música Electrónica para compositores latinoamericanos. El Festival se realizaría en la Concha Acústica Miguel Angel Lamas, ubicada en las Colinas de Bello Monte, donde también se construiría el Estudio. Mi misión era equipar este recinto para grabar el Festival y quedarme a cargo de la dirección del Estudio.

Efectivamente, el Dr. Palacios se puso en contacto conmigo y en octubre de 1965 llegué a Caracas. El Festival y el Estudio estuvieron organizados por la Comisión de Estudios Musicales, cuyo Secretario Ejecutivo era el chileno Eduardo Lira Espejo. Esta Comisión dependía del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), recientemente creado en Venezuela y cuyo Director era don Mariano Picón Salas, quien, desgraciadamente, falleció a poco de comenzar sus labores. Lo sucedió el Dr. Salcedo Bastardo, quien no brindó el mismo apoyo a estas iniciativas musicales. Cuando llegué a Caracas me encontré en una situación un tanto indefinida, hasta que en marzo de 1966 se decidió rápidamente la realización de ambos eventos y de la noche a la mañana fui enviado a los EE. UU. a adquirir los equipos

necesarios. Recuerdo haber llegado con ellos a Caracas un día antes de la iniciación del Festival y haber tenido que trabajar las 24 horas de una jornada para tenerlos listos el día de la inauguración. Afortunadamente todo funcionó bien y se pudo grabar el concierto de inauguración sin que nadie se percatara del pequeño drama que se había producido horas antes y que el operador, yo, apenas se podía tener en pie luego de una noche y un día completo sin descansar.

Concluido el Festival, el Director del INCIBA comenzó a dismantelar la Comisión de Estudios Musicales y al cabo de unos meses el único funcionario que quedaba era yo, puesto que tenía un contrato con fecha fija. Inocente Palacios siguió, sin embargo, adelante con el proyecto y se llegó a un acuerdo de traspasar los equipos a la Oficina Central de Informaciones de la Presidencia de la República, la que dirigía el Sr. Simón Alberto Consalvi.

La mente creadora de Inocente Palacios había concebido la realización de un gran espectáculo multimedia, como celebración de los cuatrocientos años de la fundación de Caracas. Este espectáculo consultaba la construcción de un Teatro para aproximadamente 1.200 personas, la filmación de la historia y geografía de Venezuela, y la utilización de elementos escénicos de todo tipo: cine, luz, actuación, danza, etc. La geometría del Teatro era variable y en algunos momentos ocurrían varias cosas al mismo tiempo, siendo el espectador dueño de elegir la que más le interesara o deambular entre ellas. Como dato ilustrativo, el Teatro no tenía butacas, sino era una gran Arena con rampas y pasillos laterales donde el público podía pasear a varios niveles. La dirección artística del espectáculo estuvo a cargo del pintor venezolano Jacobo Borges y la parte musical fue encomendada inicialmente a Miguel Ángel Fuster, compositor hispano-venezolano. Yo debía realizar la grabación y efectos electrónicos. Sin embargo, a poco andar el proyecto, Miguel Ángel renunció y quedé con la misión de realizar toda la parte sonora, tanto la composición musical, la grabación de voces y efectos, como la realización electrónica. Era una labor nada de desdeñable, ya que existían tres tipos de sonorización, las que con frecuencia se superponían: el sistema de 4 canales para difundir música a fin de dar movilidad al sonido, desplazándolo o rotándolo; el sistema de sonorización difusa, consistente en una malla de altoparlantes ubicados en el techo, y finalmente, el doblaje y efectos sonoros grabados en la banda de sonido de cada una de las ocho películas que se exhibían simultáneamente.

En este trabajo participó un equipo de más de cien personas entre cineastas, pintores, arquitectos, escritores, guionistas, decoradores, tramoyistas, músicos, etc. Narrar los detalles e historia de cómo se realizó daría para una novela, no sé si más próxima al género de aventuras, de suspenso o picaresca.

El estreno de *Imagen de Caracas* se retrasó en un año, pero, en líneas generales, puede afirmarse que fue un éxito de público y conseguimos buena parte de lo que nos habíamos propuesto.

Para mí ésta fue la primera experiencia de hacer música y doblajes para cine. Además, en una obra de cerca de tres horas de duración, con una estructura muy complicada de secuencias, la música era el elemento fundamental para darle el ritmo al espectáculo. Hubo partes de música pura combinada con efectos visuales, dos interludios como pausas de luz y sonido que dieron origen a dos composiciones fuera de texto: *Catedral* y *Caleidoscopio*. Ambas fueron pensadas como complemento para una "mise en scène" lumínica. *Caleidoscopio*, por ejemplo, nació de unos experimentos con figuras geométricas dibujadas en discos de papel que giraban con cierta excentricidad sobre la tornamesa de un disco. Se filmaron muchas películas con distintos tipos de figuras y colores, con resultados verdaderamente hermosos tanto plásticos como de movimiento. Proyectados a las ocho pantallas y fragmentados entre los cubos intermedios, el efecto teatral era verdaderamente alucinante. Todo parecía girar. Lo plástico me dio el material para la forma musical. Asocié las figuras que giraban con cierta excentricidad a temas cíclicos de distinta duración, cuya superposición daba origen a combinaciones siempre distintas. De ahí el nombre de *Caleidoscopio*. Agregué sonidos de tipo vibrato y explosivos, algunos los hice girar entre los cuatro parlantes y el resto caer cual cascada de sonido desde la red de parlantes ubicada en el techo. En cuanto a *Catedral*, su difusión se acompañó con una iluminación especial de acuerdo a un guión, a fin de producir visiones fantásticas que transformaban el recinto en un espacio infinito y misterioso, a veces salpicado de manchas de luz de gran luminosidad y colorido como vitrales de una catedral.

No hubo otros episodios de *Imagen de Caracas* que puedan considerarse como música pura. Sin embargo, una situación anecdótica dio origen a otra obra que realicé durante mi estadía en Caracas. Esto se suscitó a raíz de cómo iba a comenzar el espectáculo. Fue una de las partes más discutidas del proyecto y se hicieron varios intentos de características muy disímiles. Uno de estos intentos, que a la postre no se aceptó, fue realizar una Obertura con elementos indígenas, precolombinos, proyectando en las distintas pantallas arte textil y cerámico de esa época. Con este propósito compuse una especie de Obertura musical basada en grabaciones de cantos instrumentales de los indios guajiros. Como está dicho, este proyecto se desechó, pero Inocente Palacios me manifestó que le había gustado la parte musical y que continuara en el tema con miras a realizar un ballet sobre temas indígenas. Una vez que estuvo terminada la música para el espectáculo, seguí con esta idea y nació *Guararí Repano*, la obra mía que ha sido quizás la más tocada



en distintos Festivales de música en el mundo. Incluso este año, 1975, ha sido honrada con el Primer Premio en un Concurso Internacional de Música Electroacústica que ha tenido lugar en Bourges, Francia. También otra obra hecha en Venezuela, *Divertimento*, fue galardonada con el Primer Premio en el Concurso de Música Electrónica de 1970, organizado por el Dartmouth Arts Council en Estados Unidos. El *Divertimento* lo compuse antes de iniciar el trabajo del espectáculo, y desde un punto de vista de la técnica de música electrónica puede calificarse como una obra de gran virtuosismo, puesto que cada sonoridad y articulación es fruto de una gran elaboración. El *fluir* musical está tratado a alta velocidad, casi sin aliento, con fuertes contrastes tanto de sonido como de ritmo, lo que le da un carácter muy particular. Esta obra ha sido editada en disco en varios países y representa una tendencia musical por la que no he vuelto a incursionar.

En *La Noche II*, primera obra que compuse en Caracas, la idea musical es justamente la inversa. Es música orientada al ritmo psicológico más bien que al ritmo biológico del auditor. Así como en el *Preludio La Noche*, la forma musical se inspira en teorías cósmicas sobre el origen del Universo, en este caso me basé en la teoría del astrónomo británico Fred Hoyle sobre el "estado estacionario". La forma musical es una analogía subjetiva de la expansión del Espacio, que musicalmente se interpreta como una dilatación del tiempo dentro del cual se mueve el material sonoro en distintas trayectorias, colisiones y explosiones que reflejan la creación infinita y eterna del Universo. *La Noche II* dura aproximadamente media hora y creo que la mejor manera de aproximarse a ella es escuchándola en un estado de total relajación, tanto física como mental, de pérdida de sensación del tiempo, de identificación con el infinito, con el Universo más allá de lo terrenal. Tengo por ella una especial predilección porque representa una línea que, aunque nunca será muy popular, ni siquiera entre los cultores de la música electrónica, es una forma de concebir la música que nos enlaza con antiguas filosofías, quizás más sabias que las actuales, donde la música tenía un significado mucho más trascendente del que actualmente le asignamos en la cultura occidental.

Para finalizar con esta breve descripción de las principales obras de música electrónica que he compuesto, creo que debo referirme a *Buffalo 71*, que compuse en el Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Nueva York, en su Campus de Buffalo, gracias a una beca que me fue otorgada por la Fundación Fullbright, en 1971.

En esta ocasión desarrollé una idea que tenía desde mucho tiempo: utilizar la alta velocidad y versatilidad de los medios electrónicos para obtener una polirritmia semejante a la que podría obtenerse con una Orquesta de percusiones, pero proyectada a la técnica electrónica. En verdad, cuando

terminé de componer *Buffalo 71*, quedé con muchas más ideas que las que tenía en un comienzo, pero debido a que no pude hacer una nueva obra inmediatamente, éstas se han ido enfriando y evaporando poco a poco. Es el gran inconveniente que origina la falta de continuidad en la producción de un creador. Mirando retrospectivamente, veo que mi producción en música electrónica ha sido ocasional e intermitente, realizada en distintos lugares del mundo y a veces con períodos de varios años de inactividad. Esto se ha reflejado en una cantidad pequeña de obras y, quizás, en una excesiva diversidad de estilos dentro de mi producción. Cada obra representa un camino diferente, a veces antinómico con los otros y debido a que el ambiente que me rodeaba y las condiciones en que trabajé fueron muy distintas, cada una ha tenido un poco de aventura, de descubrimiento, de desafío. No sé si esto sea bueno o malo, pero sí que desearía alguna vez tener la continuidad y tranquilidad necesarias para quedarme en una línea hasta comprobar que toco fondo.

Como a estas alturas de mis "recuerdos" me encuentro en Estados Unidos, no podría dejar de referir la experiencia más emocionante que he tenido en mi carrera como músico. Por primera y única vez en mi vida preparé un programa de concierto en base a mis obras, el que presenté en distintas ciudades de ese país. La respuesta del público superó mis más optimistas ilusiones y en todas partes tuve una acogida que me impresionó profundamente. En cuanto a la crítica, transcribiré una de ellas, de John Dwyer, la que, con un encabezamiento un tanto bombástico: "*SRO Sign is Up for Genius on Tape*", dice en su parte medular: "*Electronic Music quite frequently sounds not so much composed as assembled, deft and imaginative as that may be. But these Asuar works give the convincing impression of being the expression of the artist himself, for all their generator and modulator origin as sound. Moreover, they often have a romantic component and strike moods long known to the human heart, strange as they may seem to the human ear*". (Buffalo Evening News, 16-6-71.).

#### IV. IRRADIACIÓN

A fines de 1968 regresé nuevamente a Chile y me encontré con que ocupaba el cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales la señorita

---

<sup>4</sup> "SRO A Tablero Vuelto Para Genio de la Cinta. La Música Electrónica con frecuencia suena como ensamblada más bien que compuesta, por muy hábil o imaginativa que ésta pueda ser. Pero estas obras de Asuar transmiten la impresión convincente de ser la expresión del artista mismo a pesar de su origen generador y modulador del sonido. Además, a menudo tienen un componente romántico y tocan sentimientos conocidos desde siempre por el corazón humano, por muy extraños que le suenen al oído humano". (Buffalo Evening News, 16-6-71.).

Elisa Gayán, quien me propuso la creación de la carrera *Tecnología del Sonido*, cuyo objetivo sería formar al personal necesario para la operación tanto técnica como artística de los equipos de sonido que normalmente se encuentran en Estudios de Grabación, Radio, Televisión, Cine, etc. Acepté llevar a cabo esta empresa y desde 1969 comenzó a funcionar esta nueva carrera profesional para la cual fue necesario crear casi todo: programas de estudio, profesores, equipos, laboratorios, salas de clase, etc., ya que el punto de partida fue prácticamente cero. Estuve a cargo de esta carrera hasta el año 1972, en que todo lo fundamental estuvo creado y desde esa fecha continué colaborando en calidad de profesor. En varias ocasiones, cuando me ha tocado visitar Estudios de Sonido, me he encontrado con ex alumnos de esta carrera desempeñándose profesionalmente, lo que me ha producido gran satisfacción porque creo que se ha dignificado y elevado culturalmente un oficio que antiguamente se realizaba en forma muy improvisada y, además, compruebo que muchos jóvenes se han podido realizar en una profesión que les gusta y que ahora tiene un respaldo universitario.

Paralelamente a la creación de la carrera de Tecnología del Sonido, gestioné la creación de un Estudio de Fonología Musical, más moderno de los que he creado en otros países, cuyo objetivo es, fundamentalmente, que nuestra juventud tenga la oportunidad de conocer y trabajar con estos medios que, indudablemente, constituyen gran parte de lo contemporáneo en creación musical y que, además, tienen un gran campo de aplicación en investigación científica y desarrollo tecnológico. Afortunadamente algo importante hay ya hecho, aún cuando todavía falta bastante para la completa realización del proyecto.

En 1969 me interesé por la aplicación de computadores en la realización musical. Tal como me ocurrió en 1957 con respecto a la Electrónica, en esta ocasión nuevamente me topé con la dificultad de no saber casi nada sobre Computación. Es así como tuve que estudiar en forma autodidacta temas como Análisis de Sistemas, Programación, Estructura y Funcionamiento de Computadores, etc. El primer trabajo sobre música hecha con Computadores fue desarrollado en 1970, junto a un grupo de profesores y alumnos de Tecnología del Sonido y se materializó con la realización de una obra para Orquesta cuya partitura fue escrita por el Computador IBM 360 del Centro de Computación de la Universidad de Chile. Nuevamente debo recordar el apoyo que tuve de las autoridades y personal del Centro de Computación y debo reforzar la idea que, a pesar de nuestras limitaciones, estas cosas pueden hacerse en Chile dada la calidad de su gente y de sus profesionales. El proyecto culminó con la ejecución de la obra *Formas I*, por miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile el 1º de diciembre de 1971. Sobre esta obra y la problemática de un Computador componiendo

música, me he referido en otra ocasión, por lo que no ahondaré más en este punto <sup>5</sup>.

En 1972, aprovechando la llegada de algunos de los instrumentos electrónicos destinados al Estudio de Fonología Musical, desarrollé un nuevo proyecto de realización musical con ayuda de un Computador. En este caso, el Computador no actuaba como compositor, sino como intérprete comandando al instrumental electrónico. El proyecto se desarrolló en el Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y, tal como en el proyecto anterior, fue llevado a cabo por un grupo de trabajo en el que participaron varios alumnos de Tecnología del Sonido y de Composición. Uno de ellos, Víctor Rivera, tuvo a su cargo la parte técnica y el mayor peso del proyecto. A raíz de este trabajo se recibió de Ingeniero Eléctrico en la Universidad Católica de Chile, rememorando 15 años más tarde una trayectoria semejante a la mía. Este proyecto fue más conocido por el público, ya que se editó un disco, *El Computador Virtuoso*, el que constituye una de las primeras realizaciones comerciales, a nivel mundial, de música interpretada por un Computador. El contenido incluye composiciones de música clásica tradicional y una charla explicativa a través de ejemplos didácticos. La edición de 5.000 ejemplares se agotó rápidamente, lo que a todos nos dejó sorprendidos ya que no esperábamos tal interés de parte del público. Personalmente, este disco me deja satisfecho solo a medias, puesto que lo más interesante e importante que puede hacerse con este sistema es crear música. En este caso no hubo un trabajo creativo de tipo composicional, sino la creatividad se proyectó a la interpretación y "orquestración electrónica" de estas piezas de la tradición musical. Queda, por lo tanto, un trabajo que está faltando y que espero algún día completar.

Es así como llego al final de esta autobiografía, con 42 años, bastante energía aún, y, si la vida me da tiempo, con muchas más cosas por hacer. Gracias a este trabajo que me encomendó la *Revista Musical Chilena* he reflexionado un poco sobre estas etapas de mi carrera musical, las he revivido interiormente y he descubierto que cada una de ellas tuvo sus satisfacciones y frustraciones, sus encantos y penurias, su propio aroma, como las estaciones de un año, como algún ciclo natural. Quizás por el hecho de encontrarme en esta etapa de transmisión de mi experiencia a las nuevas generaciones es que considero este momento como el más significativo, la verdadera razón de ser de todo mi trabajo. El haber creado la carrera de Tecnología del Sonido, colocado las bases para la creación de un Estudio de Fonología Musical, y desarrollado proyectos de investigación y creación

<sup>5</sup> *Revista Musical Chilena*, Vol. XXVI, N° 118, abril-junio, 1972, pp. 36-66.

interdisciplinarios en la Universidad, es como haber iniciado una especie de nueva rama cultural en nuestro país. Los jóvenes que se interesan en esta nueva dimensión de la música en nuestra tecnificada civilización, podrán realizarse en nuestro país sin necesidad, como antes, de contentarse con leer lo que en otras partes hacían o tener que ir al extranjero a aprenderlas. Esta es la labor más importante que podría realizar en mi vida y reconozco que recién está en sus comienzos. Ahora viene lo más interesante de cualquier biografía, lo que está por escribirse. Esperemos.

CATALOGO DE OBRAS PRINCIPALES

Año	Título	Género	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
MUSICA EN FORMA TRADICIONAL						
1951	Cantata 1951	Cámara	30	MS	—	
1952	Partita	Piano	15	MS	1952	
	Fantasia	Piano	10	MS	—	
	Tres canciones	Voz y Piano	10	MS	1952	
1953	Tres Tangos	Piano	10	MS	—	
	Suite	Piano	10	MS	—	
* 1954	Lamentos Haitianos	Voz y Piano	15	IEM <sup>(1)</sup>	1955	
21	Astaris	Voz y Piano	10	MS	—	
* 1955	Invencciones a dos voces	Dúo	20	IEM	—	
	Estudios Rítmicos	Cámara	15	MS	—	
1956	Funerales	Cámara		MS	1956	
1957	Encadenamientos	Cámara	15	MS	1957	
1958	La Farandolina	Coro	15	MS	1958	
1959	Cuarteto de Cuerdas		17	MS	—	2º Premio Música de Cámara. III Festival de Música Latino- americana. Caracas, 1966.
1965	Heterofonías	Orquesta	30	MS	—	
1966	Octeto	Cámara	30	MS	—	

(1) Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.

Año	Título	Género	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año de Estreno	Observaciones
MUSICA ELECTRONICA						
1959	Variaciones Espectrales		12		1959	Monto total del Premio por Obra Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1959.
1961	Preludio La Noche		3		1962	
1962	Serenata para mi voz		8		—	
	Estudio Aleatorio		6		1964	
1966	La Noche II		30		1971	
1967	Catedral		8		1968	
	Caleidoscopio		7		1968	
1968	Divertimento		8		1969	Primer Premio Concurso Internacional de Música Electrónica 1970 Dartmouth, EE. UU.
	Imagen de Caracas		150		1968	
	Guararia Repano		14		1971	Monto total del Premio por Obra de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1969. Primer Premio Concurso Internacional de Música Electroacústica, 1975, Bourges, Francia.
1971	Buffalo 71		15		1971	
1974	Partita Electrónica		20		—	
MUSICA COMPUESTA CON COMPUTADORES						
1970	Formas I	Orquesta	10	IEM	1971	
1972	Formas II	Orquesta	10	MS	—	

# *Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo\**

por *Juan Amenábar*

“Y la música de los citaristas y cantores,  
de los flautistas y trompetas,  
no se oirá más en ti (Babilonia);  
ni artesano de ningún arte  
será hallado jamás en ti,

(Babilonia la grande:  
la madre de las rameras  
y de las abominaciones de la tierra);

porque tus mercaderes  
eran los magnates de la tierra”.

(Apoc. 17-5; 18-22, 23)

“Esta es mala época para el arte y será peor si no nos preparamos”.

(Fidel Sepúlveda, en Revista Aisthesis  
del Inst. de Estética UC, Oct./72, Stgo.)

Mil novecientos setenta y cinco. Faltan pues 25 años solamente para que finalice el siglo.

A comienzos de la actual década las proyecciones demográficas calculaban que en las proximidades del año 2000 el mundo duplicaría su población. Ya estamos, por lo tanto, viviendo el breve período durante el cual nuestro mundo generará otro igualmente populoso, y en el que el conjunto humano resultante estará doblemente aglomerado.

## EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA

Ya a comienzos del siglo XIX, y en relación con la producción de alimentos, el clérigo británico Thomas R. Malthus anunció las posibilidades de que se comenzara a presentar el fenómeno de proliferación poblacional creciente, en forma multiplicativa y peligrosamente indomitable. No fue, sin embargo, hasta nuestro siglo en que tal anuncio adquirió realidad cuando, por causa de los avances de la ciencia médica y del empleo a nivel mundial de vacunas, sulfas y antibióticos (a partir de las décadas del 40 y del 50), se desataron fuerzas vitales enormes que otorgaron a la situación su carácter explosivo; y

---

\* Discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, pronunciado el 8 de mayo de 1975.



ya en nuestros días, hacia fines del segundo milenio de esta era, ella adquiere formas catastróficas en muchos lugares de la tierra.

En nuestra América el fenómeno no parece apreciarse aún en toda su magnitud, y menos en nuestro país donde por mucho tiempo todavía será posible encontrar grandes y luminosos espacios desocupados y solitarios, susceptibles de habitar en plenitud.

Como secuela del crecimiento demográfico acelerado y de los avances de la ciencia médica, nuestro mundo ha experimentado un rejuvenecimiento general en el conjunto de sus habitantes. Es decir, los adultos son hoy más jóvenes comparativamente que en siglos pasados (para edades cronológicas iguales), pues ha aumentado considerablemente su "esperanza de vida". Por otra parte hay cada vez más jóvenes que antes de iniciarse la explosión demográfica, tanto en valores relativos como absolutos.

Esto último como veremos más adelante, tiene consecuencias decisivas para el desarrollo cultural contemporáneo.

#### LAS COMUNICACIONES

Es probable que el mayor aumento relativo del crecimiento poblacional, concentrado en ciertas regiones, fue un factor de importancia, aunque tal vez no explícito, que contribuyó a impulsar en pasados siglos las tendencias de conquista y los viajes de los descubridores. Las nuevas comunidades que se formaban más allá de los mares crecían a su vez y necesitaban comunicarse entre sí y con la metrópoli de la cual dependían.

Posteriormente los descubrimientos tecnológicos, cada vez más frecuentes, ayudaron eficazmente a llenar esta urgente necesidad de comunicación entre los hombres, hasta tal punto que en la segunda mitad de nuestro siglo ya es posible ver y escuchar desde un lugar cualquiera y en un instante dado los acontecimientos que están ocurriendo en otro lugar (por lejano que quede) en ese mismo instante. En otros términos, la intercomunicación instantánea a cualquier distancia.

#### LOS MERCADERES ORGANIZAN SU NEGOCIO A ESCALA MUNDIAL

El crecimiento acelerado de la humanidad y el avance simultáneo y vertiginoso de las comunicaciones han provocado a su vez, y por todas partes, enormes presiones en la demanda de bienes y servicios. No se trata sólo de

aquellos bienes y servicios que son básicos e indispensables para la vida del hombre en su integridad. No. Los mercaderes organizados a escala mundial y perfectamente conscientes de las posibilidades de su mercado se han encargado de orientar esa demanda, en muy alta proporción, hacia lo superfluo, lo innecesario y aún lo nocivo (casi siempre en desmedro de lo indispensable), pues en estos campos dichas posibilidades son casi infinitas y además pueden quedar bajo su completo dominio.

Y así, se "promueve", se "publicita" y se vende desde la goma de mascar al opio; desde la tira cómica a la pornografía; desde armas de juguete hasta bombas termonucleares de varias cabezas; toda clase de píldoras: para dormir, para despertar, para tener hijos, para no tenerlos... Ya se sabe: la "mercado-tecnia" es capaz de crear inagotables "líneas de venta" a fin de atender la ansiosa clientela multitudinaria que crece y crece cada día.

Por su parte el sistema de comunicaciones instantáneas permite informar, inducir y finalmente provocar en todo el mundo la compra de cualquier nuevo producto, no importando el saber si éste atenderá una necesidad básica, primordial, o responderá sólo a un capricho momentáneo, previamente estimulado.

#### LA SOCIEDAD DE CONSUMO

Y así se ha ido formando ese monstruo que en nuestros días se denomina la Sociedad de Consumo. Una sociedad que ha aceptado vivir casi exclusivamente para consumir.

La sinonimia de este verbo (consumir) aclara mejor que nada toda la crudeza de su contenido conceptual. Muy decidores, por ejemplo, son los siguientes sinónimos: gastar, acabar, agotar, disipar, extinguir, absorber, dilapidar, derrochar, afligir, apurar, abatir, desazonar, roer, impacientar, aniquilar, desesperar, con comer, recon comer, requemar...

(Y aquí una observación de pasada, a propósito de tal sinonimia. Vemos que en ella se encuentran representadas también las acciones que han desembocado en la creación de problemas del hacinamiento urbano, la contaminación ambiental y la ruptura del equilibrio ecológico.)

#### LA OBRA MUSICAL COMO ARTÍCULO DE CONSUMO. EL NEGOCIO Y LA MERCADERÍA

Y la obra de arte, y los artistas, ¿qué papel desempeñan en la sociedad de consumo? Los músicos conocemos muy bien la respuesta: la obra de arte

ha llegado a ser un bien de consumo más, una mercadería; y a los artistas se les considera como productores de servicios y de obras, es decir, de nuevos bienes de consumo.

Ambos pues, las obras y sus autores, han quedado clasificados como bienes y servicios que bien administrados por los mercaderes pueden producir grandes ganancias. La sociedad los apreciará según sean los niveles de precio que alcancen en las transacciones del mercado.

Pero cabe preguntarse en seguida, ¿acaso no fue siempre así?; o tal vez lo que en nuestro siglo está ocurriendo con el arte, ¿no se deberá sólo a un brusco cambio cuantitativo o de escala? Sin entrar a profundizar en esta materia, lo cual nos llevaría lejos de los márgenes y propósitos del presente trabajo, es posible aseverar por lo menos que solamente en nuestros tiempos se ha pretendido asignar a la obra de arte la calidad casi exclusiva de artículo de consumo, sometiéndola al dominio de un comercio desenfrenado.

A este comercio le urge disponer de una producción continua, en grandes cantidades, en serie, a granel o no importa cómo. Se trata de mantener suficientemente abastecidos los centros de consumo, sin muchos escrúpulos ni preocupaciones estéticas.

Por otra parte la demanda masiva de bienes artísticos de consumo tiene ciertas características muy propias que le confiere la mayoría de los consumidores, jóvenes en un alto y creciente porcentaje. Esa mayoría, ávida, inquieta, cambiante, exigirá apresuradas realizaciones, siempre renovadas, según las modas y normas impuestas por los árbitros y promotores del mercado artístico, quienes a su vez, tratarán de interpretar en cada momento los deseos y caprichos de la mayoría, guardándose para sí un amplio margen de lucro que los resarcirá de sus preocupaciones y desvelos.

#### CENTROS DE CONSUMO Y MEDIOS DE DISTRIBUCIÓN. LA "MUSICOFAGIA"

Veamos ahora lo que sucede en el campo específico de la música. Observemos primeramente que todo el proceso se maneja desde su término u objetivo final: la demanda, el consumo; para influirlo hacia atrás, hacia sus fuentes creacionales: la oferta, la producción de obras.

Siguiendo pues, a grandes rasgos, este orden "hacia aguas arriba", el proceso requiere, en primer lugar, investigar y evaluar la demanda potencial para un momento dado. Hecho esto se prepararán y acondicionarán los más variados centros y medios de distribución y de consumo a fin de atender el apetito musical de las muchedumbres, el que simultáneamente ha sido activado empleando todos los recursos publicitarios posibles.

Cuando se ha logrado desencadenar el proceso, las multitudes sufrirán de algo que podría denominarse "musicofagia incoercible".

Un lugar destacado en la amplia lista de esos centros de consumo lo ocupan los festivales y las competencias y concursos instrumentales. En estos eventos (generalmente organizados a nivel internacional por gobiernos, municipalidades, entidades de turismo, etc.) tienen a menudo preponderancia principal los aspectos económico-financieros, los propósitos de lucro y aún a veces, en forma enmascarada, los fines políticos. Durante su desarrollo, y junto al recuento de las divisas, al cálculo de los ingresos de caja, y de otras ventajas que el espectáculo producirá a los organizadores... de vez en cuando también surge la buena música.

Estos y otros acontecimientos musicales multitudinarios requieren para su realización de numerosos y variados tipos de locales, aparte de auditorios, teatros y salas de conciertos ya tradicionales. Estos se han hecho insuficientes y ha sido preciso habilitar otros, tales como gimnasios, templos, librerías de arte, museos, locales comerciales, restaurantes, salas de exposiciones, locales sindicales, carpas, estadios, plazas y parques.

En cuanto a los medios materiales empleados en la reproducción y distribución de los bienes de consumo del mercado musical, existen para ello enormes intereses económicos internacionales que mueven empresas, industrias y fábricas instaladas por todo el mundo. Estas empresas producen, con avanzada tecnología, los discos y tocadiscos, las cintas y tocacintas, los equipos emisores y los receptores de radio y televisión. Toda esta producción, presentada con atractivos diseños y llamativos folletos y envoltorios, es colocada en el mercado recurriendo a toda clase de expedientes publicitarios.

Es pertinente observar aquí cómo, gracias al pequeño receptor portátil de radio o de televisión, ya no parece ser necesario al hombre ni siquiera asistir personalmente al espectáculo musical, al concierto, con lo cual demostraba todavía su voluntad de elegir y su esfuerzo por obtener: su musicofagia es alimentada ahora pasivamente y en forma indiscriminada, sin parar, con docenas de conciertos y de piezas musicales de todo orden; en su vagar por la calle, en la oficina, en el taller, cuando se traslada en el vehículo, al llegar a la intimidad de su casa, hasta dormir... sin temor a que el silencio lo obligue a pensar; a pensar en sí mismo o en el otro que vanamente ha intentado comunicarse con él.

Es cierto que no todo lo que emite la radio es música, también hay avisos y noticias, pero el resultado viene a ser el mismo.

Detrás de toda esta actividad comercial, en el trasfondo, se mueve con eficacia el gran coro formado por los empresarios artísticos, los empresarios de turismo, los organizadores de festivales y competencias, los publicistas, actuando estos últimos a manera de jefes de cuerda del conjunto.

## APRESURAR LA PRODUCCIÓN DE OBRAS

Pero qué hacer, se preguntaron alguna vez los mercaderes, si por causa del gran consumo que hemos desatado se agotara el acervo musical, o los compositores no produjeran en suficiente cantidad para alimentar la demanda.

Para resolver este problema las acciones se han venido desarrollando en dos sentidos simultáneamente. Por un lado se explota al máximo las disponibilidades musicales de todos los tiempos y lugares y, cuando esto no es suficiente, se toman las obras y se las transforma, modifica o altera sin muchos escrúpulos éticos ni estéticos. Por otro lado, la creación autoral es presionada directa o indirectamente, y experimenta cambios básicos en sus procedimientos, tratando de llevar la producción a los niveles de cantidad requeridos por la demanda sostenida.

Veamos separadamente, y un poco más en detalle, estos dos procesos en la forma en que ellos se presentan en la música culta, en la popular y en la folklórica, con la salvedad de que esta clasificación, algo esquemática tal vez, tiene por objeto solamente simplificar la exposición.

Observemos desde luego que la música folklórica, como tal y sin retoques, al parecer se ha librado hasta el momento del embate comercial<sup>1</sup>. Ella todavía está en las cariñosas manos de sus cultores y en las muy respetuosas de sabios y honestos investigadores, arqueólogos, musicólogos y etnomusicólogos. Esta música en su expresión original, muchas veces agreste, no parece ser del gusto domesticado de las mayorías consumidoras urbanas, y por lo tanto no constituye negocio por ahora. Sin embargo, hay algunos intentos de comercializarla por medio de adaptaciones que podríamos denominar "de exportación".

En cuanto a lo que se ha dado en llamar folklore "urbano", un cuasi folklore (nos referimos a expresiones que son de conocimiento más general tales como el jazz norteamericano y el tango argentino, ambos en sus estilos de las primeras décadas de este siglo), ha tendido a ser manipulado comercialmente, precisamente por su compromiso con las aglomeraciones urbanas, con los mismos procedimientos usados para la música llamada popular ("pop music") a los que nos referiremos en seguida.

Veamos entonces la situación en la música culta y en la popular. No nos detendremos en muchas consideraciones sobre la producción de "versiones"

<sup>1</sup> Véase: Manuel Dannemann, "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el 'Atlas del Folklore de Chile'". *Revista Musical Chilena*. Vol. XXIX, N° 131, julio-septiembre 1975, pp. 38-86. (N. de R.).

y "nuevas versiones" de obras archiconocidas a que nos tienen acostumbrados ya desde muchos años los empresarios, editores y fabricantes. Cabe anotar, en su descargo, que estas "nuevas versiones" se justifican a veces, entre otras razones, por los mejoramientos técnicos que aparecen cada cierto tiempo en el proceso de grabación, los cuales son aprovechados para realizar dichas nuevas versiones.

En cambio merece un comentario más amplio lo que está ocurriendo en el campo de la divulgación de las obras del acervo musical, cuando ellas son sometidas a procesos de transformación previa para adaptarlas a lo que se supone ser del agrado de las mayorías.

Quede en claro desde luego que no está en discusión aquí el empleo de las técnicas de la variación, método artístico y creativo, conocido y empleado desde siempre en la composición musical; ni tampoco se pone en duda la licitud de los auténticos arreglos instrumentales u orquestaciones en que la forma y la substancia musical de la obra original permanecen inmutables.

Nuestro comentario se refiere expresamente a las modificaciones y transformaciones sustanciales, que se está haciendo costumbre introducir en la obra original, tales como arbitrarias acentuaciones dinámicas, cambios métricos, risibles agregados de percusión, arreglos instrumentales de caricatura y otras, pero de manera muy destacada y preferente, las mutilaciones formales. Es por esto que en vez de transformaciones, más propio sería hablar en estos párrafos de deformaciones o descomposiciones musicales.

Hay quienes sostienen que la multitud, el vulgo, que todo el mundo sin excepción debería escuchar y apreciar las obras musicales de todos los tiempos, incluso aquellas más sutiles y abstractas. Como es condición propia del arte que hable a algunos y a otros no, que sea comprendido en algunas épocas y en otras no, a estos promotores del ecumenismo musical a toda costa se les han presentado dificultades insalvables para el logro de sus aparentemente sanos propósitos. Para soslayarlas han acudido al expediente de disfrazar las obras, de envolverlas en ropajes fácilmente aceptables por el vulgo.

Y así hay directores de orquesta, de buena fe (tal vez preocupados de aumentar la asistencia de público a sus conciertos), y mercaderes de la música, con mucho más interés lucrativo que buena fe y preocupación por el verdadero arte musical, que se han dedicado a preparar "versiones" de las obras de los Maestros, deformadas y adulteradas por medio de los métodos señalados más arriba, eso sí que bien adobadas al gusto momentáneo de las mayorías. Según ellos estas mayorías recibirían, por este camino, un primer baño cultural muy saludable que tendría la virtud de llevarlas suavemente y con poco esfuerzo a conocer, y admirar posteriormente en toda su significación, las obras de esos Maestros, esta vez en versiones completas y originales.

Dicho planteamiento encubre una enorme mistificación que, traducida en hechos cada vez más frecuentes (discos, conciertos, etc.), es defendida calurosamente y apoyada por los financistas y promotores del mercado artístico. En efecto, se trata de explotar por ejemplo a Mozart, y hacerlo tragar, pero siempre que tenga gusto al ritmo y estilo popular de moda, no importando que su esencia, que el trasfondo histórico-cultural que originó esa maravillosa música del siglo XVIII, se desvirtúe. Ahora bien, si el vulgo acepta a Mozart percutido y más o menos sincopado (y rechaza de partida al Mozart original), es obvio que lo que le interesa es la semejanza superficial con la fórmula rítmica e instrumental que está en boga, sin preocuparse mayormente por la propia y auténtica obra de Mozart, para cuya aceptación el vulgo no está preparado ni podrá estarlo nunca, de seguirse por este camino.

Las multitudes que compran y escuchan estos engendros, grabados en discos o cintas magnéticas, no seguirán posteriormente adictas al Mozart auténtico, pues nada o casi nada habrán comprendido de su arte: a continuación del arreglo sincopado y percutido del primer movimiento de su Sinfonía Nº 40, comprarán un nuevo disco, con cualquier otro tema también sincopado y percutido, recién grabado por el conjunto "pop" de moda.

Obras de Schubert, Chopin, Liszt, Tchaikovsky, Bizet, Grieg, Rachmaninov, Debussy, Falla, Ravel, y más recientemente, de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, entre muchas otras (la lista es larga y crecedora), han sido "rejuvenecidas" y puestas "up to date" en numerosas oportunidades aprovechándose de que sus autores, hace tiempo desaparecidos, no pueden defenderlas, y de que ellas pertenecen por esa razón a lo que se denomina en derecho autoral, obras del patrimonio cultural común.

Es pertinente citar aquí lo que dice la ley chilena al respecto: "Cuando la obra originaria pertenezca al patrimonio cultural común, el adaptador, traductor o transformador gozará de todos los derechos que esta ley otorga sobre su versión; pero no podrá oponerse a que otros utilicen la misma obra originaria para producir versiones diferentes" (Ley Nº 17.336, sobre propiedad intelectual, Art. 9º, inciso segundo).

Para medir el daño artístico que puede hacerse en virtud de estas disposiciones, que con pocas variantes son comunes a casi todas las legislaciones autorales, indicamos a continuación solamente tres grupos principales de obras (la ley chilena contempla seis en total), consideradas como pertenecientes al patrimonio cultural común: aquellas cuyo plazo de protección autoral se haya extinguido (en Chile la ley protege hasta 30 años después de la muerte del autor); las obras de autor desconocido; y las expresiones del acervo folklórico.

En el campo de la música popular ocurre algo semejante a lo dicho respecto de la música culta cuando arregladores diligentes y bien pagados manipulan y explotan expresiones provenientes del folklore desvirtuando su espíritu y alterando formas y estilos.

¿Quién impedirá entonces que mañana, para continuar en esta línea de negocios musicales orientados a "cultivar al pueblo", se confeccionen, por ejemplo, arreglos "agradables" de los cuartetos de Bartok, o de las obras de Webern; o se graben extractos del Tristán para ambientar las compras de provisiones en el supermercado; o se reduzcan a 4/4 las obras electroacústicas; o se monten caricaturas metropolitanas danzables del folklore musical pascuense o religioso del norte chileno; o se explote comercialmente la cantera de la monodia gregoriana adaptándola a las métricas e instrumentaciones más populares del momento?...

No cabe duda que las mayorías tienen derecho a la música. Pero nos preguntamos con angustia si es ineludible que, por buscar una niveladora acción cultivante hacia el vulgo, aún de buena fe, haya de entrarse a saco en el acervo musical, adulterando sus obras, a sabiendas que por error básico de planteamiento el resultado de tal acción será cuando menos nulo.

Y otra pregunta, ¿por qué no dejar que Mozart hable por sí mismo y sin disfraces? Estamos seguros que no faltará quien lo reciba en plenitud y debidamente preparado.

#### APREMIO AL COMPOSITOR

Dijimos anteriormente que la gran demanda creaba presiones y urgencias insoslayables sobre las disponibilidades de obras, listas para el consumo.

Pero además la sociedad de consumo, con su apremio constante, ha pesado de manera decisiva tanto en el cambio de actitud de los compositores, en relación con el proceso creativo, como en los métodos composicionales mismos. Y no por ser de naturaleza más sutil y de apariencia menos palpable, esta influencia es menos trascendente. Por el contrario, pues ella alcanza en su acción a las fuentes mismas de nuestro arte; a las que podría alterar irremediablemente y aún agostar, "si no nos preparamos".

Apremiados en su tarea, los compositores han salido a buscar ayuda, viéndose incluso obligados a veces a delegar en otros lo que habitualmente fue de su exclusiva responsabilidad, es decir, la realización de los aspectos principales del proceso creativo de sus obras. Y así, en calidad de colaboradores del compositor, entran a participar: el azar, algoritmos y computadores, intérpretes y ejecutantes, aun el propio público auditor. Esta partici-



pación va teniendo importancia creciente en la factura de las diferentes etapas que conducen al resultado final audible de la obra.

Debemos señalar desde luego que las circunstancias anotadas no son nuevas en la historia de la música. Colaboradores del compositor, durante el desarrollo del proceso de creación-ejecución, los ha habido siempre, en las formas ya señaladas o en otras semejantes. La diferencia está en que hasta nuestro siglo esa colaboración, esa delegación, tenía un carácter accesorio, ocasional, era un ingrediente no decisivo en cuanto a la obra misma. En nuestros días, en cambio, se trata de una participación expresa y sobre todo sistemática, cuya presencia es substancial para el resultado final audible.

¿Habría en todo esto, en esta delegación de facultades, por ejemplo, una falta de seguridad del artista en sí mismo? ¿Estarán escaseando los auténticos y profundos incentivos que promueven la inspiración exclusiva y personal? . . . Nos parece que no está ahí el planteamiento de este asunto. Diríamos más bien que, además de sufrir el compositor las urgencias y apremios a que nos hemos referido anteriormente, habría por su parte una toma de conciencia en cuanto a lo que, para él, aparece como efímero resultado de sus esfuerzos, es decir, en cuanto a la permanencia cada vez más breve de las obras; y esto como consecuencia directa de la rapidez de los cambios exigida y provocada por la sociedad de consumo, lo que en definitiva en nuestro arte se traduce, como hemos visto, en voracidad musical permanente e incoercible y siempre insatisfecha.

En cualquier caso, a ese comportamiento de los compositores frente al proceso creativo, corresponde naturalmente la aparición sincronizada de sistemas, métodos y procedimientos composicionales cuyos delineamientos y sistematización se enuncian y desarrollan principalmente a partir de la segunda mitad de nuestro siglo.

## LOS NUEVOS MÉTODOS

Veamos a continuación un inventario, tal vez incompleto todavía, de los nuevos procedimientos composicionales que han ido surgiendo. Hacemos la advertencia previa de que la mayoría de ellos no son sistemas cerrados, excluyentes, y de que por esto mismo algunos pueden ser complementarios de otros, o aun parcialmente coincidentes entre sí, y por lo tanto habrá obras en las que se aplican, combinados, dos o más procedimientos simultáneamente.

Expongamos, en un orden cualquiera, la lista de dichos procedimientos, definiendo brevemente las características propias de cada caso:

- música aleatoria, en que el azar participa en grado preponderante, como concepto y como operador, tanto para la estructuración formal como para la obtención del resultado final audible.
- composición estocástica, en que la estructura en su conjunto surge y se desarrolla apoyándose en el tratamiento probabilístico de los diferentes parámetros musicales.
- música de computador. En este caso la máquina es programada para colaborar e intervenir activamente en una o más etapas del proceso de composición-interpretación.
- música combinatoria, en que la estructuración formal y su desarrollo, el manejo de los diversos parámetros musicales y aún la ejecución se rigen y ordenan según criterios provenientes de la matemática combinatoria.
- estructuras móviles. Es un procedimiento en que la partitura, diagrama o representación gráfica incluyen elementos con posibilidades previstas de desplazamiento entre sí, generalmente en el sentido horizontal.
- composición indeterminada, en que la obra puede tener diferentes grados de indeterminación, ya sea en su estructura como en la formulación paramétrica; quedando al arbitrio del ejecutante la fijación definitiva de aquellos elementos que voluntariamente quedaron indeterminados por el compositor.
- repentismo individual o colectivo. Aquí las indicaciones previas a la ejecución son embrionarias o inexistentes, siendo de partida el resultado prácticamente imprevisible.
- composición colectiva, en que se reparte entre varios la responsabilidad creacional.
- de manera especial, aunque no excluyente, para la música electroacústica elaborada directamente en cinta magnética se han diseñado estructuras formales basadas en la aplicación de series algebraicas de proporcionalidad (series Fibonacci, proporción áurea y otras). También para esta música se ha empleado el efecto fonocinético (efecto de traslado de los sonidos en el espacio que circunda al auditor) como nuevo parámetro estructural que introduce conceptos tales como la perspectiva sonora variable y el contrapunto espacial.

---

(Qué lejos estamos ya de la forma sonata... y también de las concepciones bastante rígidas del serialismo dodecafónico de la primera mitad del siglo.)

---

En la lista anterior hay técnicas y procedimientos compositivos que buscan superar esquemas rígidos para aumentar las soluciones posibles.

Otros exploran toda la gama de soluciones posibles y son susceptibles de combinar con aquellos que establecen óptimos y proporcionalidades. Hay algunos con los que se elaboran las estructuras formales tomando en cuenta los nuevos conceptos que propone la electroacústica musical. Hay otros que pretenden simplemente llegar a resultados lo antes posible.

Todos ellos, combinados o no, se están aplicando en la música culta de nuestros días y también en algunas expresiones más recientes del jazz.

#### LAS NUEVAS GRÁFICAS EN LA MÚSICA CULTA. PROBLEMAS DE LA NOTACIÓN SINGULAR

Sea por la fugacidad de las obras, o por su rapidez de factura; o por que se trata de experiencias únicas (sólo repetibles por medio del fonograma); o bien porque son trabajos elaborados a partir de diagramas numéricos complejos... el hecho es que actualmente el documento gráfico (partitura, diagrama, esquema, etc.), ha pasado a ser frecuentemente sólo un manuscrito de referencia empleado con ocasión (a veces única) del concierto o de la grabación del fonograma, quedando posteriormente en el archivo del compositor.

Escasea el tipo de partitura, ampliamente editada, que antes servía para varias ocasiones y diferentes intérpretes. La gráfica musical ha sufrido cambios de importancia, según han ido variando las técnicas compositivas. Y todavía sigue cambiando, al tratar de adaptarse a los requisitos particulares de cada nueva obra. Esta escritura singular exige que el compositor entregue instrucciones adicionales detalladas, en cada caso, para facilitar la comprensión de la obra.

Cabe pensar, dadas las condiciones antes señaladas, que el mercado editorial de música escrita, en lo que atañe a una gran parte de las obras contemporáneas compuestas con las nuevas técnicas (y escritas con anotación singular e independiente para cada obra), estaría condenado a desaparecer, por lo menos en cuanto a las ediciones masivas.

Los editores de música escrita, preocupados ante una situación que amenaza seriamente su negocio a futuro, han tratado de poner atajo a este desborde notacional individualista, promoviendo y organizando congresos en los que se busca llegar a un consenso internacional en materia de notación de la música culta contemporánea que permita nuevamente a los músicos entenderse por escrito entre sí, y a través de la distancia. Pero, ¿será posible esto, en el contexto de nuestra sociedad de consumo?

## CANCIONES POR DOCENAS

En el otro extremo, y en el campo de la música popular, yace la denominada "canción del género internacional" roída por un comercialismo desvergonzado, sin avances ni evolución en nada que tenga que ver con nuevos procedimientos compositivos, ni menos con inquietudes creativas o concernientes a la música en sí misma.

Las especificaciones para componer estas canciones internacionales son más o menos las siguientes. Letras o textos triviales, obvios, cuyo contenido, relacionado en muy alta proporción con problemas amorosos, provoca muchas veces inesperados y sorprendentes resultados de aumento poblacional entre la joven audiencia, principal consumidora de estas cosas musicales. Línea melódica, también trivial, realizada generalmente por medio de "collages" de frases y motivos ya garantizados por el uso. Armonía esquemática, y de un tonalismo majadero y almibarado. El tratamiento rítmico, ya se sabe, es elemental, monótono y redundante. La forma e instrumentación, encuadradas en añejas recetas, son aplicadas casi sin variación y sirven para todos los casos.

Al compositor no le quedan alternativas. Deberá trabajar dentro de los estrechos límites impuestos por las empresas de publicidad y los dueños del negocio musical. Aquí la originalidad creativa, la música, no cuentan. Los mercaderes solo permitirán que salga adelante el producto adocenado, vulgar, que cumpla con la fórmula "festivalera". En definitiva, el compositor que acepte esas reglas del juego quedará en la sombra (¿acaso no se lo merece?) desplazado por el o la cantante que "defendió" su obra. Porque estas canciones "del género internacional" no se cantan: se defienden... frente a un público que las acepta y aplaude, pero solo durante el breve plazo que dura una temporada veraniega.

"Y TODO LO QUE EL REY TOCABA SE CONVERTÍA EN ORO, INCLUSO SUS ALIMENTOS".

Las situaciones, referentes al consumo y a la producción de obras, analizadas en los párrafos anteriores han adquirido su fisonomía actual en gran parte gracias al empleo de avanzados medios de comunicación (a los cuales ya nos referimos al comienzo) y al uso de los abundantes descubrimientos tecnológicos de nuestro siglo, en particular aquellos de tipo electrónico.

En sus comienzos, estos descubrimientos tecnológicos fueron empleados como un medio de almacenar las obras (las ejecuciones e interpretaciones),

y también de reproducirlas en grandes cantidades con el plausible fin de que las muchedumbres de todo el mundo las conocieran. Se pensaba que en esa forma mejoraría su nivel cultural.

A poco andar (y bajo la vigilante y tenaz acción mercantil) se produjo, lamentablemente, el efecto contrario: ese público, que antes participaba activamente de una u otra manera en la realización del arte musical (cuando todavía no existían medios mecánicos de reproducción sonora y su difusión), se transformó en una masa inerte de pasivos auditores-consumidores, con mínima (o nula) capacidad de valoración frente a lo que se les entrega, y esto último precisamente por su no-experiencia en el quehacer musical directo.

(La participación activa de nuestros abuelos y antepasados en las diferentes etapas conducentes a la realización del arte musical, su propia experiencia vivida en este arte, explican su comprensión y adhesión respecto de las obras que les eran contemporáneas. Inversamente, la no-experiencia vigente en el actualidad, el limitarse solamente a la pasiva recepción de la música grabada, explican la no-comprensión (y a veces el simple rechazo) por parte del público actual de una buena parte de las obras que le son contemporáneas. Este argumento resuelve además la cuestión, que hace algunos años se plantearon los musicógrafos, sobre la causa de la separación (o incompreensión) existente entre nuestro actual compositor y su obra, y el público que le es contemporáneo. En experiencias que hemos realizado por más de dos años en nuestro Curso-Taller del Sonido, en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, con alumnos procedentes de diferentes áreas de estudio, hemos podido comprobar que en este asunto nuestra tesis es correcta. En efecto, estos alumnos han llegado a comprender y apreciar obras contemporáneas de diferentes autores (que antes "no entendían") por el solo hecho de haber realizado ellos, aunque en forma incipiente todavía, sus propios ejercicios creativos basados en procedimientos del lenguaje sonoro actual).

Antaño, hacer música, escucharla, ir al concierto, significaba al hombre una preparación, una actitud previa, poner en marcha sus propios medios físicos y, particularmente, sus aptitudes intelectuales. Pero sobre todo era una ocasión para ejercitar plenamente su capacidad de elegir y decidir... y aun, algo tan importante para la música (y para el hombre), como es decidir el silencio. En nuestros días alguien (aun sin nuestro permiso) mete una cajita en la ranura de una caja más grande, o acciona un interruptor, y al

instante habrá música de cualquier tipo, para cualquier cantidad de horas, y a cualquier grado de intensidad.

No se podría estar en contra de los adelantos tecnológicos aplicados al arte musical, solamente por lo que ellos son en sí mismos. No olvidamos además que nuestro arte, con sabiduría y lentamente, los ha incorporado en toda época a su propia evolución.

Pero los nuevos "medios", por servir a sus fines de ambición y de lucro, han abusado de estos medios técnicos en tal forma que parece no estar lejos el momento en que la música, una de las más altas expresiones del espíritu, llegue a tornarse en algo inservible y repelente; siendo un agente más de contaminación ambiental en las ciudades.

#### LA CONTAMINACIÓN SONORA

En épocas anteriores la música alternaba con el silencio. Hoy el hombre urbano usa la música (cualquier música) para evitar el silencio. Ese silencio al que teme porque le obligaría a escuchar su propia interioridad, y a sentir su soledad.

Por eso compra aparatos que le suministran continuamente el relleno sonoro indispensable para eliminar el silencio. Pero ocurre que los sonidos que surgen de esos aparatos se mezclan, en agresiva competencia dinámica, con la bulla de la ciudad. El conjunto que resulta es de naturaleza altamente distorsionante e indomable, y adquiere a veces peligrosos niveles de intensidad.

Esta bulla urbana, que asalta y aturde en la calle, que persigue hasta de noche, está contaminando los oídos y los espíritus, y formando generaciones de sordos no sólo con dificultades para oír sino que, peor aún, incapaces de escuchar.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Hasta aquí hemos llegado señalando las tendencias, al parecer irreversibles, del arte musical en su relación con nuestra sociedad contemporánea, referidas principalmente a la situación autoral; tendencias que, como dijimos al comienzo son todavía en nuestro país poco apreciables en su verdadera magnitud y relieve. En todo caso, a nivel mundial (el de las grandes metrópolis), no creemos haber exagerado, y sí estamos seguros de haber quedado cortos en la calificación de algunas situaciones específicas.

Al hacer el análisis de dichas situaciones esperamos haber logrado acercarnos, por consonancia o por resonancia, al problema propio de cada cual que siempre es rico, complejo, y seguramente tiene formas muy particulares de expresión.

Por consiguiente no nos ha parecido adecuado, al término del presente trabajo, establecer conclusiones, redactar un resumen o entregar ponencias. Estimamos que todo ello sería pretencioso y de un esquematismo inútil.

Los actuales procesos artísticos, en pleno desarrollo, deben terminar su ciclo de evolución, insertos en el transcurrir histórico. No parece posible (ni sería deseable) intentar detenerlos ni menos pretender que retornen a situaciones anteriores. Además tales propósitos serían forzados y estériles. En cambio sí es posible y enriquecedor adentrarse en esos procesos, analizarlos en profundidad, buscar sus razones de ser; y luego, cada uno, actuar en consecuencia.

#### CUESTIONES PARA EL SEGUNDO MILENIO

Y ahora dos inquietudes.

La primera: ¿será nuestra América el lugar del mundo donde seguirá en desarrollo el verdadero arte, y por ende, el auténtico arte musical? Sinceramente así lo suponemos. Ante una enloquecida y hueca sociedad dedicada a los consumos superfluos, válida para una buena parte del mundo actual, nuestra Iberoamérica mantendrá, a pesar de ello, su sentido valorativo que otorga vigencia permanente y preponderante a lo medular del quehacer humano. Y esto a pesar también del subdesarrollo (¿o por eso mismo?) que nos enrostran los sedicentes países “desarrollados” en su calidad de mercados y magnates del mundo.

Y la segunda: ¿cuál será el final del ciclo histórico de nuestro tiempo, en que los eventos de todo orden, cada vez más numerosos, están ocurriendo en plazos cada vez más cortos?

Junto con finalizar este ciclo histórico, ¿encontraremos, por ejemplo, que en ese mismo instante estará naciendo otro nuevo ciclo, en el que la bulla y el inmenso torbellino comienzan gradualmente a frenar su ímpetu; y los acontecimientos, como situados frente a un gran espejo del tiempo, inician un largo “rallentando” en sus ritmos y plazos de ocurrencia, con movimientos de sentido retrógrado?

... ¿O acaso acabará todo después de un gran desequilibrio vertiginoso y pánico, con densidad final insoportable y explosiva?...

## INVITACIÓN Y CODA

Estamos todos invitados a esperar el término del proceso actualmente en desarrollo, para asistir (los que hayan tenido paciencia) al misterioso y extraordinario momento del cambio.

Mientras tanto, con espíritu atento y vigilante, hagamos música que surja espaciadamente hacia la soledad de los Andes, en el silencio de la tarde.

Las Condes, Abril de 1975



# Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo

por John Druessedow, Jr.

## INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En música la época Barroca fue el primer período, hablando en términos generales, en el que se hicieron esfuerzos deliberados y conscientes por preservar un estilo que ya no era de vanguardia. El estilo que se conservó fue principalmente el derivado de la polifonía sacra de la escuela romana del siglo XVI, conocida tanto como *prima prattica*, *stile antico* o *stile alla Palestrina* por el que existía veneración debido a su asociación con la liturgia católica y la posibilidad de ser sintetizado dentro de reglas didácticas. Durante el siglo XVII y bien entrado el XVIII se mantuvo este estilo —con algunas modificaciones— como corriente subterránea dentro de los más espectaculares desarrollos de la ópera, el oratorio, la cantata y la música instrumental virtuosística.

Después de la época palestriniana hubo numerosos compositores en Italia que, además de escribir en un idioma más progresista, ocasionalmente hacían uso de los procedimientos más modestos de la *prima prattica* en obras de índole estrictamente litúrgica. Monteverdi, por ejemplo, en su primera colección de música sagrada (1610), incluyó una Misa parodia a seis voces basada en un motete de Gombert. En cada una de sus dos colecciones posteriores, la *Selva morale e spirituale* (Venecia, 1640) y en la *Messa a quattro voce, et Salmi* (editada póstumamente, Venecia 1650), incluyó una Misa a cuatro voces en el estilo de *prima prattica*. Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Francesco Durante y compositores menos conocidos tales como Pasquale Pisari (1725-1778) y Francesco Vallotti (1697-1780) también contribuyeron a acrecentar el repertorio de obras en *prima prattica*<sup>1</sup>.

Los ideales de la contrarreforma encontraron en España terreno fértil y contribuyeron a perpetuar un estilo musical que, al igual que en Italia, procedía de la escuela romana. Este estilo permaneció casi intacto por más de un siglo después de la muerte de Victoria (1611) y fue usado por numerosos compositores importantes cuyas obras, no obstante, son poco conocidas principalmente por las relativamente pocas ediciones españolas

<sup>1</sup> Pisari y Vallotti son mencionados por Joseph Schmidt-Görg, en *History of the Mass*, traducción de Robert Kolben, Vol. XXX, de *Anthology of Music* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1968), pp. 13-14.

del siglo XVII que han sido encontradas<sup>2</sup>. Juan Pablo Pujol (ca. 1573-1626), por ejemplo, fue según Anglés “el compositor de música religiosa de España más sobresaliente durante los primeros veinticinco años del siglo XVII”<sup>3</sup>. Pujol escribió un número impresionante de obras litúrgicas, todas las cuales, por lo visto, quedaron en manuscrito hasta que se inició la edición contemporánea de su *Opera omnia*. Esta edición, incompleta todavía, incluye cuatro Misas para doble coro *a 8*, un número considerable de Vísperas y Motetes de Completas (*a 4* y para doble coro *a 8*) y una *Missa pro defunctis* a cuatro voces, todas para la fiesta de San Jorge<sup>4</sup>. La antigua abadía de Montserrat, llamada Escolanía, fue la residencia de Joan (Juan) Cererols (1618-1676). Su música para los *Asperges* cantados fuera del tiempo Pascual, una *Missa de Batalla a 12* para coro triple (en la tradición de la “Misa de Batalla”, de Guerrero, Victoria y Esquivel)<sup>5</sup> y dos Misas de Requiem (*a 4* y para coro doble *a 7*, respectivamente) pueden encontrarse en el Vol. II de la publicación editada por Dom David Pujol<sup>6</sup>. Otros notables compositores litúrgicos del siglo XVII incluyen a Bernardo de Peralta y Escudero († 1632), Manuel Correa (nacido en Portugal, muerto en 1653), Juan Bautista Comes (1568-1643), Diego Pontac (1603-1654), Mateo Romero (nacido ca. 1575 en Lieja, † 1674, conocido como “El Maestro Capitán”), y Carlos Patiño († 1675). Miguel Querol dice que Patiño “es uno de los más distinguidos compositores del Barroco español del siglo XVII”<sup>7</sup>.

#### BIOGRAFÍA DE TORRES

El *Missarum Liber* (Madrid, 1703), de José (Joseph) de Torres y Martínez Bravo (1665-1738) representa la continuidad en muchos aspectos de la tradición mantenida viva por compositores españoles tan distinguidos como los antes mencionados. Al editarse esta obra, Torres era el primer organista de la Capilla Real de Madrid, había sido nombrado en 1697 como sucesor de

<sup>2</sup> Rafael Mitjana, *La Musique en Espagne*, Vol. I/4 de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. de A. Lavignac (Paris: Librairie Delagrave, 1920), p. 2042: “... la rareté des ouvrages imprimés de musique pratique espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle est excessive”.

<sup>3</sup> Higinio Anglés, “Spain and Portugal”, en *The Age of Humanism*, Vol. IV del *New Oxford History of Music*, ed. por G. Abraham (Londres: Oxford University Press, 1968), p. 409.

<sup>4</sup> Johannis Pujol, *Opera Omnia*, Vols. I, II. ed. por Higinio Anglés; Vols. III, VII de Publicaciones del Departamento de Música (Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1926, 1932).

<sup>5</sup> Véase Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1961), p. 235, nota 341.

<sup>6</sup> *Mestres de L'Escolania de Montserrat*, ed. David Pujol (5 vols.; Montserrat: Monestir de Montserrat, 1930-1936). Las obras de Cererols están en Vols. I-III.

<sup>7</sup> Miguel Querol, “Patiño, Carlos”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, c. 951: “... repräsentiert als einer der besten Musiker des 17. Jh. den Span. Barock”.

Sebastián Durón (ca. 1650-ca. 1716) y ocupó el cargo hasta 1724, año en el que se convirtió en real maestro de capilla y rector del Colegio de Niños Cantorcicos<sup>8</sup>. Residió en Madrid durante toda su vida y murió, según el legajo 3236, de la Capilla Real, el 3 de junio de 1738<sup>9</sup>.

Además de compositor, Torres era teórico e impresor de música. Preparó e imprimió la edición de 1700 de los *Fragmentos músicos* y un volumen de poesías de Nassarre y las *Obras posthumas* (1702), de Eugenio Coloma (1649-1697), por ejemplo. En su calidad de teórico, Torres editó un manual titulado *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (Madrid, 1702, ed. rev., 1736). Otro tratado, *El Arte práctico de canto de órgano*, fue editado como suplemento a cinco ediciones sucesivas del *Arte de Canto Llano*, de Montanos (1705, 1712, 1728, 1734).

Las composiciones de Torres son numerosas, aunque comparativamente pocas han sido impresas en ediciones modernas. En *Lira sacro-hispana*<sup>10</sup>, de Eslava, aparecen cinco movimientos del Requiem a cuatro voces incluido en su *Missarum Liber* (Introito, Kyrie, Gradual, Ofertorio y el motete *Versa est in luctum*) y dos lecciones del Oficio de los Muertos (*Parce mihi* y *Taedet animam*, ambas a 8 con acompañamiento de violín y contrabajo). En la *Historia de la música religiosa en España*<sup>11</sup>, de Araiz Martínez, se incluye el motete de *Requiem Versa est in luctum*. La *Encyclopédie*, de Lavignac, incluye una Comunión a cuatro voces, se supone que del Requiem dedicado a la memoria de Luis I (reinó en 1724)<sup>12</sup>.

Impresionante es el número de sus obras litúrgicas en latín que se encuentran en las bibliotecas españolas. Según Marcelán solamente en los archivos de la Real Capilla de Palacio (ahora la Biblioteca de Palacio) hay catorce Misas, un Requiem, cuatro Pasiones, cuatro Magnificats, cuatro secuencias, tres lamentaciones, tres letanías, dos Te Deum y más de treinta motetes y

<sup>8</sup> Información biográfica autorizada de Torres se encuentra en "Torres y Martínez Bravo, José de", de Fritz Oberdörffer, *MGG* XIII, cc. 571-572 y en Higinio Anglés y Joaquín Pena, eds., "Torres Martínez Bravo, José de" *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona: Ed. Labor, S. A., 1954), II, p. 2133. Véase también José Subirá, *La Música en la Casa de Alba* (Capítulo VII/i, "Un Compositor y Estampador de Música: Don Joseph de Torres Martínez Bravo") (Madrid, 1927), pp. 247-266. En la disertación del autor de este trabajo para el Ph. D., titulado "The *Missarum Liber* (1703) by José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)", Vol. I (Universidad de Indiana, 1972), pp. 32-39, se incluye una biografía detallada.

<sup>9</sup> José Subirá, "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos", *Anuario Musical*, XIV (1959), p. 227.

<sup>10</sup> Hilarión Eslava y Elizondo, ed., *Lira sacro-hispana*, Siglo XVIII, pt. I (Madrid: Salazar, 1869-), pp. 1-34.

<sup>11</sup> Andrés Araiz Martínez, *Historia de la Música religiosa en España* (Barcelona: Ed. Labor, S. A., 1942), pp. 306-309.

<sup>12</sup> Mitjana, *op. cit.*, pp. 2145-2147. Esta Comunión es idéntica a la del Requiem del *Missarum Liber*. Mitjana declara (p. 2145, nota 1) que el Requiem para Luis I fue escrito en 1725.

obras corales menores (principalmente salmos)<sup>13</sup>. Hay otras obras —tanto sagradas como seculares— y sus fuentes están citadas en el *Diccionario de la Música Labor*<sup>14</sup>; en el *Catálogo Musical*<sup>15</sup>, de Anglés y en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*<sup>16</sup>, de Pedrell. Las fuentes de Centro y Sudamérica están descritas en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*<sup>17</sup>, de Stevenson.

#### EL MISSARUM LIBER; FORMATO Y NOTACIÓN

El *Missarum Liber*<sup>18</sup> incluye 112 folios numerados y, además, cinco no numerados al comienzo y un folio sin número al final.

Los primeros dos folios no numerados contienen el título y dedicatoria<sup>19</sup>. El título reza: MISSARUM LIBER, / AD USUM SANCTARUM ECCLESIARUM / UTILISSIMUS / IN QUO CONTINENTUR OCTO MISSAE / ex quibus quinque sunt quatuor vocum, alia quinque vo- /cum, alia sex vocum, & ultima Deffunctorum, & / etiam ASPERSSORIUM per annum, & tempore Paschali, / A IOSEPHO DE TORRES, / MATRITENSI, UNO EX PRIMUS REGIAE CAPELLAE ORGANEDIS, / IN CANTINELAE FORMAM REDACTUS, / MAIESTATI CATHOLICAE SERENISSIMI DOMINI, DOMINI NOSTRI, / D. PHILIPPI QUINTI, HISPANIARUM, ATQUE INDIARUM REGIS POTENTISSIMI, / DICATUS ET CONSECRATUS AB AUTHORE. / CUM PRIVILEGIO: MATRITI: / Ex Typographia MUSICAE, Anno M.D.CC.III<sup>20</sup>. Inmediatamente después de la página de dedicatoria hay dos trozos a cuatro voces (SATB) con los textos de los *Asperges: Asperges me* y *Vidi aquem*, seguidos por siete Ordinarios de Misa para cuatro a seis voces y un Requiem a cuatro voces:

<sup>13</sup> José García Marcellán, *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio* (Madrid: Editorial del Patrimonio Nacional, s. f.), pp. 124-127.

<sup>14</sup> Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, II, p. 2133.

<sup>15</sup> Higinio Anglés y José Subirá, eds., *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (3 vols.; Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946-1951) I, 206-208, 291-293.

<sup>16</sup> Felipe Pedrell, ed. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (2 vols., Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909), II, p. 240.

<sup>17</sup> Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1970), pp. 26 (Bogotá), 49 (Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco), 71 y 102-103 (Ciudad de Guatemala), 130 (Archivo Arzobispal, Lima), 165 (Catedral de Ciudad de México), 178-179 (Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México), 192 (Morelia), 205 (Oaxaca), 219 (Puebla).

<sup>18</sup> El *Missarum Liber* se encuentra en el primero de los tres rollos de microfilm dedicados a los archivos musicales de Puebla (México), actualmente en la Music Division de la Library of Congress, Washington D. C. Llevan por título "Puebla Choir-books: Music 44, 45, 46".

<sup>19</sup> La dedicatoria es para Felipe V.

<sup>20</sup> Las palabras en cursiva se encuentran en letras rojas.

<i>M. Gloriosae Virginis Mariae</i> (SATB)	Fols. 1 <sup>v</sup> - 16 <sup>r</sup>
<i>M. Nativitas est hodie</i> (SATB)	16 <sup>v</sup> - 30 <sup>r</sup>
<i>M. Templum in templo</i> (SATB)	30 <sup>v</sup> - 44 <sup>r</sup>
<i>M. Missus est Gabriel Angelus</i> (SATB)	30 <sup>v</sup> - 44 <sup>r</sup>
<i>M. Assumpta est Maria</i> (SATB)	57 <sup>v</sup> - 70 <sup>r</sup>
<i>M. Exurgens Maria</i> (SSATB)	70 <sup>v</sup> - 85 <sup>r</sup>
<i>M. Nunc dimittis</i> (SSATBB)	85 <sup>v</sup> - 102 <sup>r</sup>
<i>M. Defunctorum</i> (SATB)	102 <sup>v</sup> - 112 <sup>r</sup>

Se trata de un libro de coro sin indicación de partes instrumentales ni *basso continuo*.

El Folio 112<sup>v</sup> incluye un índice-apéndice ("Index Missarum et Fugarum") que registra el primer número *recto* de cada uno de los Ordinarios de la Misa y del Requiem, y conjuntamente con estos números hay siete cánones perpetuos escritos en una línea. Cada canon está asociado en texto y melodía con uno de los Ordinarios de la Misa (no hay canon para el Requiem) y cada uno está destinado a ser cantado por tantas voces como corresponde al Ordinario de la Misa con el cual se asocia. Además, cada Ordinario de la Misa está numerado con uno de los siete primeros modos eclesiásticos. *M. Gloriosae Virginis Mariae*, por ejemplo, está registrado como "Missa Prima, Primi Toni, ad Primum Misterium Beatae Mariae Virginis". Los demás ordinarios de la Misa están designados de manera similar.

Figuran los siguientes símbolos de notación: (1) la familiar llave de sol en segunda línea, llave de do desde la primera a la cuarta línea y llave de fa en cuarta línea en estilo antiguo; (2) la cifra compás "♯" (compás mayor), usada en los *Asperges* y las Misas, y la cifra compás "C" (compasillo) que se usa en los cánones del índice-apéndice; (3) la *longa* con punto hasta la fusa \* en la música mensurada y la *longa* y *brevis* negras (sin ninguna ligadura) en los *incipit* del canto llano; (4) el punto de aumentación se usa en todos los valores mensurados menos en la fusa; (5) pausas simples equivalentes al valor desde dos *longae* hasta la mínima; (6) el bemol y el sostenido, cualquiera de los cuales puede funcionar como becuadro cuando uno de ellos cancela al otro; con respecto a armaduras, sólo se usa la de (si) bemol; (7)

\* Acerca de estos signos, ver Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, 5ª ed. (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953), p. 87.

el *signum congruentiae* \*\* es usado en los cánones de los Ordinarios de Misa y en el índice-apéndice.

La calidad de la impresión es bastante buena, hay claridad y uniformidad en la música y el texto. Con respecto a exactitud, hay sólo un pequeño número de errores ortográficos o de notación que se le escaparon al corrector de pruebas.

Se usan dos sistemas de llaves, conocidos en la teoría española como “claves altas” y “claves bajas”<sup>21</sup>. Torres denomina en sus *Reglas generales*<sup>22</sup> ambos sistemas como “claves transportadas” (equivalentes a “claves altas”) y “claves naturales” (equivalentes a “claves bajas”). Explica que las “claves naturales” no necesitan transposición, pero cuando se usan “claves transportadas” el acompañante debe transponer la música una cuarta descendente. En el *Missarum Liber* las obras en sistema de “transportadas” son los dos *Asperges*, *M. Templum* y *M. Assumpta*; el resto está en sistema de “naturales”.

Muchos, si no la mayoría de los accidentes originales, incluyendo aquellos que están razonablemente implícitos por los que los continúan, están de acuerdo con la teoría del Renacimiento tardío, especialmente con respecto a: 1) acercamiento armónico a las consonancias perfectas; 2) al proveer de notas sensibles (*subsemitonium*) y 3) al proveer de una tercera mayor en las cadencias finales<sup>23</sup>. Además, el repertorio usual de accidentes que emplean los compositores españoles renacentistas como Morales y Victoria —si bemol, mi bemol, fa sostenido, do sostenido y sol sostenido— rara vez son sobrepasados<sup>24</sup>.

#### ANÁLISIS ESTILÍSTICO: MODALIDAD

Considerando el arcaísmo de su apariencia exterior: su notación, designaciones modales, su arreglo en la forma de libro de coro y la ausencia de

\*\* Ver *ibid.*, p. 94.

<sup>21</sup> Pablo Nassarre describe las Claves en *Fragmentos músicos* (Madrid: Imprenta de Música, 1700), p. 61, como sigue: “Quando la parte de Tiple esta con Clave de Gesolreut, correspondele el Contralto con Clave de Cesolfaut en la segunda regla de abaxo; el Tenor tambien de Gesolfaut en la de medio, y el baxo con la misma en la quarta regla; y tambien suele con Clave de Fefaut en la de medio; y à este modo de puntacion llaman los Músicos, Puntuación con Claves altas. Estando en Tiple con Clave de Cesolfaut en la primera raya de abaxo, correspondele el Contralto con Clave de Cesolfaut en la de medio; el Tenor con la misma en la quarta; y el Baxo, con clave de Fefaut, tambien en la quarta. A este modo de apuntar, llaman los Musicos, Puntacion con Claves bajas”.

<sup>22</sup> José de Torres y Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar* (Madrid: Imprenta de Música, 1702), pp. 10-12.

<sup>23</sup> Véase Charles Jacobs, “Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, CXII/4 (agosto, 1968), pp. 277-298.

<sup>24</sup> Cf. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 52, 409, 413, 415. Además de los accidentes ya mencionados, el *Missarum Liber* hace uso de la bemol (con poca frecuencia) y de re sostenido (como tres veces).

bajo cifrado, por ejemplo, podría razonablemente suponerse que las características estilísticas internas del *Missarum Liber* son consistentes con la tradición de *prima prattica* mencionada anteriormente. En muchos aspectos la deducción sería correcta, pero al mismo tiempo es importante no olvidar que la *prima prattica* no era una tradición estática; influencias exteriores, tanto seculares como religiosas, producían una cierta transformación sutil, pero perceptible, del estilo relativamente estricto de la escuela romana. Ciertos aspectos de la modalidad teórica ilustran una faceta de esta transformación.

En la Primera Parte de sus *Reglas generales*, Torres establece una regla básica para reconocer el modo:

“Para conocer, y distinguir el Tono que corresponde à qualquiera composicion, se han de observar dos cosas, que son Claves, y Finales; porque con estas dos partes bien reparadas, sin duda, y con fa[ci]lidad vé[n]drà en su verdadero conocimiento”<sup>25</sup>.

En los capítulos VII-XIV de la Primera Parte, Torres lo ilustra mostrando las llaves, las octavas características (“diapassons”), finales, figuras para cadencias intermedias y finales (“clausulas”) y fórmulas de tonos salmódicos (el “canto llano” o fórmula de mediación y el “saeculorum” o fórmula de terminación) para los Modos I al VIII. Como estas ilustraciones eran para el acompañante de la música litúrgica, están escritas con llaves (con o sin la armadura de si bemol) apropiadas para la voz de bajo (una excepción es la llave de do en tercera línea para las figuras cadenciales y las fórmulas de tonos salmódicos para los Modos V al VII)<sup>26</sup>. Por lo tanto, estas llaves indican cómo el sistema de llaves polifónico antes mencionado (por ejemplo “claves altas” o “claves baxas”) se aplica a cada modo. En la ilustración para el Modo I, bajo “Claves”, Torres coloca la llave de fa en cuarta línea (sin si bemol), la llave de do en cuarta línea (con si bemol) y la llave de fa en tercera línea (con si bemol), indicando que tanto las “claves altas” como las “claves baxas” pueden usarse con este modo, pero las figuras cadenciales, la octava característica y la final se escriben en llave de fa en la cuarta línea (sin si bemol), lo que presumiblemente indica que las “claves baxas” son

<sup>25</sup> Torres, *op. cit.*, p. 9.

Esta regla es muy similar a la que da Nassarre, *op. cit.*, p. 60.

“P. Quisiera saber como se conocen los Tonos en Canto de Organo”.

“R. Conocense en los Finales, y las Claves, con que se apuntan las partes, ò voces”.

<sup>26</sup> La clave de do en tercera línea es normalmente usada en polifonía para el contralto o tenor.

normalmente usadas con este modo<sup>27</sup>. Deducciones similares pueden hacerse con respecto a los demás modos.

Dentro de una tabulación (omitiéndose la indicación para la fórmula de tonos salmódicos), las ilustraciones de Torres pueden presentarse como sigue (Véase Tabla I, p. 48):

Como se dijo anteriormente, las rúbricas modales de los siete Ordinarios de la Misa del *Missarum Liber* se encuentran en el índice-apéndice (fol. 112<sup>v</sup>). Para facilitar su consulta, éstas son las siguientes:

Tono I, *M. Gloriosae Virginis Mariae*

II, *M. Nativitas est hodie*

III, *M. Templum in templo*

IV, *M. Missus est Gabriel Angelus*

V, *M. Exsurgens Maria*

VI, *M. Nunc dimittis*

VII, *M. Assumpta est Maria*

Ahora podemos comparar los criterios modales discutidos en las *Reglas generales* con la música misma de estas siete Misas. La Tabla 2 muestra la correspondencia de las rúbricas modales y de los sistemas de llaves con los finales de las distintas secciones de las Misas (Véase p. 49).

El esquema de las notas cadenciales finales que se ofrece en esta tabla concuerda enteramente con el sistema modal que se reseña en Tabla I, con una excepción importante: la *M. Exsurgens Maria*, que está en Modo V, pero que termina en mi, lo que es muy poco característico y no en el final regular (do), ni la dominante regular (sol) o la final en concordancia con el "Saeculorum" (la).

No hay rúbricas modales para los dos *Asperges* o para el Requiem, por lo tanto hay que deducir sus modos de sus sistemas de llave y finales. Ambos *Asperges* utilizan "claves altas" sin armadura de si b y sol como nota cadencial final y, por lo tanto, están en Modo VIII según el sistema de Torres<sup>28</sup>. El Requiem usa "claves bajas" en toda su extensión con si bemol

<sup>27</sup> Véase la explicación dada en nota 21, que determina que en las "claves altas" la llave baja será de do en cuarta línea o de fa en tercera línea y en las "claves bajas" será de fa en cuarta línea.

<sup>28</sup> En el *Liber usualis* (Tournai: Desclée, 1959), pp. 11-12, sólo designa a *Vidi aquam* como en Modo VIII, mientras que *Asperges me* está registrado en Modo VII.



T A B L A I

*Sistema modal de Torres según los sistemas de llaves, armaduras tonales, octavas finales y figuras cadenciales características*

<i>Modo</i>	<i>Sistema de llaves</i> <sup>1</sup>	<i>Armaduras Tonaless</i>	<i>Octava Característica</i>	<i>Final</i>	<i>Figuras Interm.</i>	<i>Cadenciales Finales</i>
I	baja	sin si bemol	re-re'	RE	LA	RE
II	baja	con si bemol	Sol-sol	SOL	SI b	SOL
III	alta	sin si bemol	La-la	LA	DO	LA
IV	baja	sin si bemol	Mi-mi	MI	LA	MI
V	baja	sin si bemol	do-do'	DO	DO	LA <sup>2</sup>
VI	baja	con si bemol	Fa-fa	FA	LA	FA
VII	alta	sin si bemol	re-re'	RE	RE	LA <sup>3</sup>
VIII	alta	sin si bemol	do-do'	DO		
			sol-sol'	SOL	DO	SOL <sup>4</sup>

1 Para cada modo el sistema de llaves y armaduras tonales dados aquí es el normal, o aquellos más usados, como se deduce de las ilustraciones.

2 Según Torres (*Reglas*, p. 14), la cadencia final en la en el Modo V "sólo se ve practicado en algunas obras de Salmos, hechas sobre su *Saeculorum*".

3 Como en el Modo V, la cadencia final para el Modo VII está en concordancia con la fórmula "Saeculorum" del modo, más que con la nota final regular.

4 La forma con final sol del Modo VIII concuerda con la fórmula "Saeculorum" del modo.

TABLA II

*Rúbricas modales, sistemas de llaves y notas finales del bajo (o la más grave) en los Ordinarios de la Misa del Missarum Liber*

Rúbricas Modales y Sistemas de llaves	Notas Finales del bajo (o la más grave) de las Secciones de los Ordinarios de la Misa <sup>1</sup>											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I, bajo	RE	RE	RE	LA	RE	RE	RE	LA	RE	RE	RE	RE
II, bajo (si b)	SOL	SI b	SOL	SOL	SOL	SOL	<sup>2</sup>	RE	SOL	SOL	SOL	SOL
III, alto	LA	LA	LA	LA	LA	LA	LA	DO	LA	LA	LA	LA
IV, bajo	LA	LA	MI	LA	MI	MI	MI	LA	MI	MI	<sup>3</sup>	MI
V, bajo	DO	DO	DO	SOL	MI	SOL	DO	SOL	SOL	DO	DO	MI
VI, bajo (si b)	FA	FA	FA	DO	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA
VII, alto	RE	RE	LA <sup>4</sup>	LA	LA	LA	RE	LA	LA	LA	RE	RE

<sup>1</sup> Las doce secciones son las siguientes:

1. Kyrie I
2. Christe
3. Kyrie II
4. Et in terra pax
5. Qui tollis
6. Patrem omnipotentem
7. Et incarnatus est
8. Crucifixus
9. Et in Spiritum Sanctum
10. Sanctus
11. Benedictus
12. Agnus Dei

<sup>2</sup> No se encuentra.

<sup>3</sup> Canon perpetuo, inconcluso.

<sup>4</sup> El final del Kyrie III (que no aparece en la tabla) es la.

como armadura y las divisiones principales de esta obra utilizan varias notas finales consistentes con dos modos distintos (El Requiem polifónico, cuando está escrito con la técnica del *cantus firmus* es normalmente heterogeneo en lo que a modo se refiere). El Introito o el Kyrie terminan en Fa y están, por lo tanto, en Modo VI. El Gradual termina en re, que en este caso representa una transposición a una quinta ascendente de la final normal con "claves bajas" y la armadura de si bemol<sup>29</sup>. El resto de las partes (por ejemplo, Ofertorio, Sanctus, *Versa est in luctum*, Agnus Dei y Comunión) todos terminan en sol, la final normal del Modo II<sup>30</sup>.

Después de haber establecido algunos aspectos de la teoría y práctica modal en lo que concierne al *Missarum Liber*, podemos referirnos a la teoría y práctica más temprana. Desde esta ventajosa posición queda en claro que Torres no adhirió totalmente a los preceptos modales de la época de la polifonía clásica.

En la época de la *Istitutioni harmoniche*, de Zarlino (1ª ed., 1558), los modos eolio y jonio, conjuntamente con sus contrapartidas plagales, ya habían sido incorporadas al sistema teórico de los modos de Glareanus (*Dodechacordon*, 1547). Zarlino reconoce este aporte que presagia el desarrollo del sistema moderno de mayor-menor. También subraya la importancia de las cadencias y señala que el modo no sólo debe determinarse por la final:

"Si tuviéramos, por lo tanto, que juzgar cualquier canción, debemos estudiarla cuidadosamente de principio a fin considerando en qué forma está compuesta si en la forma del Primer, Segundo o cualquier otro modo, preocupándonos de las cadencias que dan mucha luz sobre la materia, para luego formarnos un juicio sobre el modo en que está compuesta, aunque no termine en su propia nota final, sino que también en su nota media o en cualquier otra que cumpla el propósito"<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> En el *Liber usualis*, pp. 1808-1809, el Gradual correspondiente también está transportado a una quinta ascendente.

<sup>30</sup> En el *Liber usualis*, p. 1815, el Agnus Dei y la Comunión correspondiente están en Modo VII y VIII; el Introito (p. 1807), el Kyrie (pp. 1807-1808), el Gradual (pp. 1808-1809), el Ofertorio (pp. 1813-1814) y el Sanctus (p. 1814) tienen las mismas designaciones modales que estas partes del *Missarum Liber*.

<sup>31</sup> Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (2ª ed., Venecia: Francesco Senese, 1562), Lib. IV, Cap. XXX, p. 336: "Quando adunque hauremo da far giuditio di qualunque

si voglia cantilena, noi haueremo da cosiderarla bene dal principio al fine; & vedere sotto qual forma ella si troua esser composta; se sotto la forma del Primo o del Secondo, o di qualunque altro Modo; hauendo riguardo alle Cadenze, le quali danno gran lume in tale cosa; & dipoi far giuditio, in qual Modo ella sia composta; ancora che non hauesse il suo fine nella sua propia chorda finale: ma si bene nella mezzana, ouero in qualunque altra, che tornasse al proposito".

En *El melopeo y maestro* (1613), Cerone da una serie de ejemplos muy instructivos en relación a los modos. Su descripción de los ejemplos es igualmente esclarecedor:

“Pero aqui el discreto Lector deue considerar quo *no por otra causa se pusieron* [los ejemplos] *que tan solamente para mostrar à los nuevos y muy principiantes, brevemente y en pocas notas, la formación, principio, final, y las Clausulas, assi principales como intermedias y de passage ò por transito, que cada tono tiene: no menos de lo que suele hazer un pintor, quando en un pequeño quadro va mostrando las tierras, castillos, y ciudades de un Reyno ò Prouincia, con sus terminos y confines: sin vsar (digo) particulares lineamientos, y sin la variedad de los colores y de otras cosas; que deleyten y recreen la vista*”<sup>32</sup>.

Para el Modo V, Cerone incluye ejemplos con cadencias finales tanto en la como en fa, la final regular. (La terminación en la, era una excepción típica para la música de salmos y cánticos que utilizaban el Modo V en la fórmula “Saeculorum”, véase Tabla I, nota 2).

Podemos aplicar a nuestro estudio aquello que hemos aprendido de Zarlino y Cerone, vale decir, para determinar el modo debemos tomar en cuenta el ámbito completo de las cadencias intermedias tanto como finales. Un modelo de procedimiento es propuesto por Andrews<sup>33</sup> en el que la relativa frecuencia de notas cadenciales, según la práctica del siglo XVI, se coordina con los seis modos auténticos de Glareanus.

TABLA III

Tabla de Andrews sobre notas cadenciales conforme a la práctica del siglo XVI

Modo	Cadencias usadas con frecuencia			Menos usadas		Encontradas rara vez	
Dorio [I]	Re (Final)	LA (Tenor)	SOL	DO	FA	MI	
Frigio [III]	LA		MI (Final)	RE	SOL	FA	
Lidio [V]	FA (Final)	DO (Tenor)	LA	RE		SOL	
Mixolidio [VII]	SOL (Final)	RE (Tenor)	DO	LA		FA	MI
Eolio [IX]	LA (Final)	RE	DO	SOL	FA	MI (Tenor)	
Jonio [XI]	DO (Final)	SOL (Tenor)	LA	RE	FA	MI	

<sup>32</sup> Pedro Cerone, *El melopeo y maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), Lib. XVI, Cap. XIX, p. 907. Cf. Ruth Hannas, “Cerone, Philosopher and Teacher”, *The Musical Quarterly*, XXI/4 (octubre, 1935), p. 417.

<sup>33</sup> Andrews, *op. cit.*, p. 17.

Una tabla similar puede confeccionarse para el *Missarum Liber*, como sigue:

T A B L A I V

Notas Cadenciales según el *Missarum Liber*

Modo	Cadencias usadas con frecuencia		Menos usadas				Encontradas rara vez	
I Re (Final)	LA (Tenor)	FA	SOL	DO			SI b	MI
II SOL (Final)	Si b (Tenor)	DO	RE	FA	MI b		MI	LA
III LA (Final)	DO (Tenor)	RE	FA	SOL			SI b	MI
IV LA (Tenor)		MI (Final)	FA	SOL	DO	RE	SI	
V DO (Final)	SOL (Tenor)	RE	FA	LA			MI	
VI FA (Final)		LA (Tenor)	SOL				MI b	
VII LA (Final)		SI b	DO	RE				
		SOL	DO				MI	
VIII SOL (Final)	RE (Tenor)	FA	RE				DO (Tenor)	

La comparación de las Tablas III y IV revela claramente hasta qué punto el *Missarum Liber* se aparta del marco modal de la polifonía clásica. En la numeración sólo existe un punto de concordancia: el Modo I de Torres es esencialmente equivalente al dorio tradicional (I). No obstante, en tres casos, existe substancial acuerdo con respecto a la frecuencia de las notas cadenciales, pero no así en la numeración: los Modos IV, V y VII de Torres se aproximan al frigio (III), jonio (XI) y eolio (IX), respectivamente.

Los Modos II, III, VI y VIII de Torres no calzan en el sistema que presenta la Tabla III. Pero sus contrapartidas pueden encontrarse entre los modos plagales del sistema de Glareanus: los Modos II y VI no transportados<sup>34</sup>, tendrían las mismas finales y dominantes que el hipodorio (II) e hipojonio (XII), respectivamente; los Modos III y VIII tienen las mismas finales y dominantes que el hipoeolio (X) y el hipomixolidio (VIII), respectivamente<sup>35</sup>.

Es evidente, por lo tanto, que el sistema modal de Torres difiere de manera significativa de la teoría y práctica modal del siglo XVI, no sólo con relación a la numeración sino que, además, con respecto a las notas cadenciales disponibles. La Tabla IV muestra dos de estas notas, si bemol y mi

<sup>34</sup> En el *Missarum Liber*, la armadura de si bemol aparece exclusivamente conectada con los Modos II y VI, por lo tanto, estos modos pueden considerarse como transportados una quinta descendente.

<sup>35</sup> La Tabla con las características del sistema completo de doce modos de Glareanus se encuentra en, Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (2ª ed.; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969), p. 166.

bemol, que pueden considerarse ajenas a la práctica modal que resume Andrews en la Tabla III. No obstante, el sistema de Torres no configura una aberración dentro de las prácticas de su época, puesto que concuerda significativamente con un sistema descrito en *Fragmentos músicos* (ed. de 1700), de Nassarre. En la Parte III, Capítulos VIII y IX de este tratado, el autor describe cada modo conforme a sus cadencias principales (“cláusulas mas principales”) y cadencias subordinadas (“cláusulas menos principales”). Esta información puede expresarse así:

T A B L A V

*Sistema Modal de Nassarre según las notas cadenciales*

Modo	Final Principal	Cadencias en Dominante	Cadencias Subordinadas			
I	SOL	RE	DO	LA	FA	SI b
	RE	LA	SOL	MI	DO	FA
II	SOL	SI b	DO	LA	FA	RE
III	LA	DO	SOL	FA	MI	RE
IV	MI	LA	SOL	FA	RE	DO
V	FA	DO	RE	SI b	SOL	LA
	DO	SOL	LA	FA	RE	MI
	SI b	FA	SOL	MI b	DO	RE
VI	FA	LA	RE	SI b	SOL	DO
VII	LA	RE	SOL	FA	MI	DO
VIII	SOL	DO	LA	FA	MI	RE

Aquí Nassarre provee series alternativas de cadencias para los Modos I y V. La forma del Modo V con si bemol como final se llama “punto baxo” o “segundillo”.

Las cadencias internas en el *Missarum Liber* demuestran que el arreglo sobre notas cadenciales de Nassarre es, por lo general, válido. En los Ordinarios de la Misa se encuentra un término medio de cincuenta y dos cadencias internas, y el número total de cadencias internas sobre las notas cadenciales principales es mayor o casi igual al número total de notas cadenciales subordinadas, y en ningún caso existen significativamente menos cadencias sobre notas cadenciales principales. Así también, en cada Misa, el número de cadencias internas, ya sea en la final o la dominante, no es excedido por el número de cadencias sobre cualquiera de las notas cadenciales subordinadas. Por lo general, las cadencias en la final o dominante eclipsan lejos aquellas sobre notas subordinadas.

No obstante, sólo en las Misas en los Modos V y VII, Torres se circunscribe totalmente a las notas cadenciales pertinentes anotadas por Nassarre. En cada una de las Misas en los Modos I, III, IV y VI existen entre una y

tres cadencias sobre notas "fuera del modo" en la *M. Nativitas est hodie* en Modo II hay —dentro de un total de sesenta y cuatro cadencias internas— siete cadencias en mi bemol (*Patrem*, compás 15; *Et in Spiritum*, compases 47, 58; *Sanctus*, compases 9, 28; *Benedictus*, compases 16, 20) y uno en mi (*Et in terra*, compás 42), ninguna de las cuales se incluye en el esquema de Nassarre para el Modo II.

Significado especial tienen las cadencias en mi bemol. En el sistema de Nassarre, mi bemol es una nota cadencial subordinada sólo para el Modo V que tiene si bemol como final e incluye "claves bajas" con la armadura en si bemol; en la página 63 de los *Fragmentos músicos* (Ed. de 1700), el teórico dice específicamente que esta forma especial sólo pertenece al Modo V, aunque a menudo se le llama, como dijimos anteriormente, "segundillo". Esto parece indicar que había algunos que la asociaban con el Modo II ("tono segundo"), que también incluye "claves bajas" y el si bemol como armadura. Por lo visto, Torres se encuentra entre aquellos que hacían esta asociación. En ninguna otra ocasión pone tanto énfasis sobre una nota cadencial que no concuerda con el sistema de Nassarre y sólo en dos ocasiones más usa mi bemol como nota cadencial (*M. Nunc dimittis*, *Agnus Dei*, compás 22 y *M. Defunctorum*, motete, compás 26).

Aunque Nassarre da el mi como una de las posibilidades para las notas cadenciales subordinadas en los Modos I, III, V, VII y VIII y como una de las notas cadenciales principales para el Modo IV (puesto que mi es final de este modo) existe una tendencia clara a evitar las cadencias en mi en el *Missarum Liber*. En las Misas en modos impares, las cadencias en mi sólo aparecen seis veces. En la *M. Missus est Gabriel* en Modo IV, sólo hay nueve cadencias internas en mi, el mínimo de cadencias sobre la final de cualquiera de los Ordinarios de la Misa. Además, hay una sola cadencia en mi en la *M. Nativitas*, citada anteriormente, y una en el Gloria Patri del *Asperges me* (compás 8). La escasez de cadencias en mi parece proceder del prurito tradicional de evitar el re sostenido, necesario para las cadencias auténticas en mi.

En los movimientos en Modo VI del Requiem (Introito y Kyrie), sólo hay tres cadencias internas; dos de éstas están en la final fa (*Dona eis*, compás 10; *Et tibi*, compás 15) y una está en la dominante la (*Et tibi*, compás 8). Las demás partes, todas en Modo II, concuerdan por lo general con los criterios cadenciales de Nassarre para ese modo. En la música de *Asperges*, el número muy limitado de cadencias internas excluye un análisis más significativo. No obstante, la música de ninguna de estas obras evidencia un alto grado de concordancia con el sistema de Nassarre.

En suma, se puede afirmar que los modos empleados por Torres lo son más en el nombre que en la realidad. Décadas antes de la época de Torres el

sistema modal de Glareanus había sido reorganizado y transformado inclusive en teoría, al punto que pocas de las características que identificaban a este sistema perduraban aún en 1700. En el fondo, el sistema modal de Nassarre y Torres demuestra un énfasis claro en la dicotomía mayor-menor. El *Missarum Liber* lo demuestra: en la práctica los Modos I, II, IV y VII de Torres tienden hacia características del modo menor (eolio), mientras que los Modos V, VI y VIII tienen características del modo mayor (jonio); el Modo III es un tanto ambiguo. Por lo tanto, la modalidad es aplicable al *Missarum Liber* en cuanto a que limita el número de centros tonales disponibles. La limitación se extiende no sólo a los centros expresados en las cadencias finales e internas, sino también, a aquellos que se encuentran brevemente dentro de las frases.



## DISCOS

El Centro Latinoamericano de la Universidad de California en Los Angeles (*Ucla Latin American Center*, University of California en Los Angeles, California 90024 USA) anuncia un nuevo álbum musical, titulado *Festival de Música Colonial Latinoamericana Temprana*. Roger Wagner, internacionalmente conocido director de coro y catedrático en el departamento de música en la Universidad, dirige el coro (Roger Wagner Chorale) y la orquesta sinfónica de UCLA (Sinfonia Chamber Orchestra).

El referido álbum musical es una publicación de Eldorado Records, una división del Centro Latinoamericano de UCLA. Incluye selecciones de música de Argentina, Bolivia, Ecuador, Guatemala, México y Perú, desde 1584 hasta 1809. Hay en dicho disco obras de compositores negros y otras selecciones de influencias africanas, correspondientes al siglo XVII, anteriores, por lo tanto, a los "spirituals" de los Estados Unidos.

*Festival de Música Colonial Latinoamericana Temprana* es el resultado de veinte años de investigaciones dedicadas a la música latinoamericana por el Dr. Robert M. Stevenson, profesor de Música en UCLA, en cooperación con músicos y técnicos conectados con la Universidad.

Las selecciones de este primer álbum incluyen:

*Magnificat a 8*, por Cristóbal de Belsayaga.

*Gloria de una Missa*, por Domenico Zipoli.

*Gloria laus et honor a 4 y 2 Alleluias*, por Francisco López Capillas.

*Eso Rigor e repente*, Guineo a 5, por Gaspar Fernandes.

*Sã qui turo zente pleta* (Anónimo, 1647).

*Lauda Sion Salvatorem*, secuencia, por José Mauricio Nunes García.

*Salve Regina a 5*; Primeros dos versos por Gutierre Fernández Hidalgo; últimos dos versos por T. L. de Victoria.

*Cantos Costeños. Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia.*

Grabaciones y comentarios de George List y cols. Un disco 12", 33 1/3 rpm., 1973. Ethnosound EST-8003. Notas, 16 pp., mapa, fotografías, transcripciones textuales y musicales.

Las investigaciones etnomusicológicas encauzadas hacia la exploración sistemática del patrimonio musical vernáculo latinoamericano rinden frutos de insospechada importancia cuando es posible editar documentos sonoros en calidad de fuentes primarias, seleccionadas de acuerdo a su significación cultural y musical. Puesto que la Etnomusicología del área latinoamericana no supera aún su etapa exploratoria, el acceso a dichos documentos sonoros editados permite satisfacer necesidades inmediatas e imperiosas por proporcionar no sólo conocimiento y apreciación auditiva al auditor común, sino

también un valioso material de consulta y comparación al investigador especialista.

En el presente disco, George List nos ofrece una valiosa colección de cánticos costeños del litoral atlántico de Colombia, producto de su laboriosa faena de recolección efectuada durante los años 1964, 1965 y 1968. Continúa, por tanto, la iniciativa precedente patrocinada por la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación de Colombia, la cual culminó en 1962 con la edición del sobresaliente álbum titulado *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, cuyos discos ofrecen un extenso panorama general de la música tradicional colombiana. El aporte de List restringe su área de acción a cuatro Departamentos de Colombia: Atlántico, Bolívar, Córdoba y Magdalena, cuya población se destaca por su heterogeneidad racial dada la coexistencia y mestizaje de españoles, negros e indígenas, originados a partir de la conquista y colonización. No obstante, la música contenida en el disco que comentamos presenta una relativa homogeneidad en formas y contenidos culturalmente integrados y netamente colombianos. Las canciones seleccionadas cumplen funciones importantes en relación al ciclo vital del hombre rural: canciones de cuna, arrullos lúdicos, juegos infantiles, canciones de trabajo y de velorio.

Guiado por un criterio etnomusicológico de orientación funcionalista, List divide su material en tres grandes secciones: niñez, trabajo y muerte (velorio). En el primer grupo, se destacan cuatro versiones de canciones de cuna basadas en un mismo melodipo, tres de las cuales poseen, asimismo, analogías textuales. A éstas se suman cuatro arrullos lúdicos breves con carácter de un recitado rítmico, liviano y humorístico. Entre los juegos infantiles seleccionados, sobresalen cuatro versiones de dos juegos recogidos de una intérprete adulta y de un grupo infantil. Esta selección analítica permite apreciar comparativamente el estrecho parentesco estructural existente en el repertorio musical infantil de Colombia. Al mismo tiempo, es posible vislumbrar la extraordinaria similitud del repertorio musical infantil latinoamericano<sup>1</sup>, unificado por su ancestro común hispánico. Su transmisión oral posee vigor, fijeza y continuidad, proyectándose estos atributos en diversas variantes textuales y musicales. Es así como coexisten versiones que emplean ya sea el mismo melodipo variado aunque distinto texto; o bien el mismo texto variado aunque diversa melodía<sup>2</sup>. Al cumplir funciones primordiales en el ciclo vital

<sup>1</sup> Este hecho ha sido aclarado por diversos investigadores, entre los cuales se destaca Boggs y su esposa por su erudito aporte. Véase al respecto a Edna Garrido de Boggs, *Folklore Infantil de Santo Domingo*, Madrid, Cultura Hispánica, 1955.

<sup>2</sup> Cabe destacar que las canciones de cuna 1 a-b y 2 a-b poseen analogías textuales con el repertorio chileno correspondiente. Igualmente sucede con un arrullo lúdico (3 d) y tres juegos cantados (4 a-b y 6 a), que ostentan analogías de texto y/o música con juegos infantiles de nuestro país.

del hombre en sus primeros años de existencia, las canciones de cuna e infantiles configuran una cadena de testimonios orales perdurable y unificadora que constituye un elemento aglutinante de la cultura latinoamericana derivada de su matriz hispánica arcaica.

Las canciones de trabajo incluyen *vaquerías* y *zafras*, consistentes respectivamente en canciones de pastoreo y de trabajo agrícola interpretadas por voces masculinas solistas o dialogadas. Ambas implican un estilo interpretativo y no formas o géneros musicales determinados. Su estilo vocal es eminentemente libre, expresivo, por momentos vibrante y exaltado, caracterizándose por una gran flexibilidad rítmica y una ornamentación con arrastres, notas escapadas y, en algunos casos, el empleo del *yodel*. Sus textos basados en la copla tradicional se refieren a tópicos de la vida cotidiana y son amenizados por frecuentes exclamaciones e interjecciones.

Las canciones de velorio seleccionadas incluyen tres categorías de materiales tradicionales: a) cantos breves, cánticos y onomatopeyas intercalados en cuentos narrados; b) juegos de velorio; y c) antiguos cantos rituales en dialectos africanos arcaicos. Los juegos de velorio son de carácter alegre y contienen, con frecuencia, alusiones humorísticas, picarescas o eróticas. Algunos de ellos derivan de juegos infantiles conocidos; aunque otros son juegos de adultos destinados originalmente al velorio. Como conclusión, el disco incluye tres cantos de velorio de claro contenido afroamericano. Ellos pertenecen al lugar denominado Palenque de San Basilio, antiguo reducto de esclavos africanos que vivieron durante largo tiempo aislados del contacto con la cultura europea. Por tanto, su música conserva elementos de claro ancestro africano. Las tres canciones *lumbalú* son interpretadas por mujeres ancianas organizadas responsorialmente y acompañadas por dos tambores (*lumbalú* o *pechiche* y *llamador*), los cuales ejecutan una polirritmia sencilla complementada por palmoteo. Sus textos emplean el antiguo dialecto afro de Palenque, cuyo significado es conocido sólo por los iniciados, creyéndose que contienen referencias a dioses del panteón africano arcaico.

Desde un punto de vista técnico, la colección de grabaciones de List posee una buena calidad sonora, combinándose versiones dentro y fuera de contexto. La presentación del material ha sido realizada con esmero, documentándose al auditor en forma precisa y polifacética. En este sentido, cabe destacar la información histórico-cultural y geográfica contenida en la introducción; las transcripciones esquemáticas comparativas de versiones de melodías y de textos poéticos; la prolija transcripción de textos complementados con una útil explicación de términos vernáculos y expresiones idiomáticas o coloquiales; las breves pero completas descripciones de juegos y otras actividades que acompañan al canto; los análisis cuidadosos de los contextos culturales en que éste se da; los análisis sintéticos sobre la forma y el estilo

musicales de las canciones. Todo ello sumado da categoría académica a la presentación de List, sin menoscabar su acceso a un público común debido al uso de un lenguaje simple y directo. En suma, la erudición y el orden sistemático aparecen unidos a un sentido práctico que cohesiona, nivela y proyecta hacia el auditor anónimo de nuestro continente este precioso legado de música tradicional de Colombia.

*María Ester Grebe*

# Crónica

Al 30 de septiembre de 1975

## ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

### *Sexto Concierto de la XXXIV Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile*

Como solista de este concierto el público tuvo la oportunidad de escuchar al pianista brasileño Luis Medalha Filho, ganador en 1974 del Primer Concurso Sudamericano de Piano, celebrado en Viña del Mar entre el 7 y 13 de noviembre. Para el ganador, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, otorgó un premio especial que consistió en un contrato para tocar con la Orquesta Sinfónica de Chile en la Temporada Oficial de 1975.

El maestro alemán Volker Wangenheim en todo momento se plegó a la interpretación del solista que ejecutó el *Concierto para piano y orquesta N° 3, en Do Mayor, Op. 26, de Sergei Prokofiev*.

Se inició este concierto con *Sinfonía N° 3, en Fa Mayor, Op. 90, de Johannes Brahms*, ejecutándose además la *Obertura Rienzi, de Wagner*.

### *Séptimo Concierto*

El maestro Wangenheim se despidió de la Sinfónica de Chile con un programa que se inició con la *Misa en Sol Mayor*, para solistas, coro y orquesta, del compositor catalán *José de Campderrós*, maestro de capilla de la Catedral de Santiago entre 1793 y 1802, obra descubierta en los archivos catedralicios y reconstituida por el musicólogo Samuel Claro. En *Revista Musical Chilena*, Vol. XXV, N° 115-116, julio-diciembre de 1971, informamos sobre su reestreno en el templo metropolitano doscientos años después de haber sido escrita.

Wangenheim dirigió a la orquesta, Coro del Departamento de Música, preparado por Ruth Godoy, y a los solistas Florencia Centurión y Lucía Gana, sopranos; Rosario Cristi, contralto y Boris Subiabre, bajo.

Se tocó, además, *Idilio de Siegfried, de Wagner*, y la primera audición en Chile de *Tasso, Lamento e Trionfo, de Franz Liszt*.

### *Octavo Concierto*

Victor Tevah dirigió la Sinfónica de Chile en este concierto, iniciando el programa con la partitura del compositor chi-

leno *Jorge Urrutia Blondel, Pastoral de Alhué*, obra escrita en homenaje a Maurice Ravel en el año de su muerte. Dentro de un ambiente voluntariamente raveliano, Urrutia introduce temas vernáculos chilenos que se amalgaman, curiosamente, a la perfección.

Continuó el programa con *Concierto en Re Mayor para oboe y orquesta, de Richard Strauss* con el solista Enrique Peña, incluyéndose, además, *Sinfonía Júpiter, de Mozart* y la *Obertura Oberon, de Weber*.

### *Noveno Concierto*

La presencia inolvidable del compositor *Alfonso Leng Haygus*, fallecido en 1974, fue recordada en este concierto con la ejecución de su *Fantasia para piano y orquesta* de 1936. Dos músicos chilenos tuvieron a su cargo la interpretación de la "Fantasia": Victor Tevah frente a la Sinfónica y Elvira Savi como solista.

Se inició el concierto con *Le Tombeau de Couperin, de Maurice Ravel*, para terminar con *Sinfonía N° 2 en Re Mayor, Op. 73, de Brahms*.

### *Décimo Concierto*

Dos programas ofrecerá en esta temporada el maestro británico Maurice Hansford, quien ha dirigido las más importantes orquestas de Gran Bretaña, incluyendo la Halle, en la que drante ocho años fue ayudante de Sir John Barbirolli. Aparte de la labor en su patria, ha dirigido en Europa, Estados Unidos, Canadá, Sudáfrica y Latinoamérica. El maestro Hansford tiene un repertorio que incluye tanto obras clásicas como contemporáneas y muy especialmente composiciones sinfónico-corales, óperas y música de cámara inglesa. La crítica lo ha destacado como un "distinguidísimo director de las obras de Elgar". En 1967 ganó la Medalla "Arnold Bax Memorial"; fue designado "El hombre del año" en Manchester en 1971 y en 1975 recibió la Medalla de la ciudad de Le Havre, en Francia, al dirigir la Royal Philharmonic Orchestra en un concierto que fue descrito como "más que un acontecimiento, un festín".

Inició su primera presentación con *Ober-tura Festiva*, de Juan Orrego Salas, obra escrita por el compositor chileno en 1947. El maestro destacó los dos temas principales: brioso y rítmico el primero, de lenguaje neoclásico contemporáneo, y danzante, con acusado sabor arcaico e hispano, el segundo.

En primera audición en Chile, Hansford ofreció *Cuadros del Mar* del compositor británico Edward Elgar, con la contralto chilena Marta Rose como solista.

Terminó el concierto con *Sinfonía N° 4, Op. 98 en Mi menor*, de Brahms.

#### Decimoprimer Concierto

Se despidió Maurice Hansford de la Sinfónica de Chile con tres obras de repertorio: *Obertura Benvenuto Cellini*, de Berlioz; *Sinfonía N° 104 en Re menor*, de Haydn y *Cuarta Sinfonía en Fa Mayor*, de Tchaikowsky.

#### Decimosegundo Concierto

Francisco Rettig, director asistente de la Sinfónica de Chile que se encuentra becado en Bonn, perfeccionando sus estudios con el maestro Volker Wangenheim, en una breve visita al país, dirigió a la Sinfónica en este único concierto.

El programa se inició con la primera audición de concierto de la *Misa de la Dedicación del Templo Votivo* del compositor chileno Darwin Vargas, obra que de modo incompleto se estrenó en la ceremonia de Maipú, el 23 de noviembre de 1973. La "Misa de la Dedicación del Templo Votivo Nacional" le fue encargada al compositor por la Conferencia Episcopal, con motivo de la inauguración del Templo Votivo que fue elevado en cumplimiento de la promesa formulada por los Padres de la Patria. El decreto fue publicado en la "Gazeta" de Santiago de Chile el 14 de marzo de 1818 y dice: "En el mismo sitio donde se dé la batalla y se obtenga la victoria, se levantará un Santuario de la Virgen del Carmen, Patrona y Generala de los Ejércitos de Chile, y los cimientos serán colocados por los mismos magistrados que formulan este voto y en el mismo lugar de su misericordia, que será el de su gloria".

Siguiendo las normas postconciliares, el texto litúrgico de la Misa se presenta en castellano, y consta de Preludio, Himno, Gloria, Kyrie, Antifona, Sanctus, Interlu-

dio, Agnus Dei e Himno. El texto de los Himnos pertenece al Pbro. Joaquín Allende.

Junto a la Sinfónica de Chile actuaron el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y la solista Georgeanne Vial.

El programa se completó con *Concierto en La menor, para piano y orquesta Op. 54*, de Robert Schumann, solista Marcella Crudeli y *Sinfonía N° 4, en Sol Mayor, Op. 88*, de Anton Dvorak.

#### Decimotercer Concierto

Bajo la batuta del maestro Víctor Tevah, la Sinfónica de Chile inició el concierto con *Procesión del Cristo de Mayo*, del compositor chileno Próspero Bisquertt, escrita en París en 1930 y estrenada en esa ciudad un año más tarde. Fuertemente influenciada por el impresionismo francés y también por las melodías verdianas, esta creación evoca la tradicional festividad del Cristo de Mayo.

En primera audición en Chile se escuchó el *Concierto para arpa y orquesta Op. 25*, del compositor argentino Alberto Ginastera, con Clara Pasini como solista. Enseguida, la soprano Mary Ann Fones cantó *Sheherezade*, de Maurice Ravel, terminándose el programa con *Rapsodia Española* del mismo compositor.

El domingo 24 de agosto en el Teatro Astor, la Sinfónica de Chile, dirigida siempre por Víctor Tevah, ofreció un concierto extraordinario con obras del siglo XX en homenaje al centenario de Maurice Ravel, en el que participaron tres solistas mujeres: Clara Pasini en *Concierto para arpa y orquesta*, de Ginastera; Mary Ann Fones, con *Sheherezade*, de Ravel y la pianista francesa Thérèse Dussaut que tocó *Concierto en Sol Mayor para piano*, de Maurice Ravel.

#### Con Israel en Egipto, de Haendel, se puso fin a la XXXIV Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile

Cinco obras corales fueron incluidas en esta temporada, dos chilenas de compositores contemporáneos y tres barrocas.

*Israel en Egipto* fue dirigido por Víctor Tevah. Actuó el Coro de la Universidad de Chile que dirige Hugo Villarroel y los solistas: Patricia Vásquez y Lucía Gana, sopranos; Aída Reyes, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor; Fernando Lara, barítono y Mariano de la Maza, bajo.

La obra fue repetida el domingo 31 de agosto en el Teatro Astor y el 6 de sep-

tiembre en la Universidad Técnica "Federico Santa María", de Valparaíso.

## XXI TEMPORADA OFICIAL DE CONCIERTOS 1975 EN EL TEATRO MUNICIPAL

### Séptimo Concierto

El director argentino Mario Benzecry fue discípulo de Teodoro Fuchs en Argentina. Posteriormente se perfeccionó en la Ecole Normale de Música de París con Pierre Dervaux y en repertorio contemporáneo con Max Deutsch. En 1970 ganó el primer premio del Concurso Internacional para directores de orquesta "Dimitri Mitropoulos" en Nueva York.

En este concierto Benzecry dirigió la *Sinfonía N° 4*, de R. Schumann; *Obertura de la Flauta Mágica*, de Mozart y con el violinista alemán Leon Spierer tocó el *Concierto para violín y orquesta*, de Beethoven.

### Octavo Concierto

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por el maestro argentino Jorge Rotter, titular de la Orquesta de Cámara de Rosario, repitió el programa ofrecido el día antes en el Teatro Oriente, dentro de la Temporada Internacional de Conciertos.

El programa incluyó *Henry Purcell: Suite del Rey Arturo*; *Carl Ditters von Dittersdorf: Concierto para contrabajo y cuerdas*, solista Adolfo Flores; *Jean-Marie Leclair: Concierto en Do Mayor, Op. 7, N° 3 para flauta y arcos*; *Tschaikowsky: Serenata para arcos, Op. 48*.

### Noveno Concierto

Por enfermedad del titular Fernando Rosas, la Orquesta Filarmónica actuó bajo la dirección de Patricio Bravo. Se tocó: *Gluck: Ifigenia en Aulis*; *Mozart: Sinfonía Haffner*; *Beethoven: Concierto N° 4 en Sol Mayor*, solista Galvarino Mendoza, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, y *Tschaikowsky: Obertura 1812, Op. 49*, obra en la que actuó junto a la Filarmónica el Orfeón de Carabineros de Chile.

### Décimo Concierto

El director argentino Pedro Ignacio Calderón, titular del "Ensemble Nacional" de Buenos Aires y director de trayectoria internacional, dirigió en esta oportunidad. El programa consultó: *Beethoven: Obertura Las criaturas de Prometeo, Op. 43*; *Brahms: Concierto N° 2*, solista Hans Richter-Hasser; *Shostakovich: Sinfonía N° 1*.

### Decimoprimer Concierto

El Oratorio *El Mesías*, de Haendel, que el día anterior se presentó en la Temporada Internacional del Teatro Oriente, se repitió en el Teatro Municipal el 7 de agosto. Bajo la batuta de Fernando Rosas actuaron la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el Coro de Sede Occidente de la Universidad de Chile, preparado por el maestro Guido Minoletti, y los solistas: Marisa Lena, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Fernando Lara, baritono y Santiago Villablanca, tenor.

### Decimosegundo Concierto

El pianista polaco Witold Malczuzynsky, en un recital con obras de Chopin y Liszt actuó en el Teatro Municipal el 14 de agosto.

### Decimotercer Concierto

Los dos últimos conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal fueron dirigidos por el maestro alemán Franz Paul Decker.

En la primera fecha el programa incluyó: *Wagner: Los Maestros Cantores*; *Camille Saint-Saens: Concierto N° 1 para cello y orquesta*, solista Arnaldo Fuentes; *Beethoven: Tercera Sinfonía*.

### Ultimo Concierto de la XXI Temporada Oficial

En este concierto el maestro Franz Paul Decker incluyó: *Beethoven: Obertura Coriolano*; *Chopin: Concierto N° 2, Op. 21*, solista Oscar Gacitúa y *Brahms: Sinfonía N° 2*.

## CONCIERTOS EN LA SALA ISIDORA ZEGERS

### Recital de Guitarra y Arpa

El Departamento de Música presentó, el 9 de julio, a los alumnos de guitarra y arpa de las profesoras Liliana Pérez y Teresa Tixier.

### Recital Folklórico

El Conjunto infantil "Los Parralitos" ofreció un programa con rondas, danzas zoomórficas, tonadas, cuentos y juegos, bajo la dirección de Lucy Casanova. En la segunda parte de este programa, el director Hernán Higuera, del Conjunto de Proyecciones Folklóricas del Departamento de Música, dio a conocer expresiones folklóricas de la Isla de Chiloé, con valsos, canciones, cuecas y romances chilotos.

### Clase-Concierto sobre música de cámara

El profesor Tapia-Caballero ofreció una charla sobre el significado y proyecciones de la música de cámara, la que fue ilustrada por un grupo de sus alumnos. Las obras ejecutadas fueron: *Mozart: Sonata a 4 manos en Si bemol* y *Tres Duetos para corno*; *Anónimo del siglo XVII: Duetto para guitarras*; *Honnegger: "Intrada"* para trompeta y piano, y *Beethoven: Sonata en Sol Mayor para violín y piano*.

### Charla-Concierto de Leon Spierer

El violinista alemán Leon Spierer, concertino de la Filarmónica de Berlín, dio una conferencia en la que dio a conocer la historia de la Filarmónica, el sistema de becas que ofrece Alemania Federal para cualquier instrumentista de orquesta y luego hizo un breve análisis de las obras que, conjuntamente con el pianista Oscar Gacitúa, tocó para los profesores y alumnos que asistieron a este acto. Spierer y Gacitúa interpretaron: *Tartini: Sonata en Sol menor*; *Schoenberg: Fantasía Op. 47*; *Suk: Quasi Ballada "Apassionatto"*; *Brahms: Sonata Op. 78*; *Bartok: Segunda Sonata para violín y piano*.

### Cuarteto Schubert

El 17 de julio, el Cuarteto "Schubert", integrado por Celia Herrera y Manuel Fernández, violines; Oscar Sandoval, viola, y Eduardo Salgado, cello, ofreció un con-

cierto que incluyó las siguientes obras: *Mozart: Divertimento en Fa Mayor, K. V. 138*; *Schubert: Cuarteto en Mi bemol Mayor, Op. 125, N° 1* y *L. Boccherini: Quinteto en Re para guitarra y cuerdas*, guitarrista invitado, Luis López.

### Recital en Trío

Los profesores Jutta Mathei, piano; Myriam Adasme, violín, y Patricio González, corno, acaban de formar un nuevo conjunto de cámara, que no siempre actuará como Trío. En su primer concierto, el 29 de julio, los artistas presentaron el siguiente programa: *Hindemith: Sonata para corno y piano*; *Beethoven: Sonata Op. 30, N° 2 en Do menor para violín y piano*, y *Brahms: Trío para piano, violín y corno, Op. 40*.

### Labor de extensión artística y educacional del Departamento de Música

El Departamento de Música de la Facultad inició en la Sala Isidora Zegers, el 5 de agosto, tres tipos de programas de extensión: para profesores, alumnos, y universitarios en general; para alumnos de educación básica y para público en general. Esta actividad es gratuita y las entradas pueden solicitarse en Extensión Artística y Educacional de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

La programación contempla conciertos corales, recitales de instrumentistas, conferencias y charlas ilustradas.

Inició el ciclo el Coro del Instituto Secundario de la Universidad de Chile, ISUCH, dirigido por Guillermo Vergara. Cantaron *Misa en Sol Mayor*, de *F. Schubert* y una selección de obras corales chilenas y latinoamericanas y Negro Spirituals.

Los profesores Patricio González y Jutta Mathei dieron un recital para corno y piano con obras de Beethoven, Schumann, Dukas y Bozza. El Coro del Departamento de Música, dirigido por Ruth Godoy, ofreció una charla-concierto didáctica sobre "América y su Música". La exposición estuvo a cargo de Mirtha Bustamante y María Isabel Fuentealba, quienes explicaron la trayectoria de la música hispana y su influencia sobre la música colonial americana y el Coro ilustró esta charla con obras renacentistas españolas y coloniales americanas. En este concierto Lucía Pereira



acompañó al clavecín y Cástor Narvarte, en violín.

El Conjunto de Música Moderna, que dirige Roberto Escobar, presentó un programa con obras de vanguardia de compositores chilenos. El programa consultó: *Hernán Ramírez: "Arte Magnética"*; *Roberto Escobar: Ceremonia de Percusión*; *Darwin Vargas: Tres Preludios*; *Pablo Délano: Evocación*, y *Guillermo Rizzo: Reflexiones*. Actuaron los percusionistas Guillermo Rizzo, Carlos Vera y Ricardo Ruiz; batería, Sergio Meli; guitarra, Jorge Rojas-Zegers; flauta, Millapol Gajardo; piano, Roberto Escobar; clarinete, Rubén Guardia.

Para dar a conocer a los estudiantes la pintura alemana de fines del siglo XV y comienzos del XVI, se proyectaron películas sobre la vida y la obra de Holbein y Durero.

El Coro del Departamento de Música continuó con su labor de difusión de la música americana. En este segundo concierto el profesor Eduardo Torres Zúñiga habló sobre los compositores contemporáneos de Argentina, Perú, Brasil, México, Puerto Rico y Chile, y el coro cantó coros de todos aquellos creadores a que aludió en su charla el profesor Torres.

Con un concierto de Hernán Jara, violín, y Eliana Valle, piano, continuó el ciclo de recitales que organizó el Departamento de Música. Los intérpretes ejecutaron obras de Corelli, Beethoven, Dvorak, Sarasate y Bartok.

El "Conjunto Experimental de Música de Vanguardia" de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile, integrado por estudiantes del plantel, actuó en la Sala Isidora Zegers ofreciendo un concierto de Jazz, a base de obras originales.

La Orquesta Israelita Maccabi, que dirige Millapol Gajardo, actuó el 26 de agosto, con un programa que incluyó dos obras en primera audición: *Sonata a seis para trompeta y cuerdas*, de *Franz H. Biber*, con Miguel Buller como solista y *Sinfonía en Re menor*, de *W. Friedmann Bach*, con los flautistas Gonzalo García y Juan C. Herrera y Margarita Norero en clavecín. El programa se completó con *A. Vivaldi: Concierto para orquesta en Do menor*, y *W. A. Mozart: Divertimento en Re Mayor, K.V. 251*, para oboe, dos cornos y cuerdas.

El Conjunto de Cámara que integra la familia Mendoza Piñeiro, hijos del pianista y profesor de la Facultad, Galvarino Mendoza y de la profesora Eliana Piñeiro, actuó para estudiantes en un recital de especial

relieve. Los niños Francisca y Alejandro, ambos estudiantes de violín en la Facultad, y Eliana, alumna de violoncello, iniciaron el recital con *Trio N° 1 para dos violines y cello*, de *J. M. Sperger*. Luego, con su padre al piano, tocaron *Sonata Trio en Sol Mayor para dos violines, cello y teclado*. Eliana Mendoza, siempre con su padre al piano, interpretó enseguida, *Sonata en Sol Mayor*, de *G. B. Sammartini* y *Tarantella, para violoncello y piano, Op. 23*, de *W. H. Squire*.

En un concierto extraprogramático, se presentó el Coro del Departamento de Música, bajo la dirección de Ruth Godoy, en el que cantaron obras de la Corte de los Reyes Católicos y música colonial americana. Actuaron como solistas las sopranos Mirtha Bustamante y María I. Fuentealba; la mezzo Dora Elerza; el tenor Arturo Norambuena y el bajo Fernando Ahumada. Acompañaron Lucía Pereira en clavecín; Cástor Narvarte, violín, y Carlos Ledermann, guitarra.

El Conjunto de Proyecciones folklóricas del Departamento de Música, que dirige Hernán Higuera, actuó en el noveno concierto de Extensión Artística Eduacional, en el que se difundió música folklórica de Chiloe.

"Santiago Colonial" se tituló el espectáculo presentado por profesores y alumnos de la Carrera de Pedagogía en Educación Musical, el 10 de septiembre. Basándose en pasajes de la novela "Martín Rivas", de Alberto Blest Gana, la obra consta de cuatro actos en los que alternan parlamentos con números musicales y bailes folklóricos. El montaje estuvo a cargo de 29 estudiantes de Pedagogía Musical y contó con la dirección de las profesoras Graciela Yazigi, Iris Urmeneta; Carmen Olivares y los bailes del profesor Hernán Higuera, director del Conjunto Folklórico del Departamento de Música.

El médico cirujano y guitarrista Jorge Rojas-Zegers ofreció un recital de obras chilenas para guitarra que contó con comentarios críticos del compositor Roberto Escobar. El programa consultó: *Jorge Urrutia Blondel: Sugerencias de Chile*; *Juan Amenábar: Canción de cuna para un niño abandonado*; *Darwin Vargas: Tres Preludios*; *Pablo Délano: Evocación y Momentos de Oración*; *Roberto Escobar: Talagante*; *Gustavo Becerra: Allegro* (de la Sonata N° 2) y *Pedro Núñez Navarrete: Estudio N° 3, Invernal y Danza N° 2*.

La soprano Mary Ann Fones, con Elvira Savi al piano, interpretaron el 16 de

septiembre "La Vida de María", de Paul Hindemith, sobre textos de Rainer Maria Rilke, versión de 1948.

Con el auspicio del Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile, el 23 de septiembre, actuó el Quinteto de Bronces de Chile en la Sala Isidora Zegers.

En este programa tocaron: *Berlioz: Fugue*; *Boccherini: Minuetto*; del chileno *Julio Quinteros: Quinteto N° 1*; *V. Ewald: Symphony for Brass*; *V. Nelhybel: Quinteto N° 1*, y de *Harold Walters: Fair and Warmer*.

El Grupo "Cantamérica" ofreció un recital de Cultura de Folklore Latinoamericano, el 24 de septiembre, dentro del marco de actividades extraprogramáticas de pedagogía en educación musical. Sus integrantes, José San Martín, Guillermo Moris, Héctor Hernández y Milton Riffo, tocaron dieciséis obras folklóricas que representaron el acervo cultural de Bolivia, Venezuela, Argentina, Paraguay, México, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay y Chile.

El Conjunto de Percusión "Rythmus", el 24 de septiembre dio un concierto de extensión en el que se hizo una reseña sobre las características de los instrumentos de percusión a cargo del director del conjunto, profesor Ramón Hurtado. Paralelamente Elena Corvalán, Yanny Akel, Santiago Meza, Pedro Llanos y el profesor Hurtado hicieron presentaciones individuales en timbales, juego de timbres, vibráfono, marimba y celesta.

El programa incluyó obras de Schin-stein, Bach, Couperin, Haendel, Federico el Grande, Françoer, Grieg, Tschaikowsky y del profesor Ramón Hurtado, a cuyo cargo estuvieron, además, todos los acompañamientos al piano.

#### *Concierto del Coro de Cámara y Orquesta de Cuerdas de la Universidad de Chile de Valparaíso*

El 4 de septiembre se presentó el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, fundado en 1953 por el maes-

tro Marco Dusi. Actualmente lo dirige el maestro Belfor Ruz. Se inició el concierto con un programa a capella.

La Orquesta de Cuerdas, el Coro de Cámara y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Mariam Matus, contralto; Hugo Chamorro, tenor y René Verger, bajo, cantaron la *Cantata N° 198 "Oda Fúnebre"*, de J. S. Bach, dirigidos por Belfor Ruz.

#### *Música de compositores chilenos tocan artistas del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción*

Dentro del plan de intercambio existente entre la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la Universidad de Concepción, el concierto de piano y canto, con obras de autores chilenos ofrecido en esa ciudad el 6 de septiembre, fue repetido en la Sala Isidora Zegers el 8.

El recital se inició con *Canciones Infantiles*, de Pedro H. Allende, cantadas por la mezzosoprano Laura Délano, con Gilda Pavesi al piano. *Tres invenciones cromáticas para piano*, de Samuel Claro, fueron ejecutadas por Gilda Pavesi quien, además, tocó *Seis piezas breves para piano*, de Carlos Botto.

La soprano Mónica Barra con Miguel Aguilar al piano ofrecieron la audición de *Marassa e Iou, M'Ague' ta Royo y Gros Loa Moin*, de *Canciones Haitianas*, de José Vicente Asuar.

Para voz y piano se escuchó enseguida *La Puerta abierta hacia la noche*, con poema de Vicente Huidobro, de Miguel Aguilar, con la soprano Mónica Barra y Miguel Aguilar al piano. El mismo compositor tocó al piano sus obras *Sonata* (1951), *Microscopía* (1955), *Fragmento sobre "El Castillo" de Kafka* (1954) y en primera audición se escuchó *Arte Poética* (1975) para voz y piano con la soprano Mónica Barra acompañada por el autor.

Terminó este recital con *Diez Preludios*, de Alfonso Leng, tocados por Ana María Castillo.

## TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS 1975. INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

### *Música barroca por el Quinteto Hindemith*

El Quinteto Hindemith de la Universidad Católica, con el clavecinista invitado,

Nino García, tocaron un programa de música barroca que incluyó: *Cuarteto en Mi menor para flauta, oboe, corno y fagot*, de un Anónimo inglés del siglo XVII, en arre-

glo de Luis Gastón Soubllette; **Antonio Vivaldi: Trío Sonata en Sol menor** para flauta, oboe, fagot y clavecín y **Sonata N° 1 en La menor** para flauta, fagot y clavecín; **G. Ph. Telemann: Trío Sonata en Mi menor** para flauta, oboe, fagot y clavecín y **Trío Sonata en Re menor** para flauta, oboe, fagot y clavecín; **Haendel: Sonata N° 3 en Si menor** para flauta, corno y clavecín.

#### Leonard Rose y Elvira Savi

El cellista norteamericano Leonard Rose y la pianista chilena Elvira Savi, en este recital, incluyeron: **Bohuslav Martinu: Sonata N° 2** (1941); **Beethoven: Sonata N° 3 en La Mayor Op. 69**; **J. S. Bach: Suite en Do menor para cello solo**; **Chopin: Introducción y Polonesa brillante Op. 3.**

#### Consortium Classicum

Siete músicos alemanes integran el Consortium Classicum invitado por el Goethe Institut.

En este concierto tocaron: **Konrad Kreuzer: Septeto en Mi bemol Mayor Op. 62** para clarinete, corno, fagot, violín, viola, cello y contrabajo; **Beethoven: Septeto en Mi bemol Mayor, Op. 20**; la primera audición en Chile de **Una Vida** del compositor austríaco nacionalizado mexicano, **Lan Adomíán**, obra que obtuvo el primer premio del Concurso de Música Contemporánea que patrocinó el Instituto Goethe de Munich en 1974, y **Schubert: Allegro en Si bemol.**

#### Hans Richert-Haaser en Festival Beethoven

Para este programa el pianista alemán eligió seis sonatas de **Beethoven: N° 1 en Fa menor, Op. 2 N° 1**; **N° 19 en Sol menor, Op. 49, N° 1**; **20 en Sol Mayor, Op. 49, N° 2**; **N° 30 en Mi Mayor, Op. 109**; **N° 22 en Fa Mayor, Op. 54**, y **N° 23 en Fa menor, Op. 57.**

#### Oratorio "El Mesías" de G. F. Haendel

Véase la sección Informes.

#### La Grande Ecurie et La Chambre du Roi

Dentro de la gira patrocinada por "L'Association Française d'Action Artistique" del Gobierno de Francia, visitó Chile solamente "La Chambre du Roi". Creó estos conjuntos el oboísta y director Jean-Claude

Malgoire en 1966 "para continuar una tradición iniciada bajo Francisco I, en cuya corte los instrumentos se dividían entre los que hacen gran ruido —La Grande Ecurie— y los dulces —la "Chambre du Roi.

Los músicos franceses tocaron: **Purcell: Sonata en Re Mayor** para trompeta, cuerdas y continuo, solista Jean-Pierre Canilhac; **Vivaldi: Concierto en Do Mayor** para piccolo, solista: Jean-Claude Veilhan; **André Campra: Le Bal Interrompu**; **J. B. Lully: Ballet Xerxes**; **J. Ph. Rameau: Les Indes Galantes**; **G. F. Haendel: Música del Agua.**

#### Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica

Bajo la dirección de su titular Fernando Rosas, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, con Jorge Román como solista, inició el programa con **Concierto en Do Mayor para cello y cuerdas, de Haydn.**

**La Ofrenda Musical, de J. S. Bach,** ocupó el resto del concierto. La versión ofrecida correspondió a una revisión del compositor y contrabajista Adolfo Flores. La gigantesca obra son las variaciones creadas por Bach a un tema del rey Federico el Grande.

Adolfo Flores, en esta versión, dio especial importancia a los arcos de la orquesta, además del clavecín concertante, sólo agregó una flauta. Dividió la obra en trece números agrupando los instrumentos ya sea en conjuntos mayores y menores o bien en su formación completa, logrando de esta manera diversas calidades sonoras.

#### Recital con obras de Ravel

Para substituir al Cuarteto Loeweguth que venía de Francia a la Temporada Internacional del Teatro Oriente y que no llegó a Chile, se realizó un recital Ravel con artistas nacionales.

La soprano Mary Ann Fones con Elvira Savi al piano interpretaron tres ciclos de canciones del gran compositor galo cuyo centenario se conmemoraba. Encabezó el programa **Cinco Melodías Populares Griegas**, continuaron con **Historias Naturales** para terminar con **Canciones Malgaches** que contó con la colaboración del flautista Alberto Harms y Arnaldo Fuentes, cello.

Terminó el concierto con la ejecución por el Cuarteto Chile de la Universidad Católica del **Cuarteto en Fa.**

*Orquesta de Cámara de la Universidad Católica con Pierre Fournier como solista*

La Orquesta de Cámara dirigida por Fernando Rosas tocó como primer número *Concerto Grosso Op. 6, N° 5*, de G. F. Haendel.

Con Pierre Fournier como solista se escuchó: *François Couperin: Piezas de Concierto y Concierto para cello y orquesta de cuerdas*, de K. Ph. E. Bach.

Finalizó el programa con *Cuarteto en Fa Mayor para orquesta*, de K. Stamitz.

*Paul Badura Skoda*

El pianista austríaco Paul Badura Skoda fue el artista que tuvo a su cargo el último concierto de la Temporada Internacional 1975 del Instituto de Música de la Universidad Católica.

El programa de este recital fue el siguiente: *Mozart: Fantasia y Fuga en Do Mayor K. 394; Beethoven: Sonata en Si bemol Mayor Op. 106; Chopin: Berceuse en Re Bemol Mayor Op. 57 y Scherzo N° 2 en Si bemol menor Op. 31 y Ravel: Gaspard de la Nuit.*

## CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

*Agrupación Pro-Música de la Universidad Católica en el sexto concierto de la Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal*

En reemplazo de la Filarmónica Municipal, en la sexta fecha de abono, actuó la Agrupación Pro-Música integrada por Fernando Ansaldi, violín; Pedro Póveda, viola; Roberto González, cello; Frida Conn, piano, y Adolfo Flores, contrabajo.

Tocaron: *Cuarteto N° 1 en Sol menor*, de Mozart, y *Quinteto "La Trucha" en La Mayor, Op. 114*, de Schubert.

*Cuarteto de fagotes y piano*

En el Goethe Institut los fagotistas Emilio Donatucci, integrante del Quinteto Hindemith; Armando Aguilar, profesor de fagot de la Facultad de Música y primer fagot de la Filarmónica Municipal; Patricio Bravo, fagot de la Sinfónica de Chile y Guillermo González, fagot de la Filarmónica Municipal y de la Orquesta Sinfónica de Profesores y el pianista y arreglador Nino García, ofrecieron un recital con obras para fagot y piano.

El programa se inició con *Sonata N° 5 para fagot y piano*, de *Joseph Bodin de Boismortier*, seguido por *Andante y Rondó Ungaresque*, de K. M. von Weber, para fagot y piano. Luego, los cuatro fagotistas tocaron *Pavanne pour une infante défunte*, de M. Ravel.

Del compositor chileno Adolfo Flores se escuchó el estreno de *Milongaza para Emilio*, para fagot y piano, obra escrita en 1975.

Adolfo Flores se ha destacado como compositor de música incidental para cine,

teatro, televisión y radio. Entre sus últimas obras de cámara, destacan "Scar" para cello y piano, de 1974, y obras para Trío. En Buenos Aires y Rosario se presentó este año, también, su versión revisada y orquestada de la "Ofrenda Musical", de J. S. Bach. Pero, además, Adolfo Flores es un distinguido contrabajista que ha ocupado los cargos de primer contrabajo de las Orquestas Sinfónica de Chile y Filarmónica Municipal. Actualmente es profesor y contrabajo solista de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica e integra el Conjunto "Pro Música".

En la segunda parte del programa, tocaron: *Trío de fagotes*, de *Adolf Bergt*; *Divertimento para tres fagotes*, de *Eugene Bozza* y en arreglo de Nino García, *Marcha fúnebre de las marionetas*, de *Charles Gounod*, para fagotes y piano.

*Ciclo de conciertos de música francesa en homenaje al centenario de Ravel*

El Conjunto "Ars Viva", creado por Waldo Aránguiz, se incorporó a la vida musical santiaguina el 21 de julio. El Salón Filarmónico del Teatro Municipal fue el escenario que vio nacer a este grupo de cantantes e instrumentistas que iniciaron su labor de difusión musical con un ciclo de cinco conciertos dedicados a la música francesa de distintas épocas en homenaje al centenario del nacimiento de Maurice Ravel. El conjunto cuenta con el auspicio financiero del Instituto Chileno-Francés de Cultura que hizo traer desde Francia las partituras que se requerían. Además, hubo charlas, películas, exposiciones de fotografías del gran músico galo, documentos y partituras.

Waldo Aránguiz quiso crear un conjunto dúctil, eficiente y del más alto nivel musical al incorporar al coro a cantantes profesionales y a instrumentistas jóvenes de talento para quienes la música es un quehacer vital y permanentemente renovador.

En este ciclo dieron a conocer la música francesa de los siglos XV al XX.

#### *Obra para violoncello y piano en la Biblioteca Nacional*

Iniciaron el ciclo de música de cámara organizado por la Biblioteca Nacional el cellista Patricio Barría y Cirilo Vila al piano. Entre el 21 de julio y el 25 de agosto, actuaron en conciertos gratuitos conjuntos de cámara, cantantes e instrumentistas.

Con el auspicio del Departamento de Música de Sede Occidente de la Universidad de Chile actuaron el profesor de cello de la Sede, Patricio Barría y el profesor y pianista de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Cirilo Vila.

El programa de este recital incluyó: *Vivaldi: Sonata N° 6 en Si bemol Mayor; Brahms: Sonata N° 1 en Mi menor, Op. 38; Hindemith: Drei Leichte Stücke y Prokofiev: Sonata en Do Mayor, Op. 119.*

#### *Agrupación de Cámara "Pro Música"*

Continuó el ciclo de la Biblioteca Nacional con la actuación de la Agrupación de Cámara "Pro Música" del Instituto de Música de la Universidad Católica.

Se inició el concierto con *Divertimento en Do Mayor para violín, viola y cello*, de Haydn y como última obra del programa tocaron *Quinteto en Fa menor para piano y cuerdas*, de César Franck.

La novedad de este programa fue la primera audición de *Suite para violín, cello y piano* del compositor y contrabajista chileno Adolfo Flores.

#### *Concierto de Música Barroca de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile*

Los instrumentistas Millapol Gajardo, flauta travesa; Arnaldo Fuentes, cello; Francisco Claro, clavecín; Elena Correa, soprano y flauta dulce; Octavio Hasbún, flauta dulce, y Sergio Silva, viola da gamba, miembros de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, ofrecieron en la Iglesia de las Agustinas un concierto de Música Barroca.

Con *Sonata en Do Mayor para flauta travesa y continuo*, de A. Vivaldi, se inició el concierto que, además, incluyó de G. P. Telemann: *Sonata en Fa Mayor para dos flautas dulces y continuo*; J. Philippe Rameau: *Piezas de concierto para flauta, cello y clave*; G. P. Telemann: *Cantata "Locke Nur" para soprano, flauta dulce y continuo*; J. S. Bach: *Suite N° 2 en Re menor para violoncello solo* con Arnaldo Fuentes; François Couperin *Le Grand: Concert Royal N° 4 para flauta travesa y continuo*.

#### *Concierto con obras para órgano, clavecín y coros de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile*

Invitado principal fue el Coro de Cámara de la Universidad de Chile que dirige el maestro Richard Kistler, director general de este concierto, y los solistas Florencia Centurión y María Angélica Sierra, sopranos; Rosario Cristi, mezzo; Victoria Barceló, contralto; René Ramos, tenor; Juan y César Gutiérrez, bajos, y los instrumentistas: Elena Correa y Octavio Hasbún, flautas dulces; Fernando Silva, flauta travesa; Gabriela Pérez y Helmuth Arias, clavecinistas, y Helmuth Arias, órgano.

Se inició la velada en la Iglesia de Las Agustinas, con *Andante en si menor*, de J. S. Bach para órgano, y enseguida el coro a capella cantó *Ave María*, de Palestrina y *Aller Augen Warten auf Dich*, de Schutz. De *Andrea Gabrielli* se tocó en clavecín la *Canzona Francesa* sobre un tema de Tomás de Crequillon y de este último compositor el coro cantó *Pour un plaisir*, y *Agnus Dei*, de Tomás Morley. La soprano María Angélica Sierra cantó, acompañada por Helmuth Arias en clavecín, *Canzones espirituales*, de J. S. Bach y de J. Fasch, con instrumentos originales, se tocó *Trio Sonata en Sol Mayor*. El *Andante en Do menor* para órgano de J. Ch. Rinck y el *Motete "Sei lob und preis"* de J. S. Bach para coro y órgano completaron este programa.

#### *Concierto Bach en el Goethe Institut*

El clavecinista Francisco Claro preparó un programa con obras de Bach que incluyó en la primera parte, *Sonata en La mayor para violín y clavecín*, y la *Cantata "Amore Traditores" para bajo y clavecín N° 203*. La *Sonata en Sol Mayor para viola da gamba y clavecín* fue tocada por el cellista Patricio Barría.

La *Cantata "Non sa che sia dolore"* para soprano, flauta, cuerdas y continuo, Nº 209, fue escuchada en primera audición, con Francisco Quesada y Genaro Burgos, violines; Pedro Póveda, viola; Patricio Barria, cello, y Millapol Gajardo en los solos de flauta, y Claro en clavecín. Solista fue la soprano Elena Correa.

*Recital de Roberto González y Elisa Alsina en la Biblioteca Nacional*

El cellista Roberto González con Elisa Alsina, piano, iniciaron el recital con *Sonata en Sol Mayor*, de *Sammartini* y la *Sonata Op. 5 Nº 2*, de *Beethoven*, prosiguiendo con *Adagio* y *Allegro*, de *Schumann*.

Terminó este concierto con un homenaje al recientemente fallecido *Dimitri Shostakovich*, tocando la *Sonata para cello y piano Op. 40*, escrita en 1934.

*Laberinto, del compositor Roberto Escobar*

El Conjunto de Música Moderna en su vigesimoprimer concierto, ofrecido en el Goethe Institut, con la colaboración de la Asociación Nacional de Compositores y el Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile, ejecutó la obra "Laberinto", de Roberto Escobar, dirigida por el compositor.

"Laberinto" integra la combinación de vientos, cuerdas y percusión con textos poéticos. El Acto I "Umbral" es una exposición de los materiales de la obra y la lectura del poema "Laberinto" de Renato Yrarrázaval. El compositor se dirige al público enseñada para darle a conocer las intenciones de la obra. El Acto II, "Retratos", con secuencias para instrumentos solistas, es seguido por "Voces", recitaciones de fragmentos de "Four Quartets", de Eliot; "La Sera", de Petrarca; "Der Doppelgänger", de Heine y "Laberinto", de Yrarrázaval, en sus respectivas lenguas originales. El final "Caminos" culmina con la lectura simultánea de los cuatro textos.

*Quinteto de Vientos Hindemith viaja al norte del país*

Con el auspicio de la Embajada de Alemania y del Instituto de Música de la Universidad Católica, el Quinteto Hindemith visitó Arica, Iquique, Antofagasta y Chuquibambilla. El Quinteto está integrado por Alberto Harms, flauta; Cancio Mallea, oboe; Gilberto Silva, corno; Nino García,

clarinete, y Emilio Donatucci, fagot. En esta gira los artistas ofrecieron conciertos educacionales y para público en general.

*Dúo de piano Flora Guerra-Elisa Alsina*

En el Instituto Goethe, las pianistas chilenas Flora Guerra y Elisa Alsina, el 9 de septiembre, ofrecieron un programa que consultó: *Schumann: Andante y Variaciones Op. 46; Chopin: Rondó, Op. 73; Britten: Introducción y Rondó a la Burlesque, Op. 23, Nº 1*; del chileno *Miguel Letelier: Suite Scapin; Debussy: En blanc et noir* y de *Witold Lutoslawski: Variaciones sobre un tema de Paganini*.

*Programa de música barroca*

Carmen Luisa Letelier, contralto; Mirka Stratigopoulou, flauta dulce; Adolfo Flores, viola da gamba, y Federico Heinlein, clavecín, ofrecieron en el Goethe Institut un programa con obras del Barroco, el 23 de septiembre.

Iniciaron el concierto la contralto y el clavecinista con las siguientes obras: *Jacopo Peri: Funesto piagge* (monólogo de Orfeo, de "Eurídice"); *John Dowland: Flow not so fast, ye fountains; John Bartlet: Whither runneth my sweetheart?*; *Claudio Monteverdi: In un fiorito prato* (Arioso de la mensajera de "Orfeo"); *Marco da Gagliano: Chi da lacci d'amor* (de "Dafne"); *Thomas Campion: Oft have I sighed for him, y John Attey: On a time*.

De *Georg Ph. Telemann* se incluyeron las siguientes obras: *Trio en Re menor; Aria "Tod und moder, dringt herein"; Sonata a Trio en Fa Mayor y Cantata "Erquicktes Herz, sei voller Freude"*, con la participación de los cuatro intérpretes.

Para iniciar la segunda parte de este concierto, Carmen Luisa Letelier y Federico Heinlein ofrecieron versiones de: *Domenico Gabrielli: Poiché ad Irene*, cantata de cámara; *François Couperin: Doux liens; Gaetano M. Schiassi: Digli ch'io son fedele* (de "Alessandro nell'Indie") y aparentemente saliendo de la época barroca, *Die Alte K. 517*, de *Mozart*, parodia cómica del compositor de lo que se pensaba en su época que fue la expresión musical barroca.

*Concierto en homenaje a Jaime Escobedo*

El Quinteto Hindemith, el Cuarteto de Fagotes y el Coro "Ars Viva" que dirige Waldo Aránguiz, rindieron homenaje al re-

cientemente fallecido artista Jaime Escobedo en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, el 23 de septiembre.

Inició el programa el Quinteto Hindemith con *Cinco Contradanzas* de un anónimo inglés del siglo XVII y luego tocaron de G. Ph. Telemann: *Sonata-Trio en Re menor* con Nino García al piano. El Cuarteto de fagotes tocó *Marcha Fúnebre para una Marioneta*, de Charles Gounod. En un arreglo para fagot y piano, con Emilio Do-

natucci y Nino García, se tocó *Andante del Concierto K. 622 para clarinete y orquesta* de Mozart. En estreno absoluto se ejecutó *Quinteto 743131*, de 1975, del compositor chileno José Manuel Silva, para flauta, oboe, corno, fagot y piano. Para fagot solo, Emilio Donatucci tocó *Milongaza*, de Adolfo Flores y el Coro cantó obras del Renacimiento, de Lully, canciones corales de Poulenc, Debussy y Ravel.

## ORQUESTAS SINFONICAS EXTRANJERAS

### *The Long Island Youth Orchestra*

La Long Island Youth Orchestra, conjunto orquestal compuesto por 77 jóvenes músicos norteamericanos cuyas edades fluctúan entre los 16 y 26 años, bajo la dirección del maestro Martin Drewitz, ofrecieron dos conciertos en Santiago, en su gira por Latinoamérica, bajo los auspicios del Servicio de Cultura y Prensa de la Embajada de los Estados Unidos.

En el Teatro Esmeralda, con el auspicio de la Secretaría Nacional de la Juventud, tocaron para un público joven el 7 de julio, un programa que incluyó: *Aubert:*

*Obertura Fra Diavolo; Berlioz: Marche Troyenne; Copland: Rodeo, y Tchaikowsky: Variaciones sobre un tema rococó para cello y orquesta*, solista Jonathan Rubin.

En el concierto en el Teatro Municipal, al día siguiente, tocaron: *Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn; Mozart: Concierto N° 4 para corno*, solista Laurel Bennert; *Moussorgsky-Ravel: Cuadros de una Exposición, y Coussa: Semper Fidelis*. Este concierto también fue a beneficio del Comité Comunal de la Municipalidad de Santiago.

## RECITALES DE ARTISTAS EXTRANJEROS

### *Cuarteto de Cuerdas Rowe*

Un solo concierto ofreció en Santiago el Cuarteto Rowe de la Universidad de Carolina del Norte de Charlotte. En la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música actuó este conjunto que integran el chileno Patricio Cobos, violín; Arlene di Cecco, segundo violín; Pamela Benjamín, viola, y Luca di Cecco, violoncello.

El Rowe String Quartet lleva el nombre del industrial norteamericano Oliver Regan Rowe que contribuyó a establecerlo en 1973. A pesar de su corta trayectoria, éste es un cuarteto que ya ha sido aclamado tanto en los Estados Unidos como en giras por Europa, Africa del Sur, Nueva Zelanda, Australia y Latinoamérica.

Ejecutaron el siguiente programa: *Mozart: Cuarteto en Sol Mayor, K. 387; Samuel Barber: Cuarteto Op. 11, y Ravel: Cuarteto.*

### *Actuaciones de Marcella Crudeli en Chile*

La pianista italiana Marcella Crudeli, que actuó en la Orquesta Sinfónica de Chile en el decimosegundo programa de la XXXIV Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile, con el Concierto en La menor para piano y orquesta, Op. 54, de Schumann, bajo la dirección del maestro Francisco Rettig, además ofreció un recital en la Sala Isidora Zegers.

Marcella Crudeli fue enviada por el gobierno de Italia en gira oficial por Latinoamericana, gira de la que Chile fue excluido. No obstante, la artista, que ya nos había visitado en 1974 y se había comprometido a actuar con la Sinfónica este año, en un gesto que la honra y engrandece como mujer y profesional, cumplió con su compromiso. Para los chilenos Marcella Crudeli tocó sin remuneración alguna.

El programa de su recital en la Sala Isidora Zegers incluyó: *Doménico Scarlatti: Sonata en Fa Mayor Nº 11, Sonata en Re menor Nº 13 y Sonata en Re mayor, Nº 18; Doménico Cimarosa: Sonata en Fa Mayor; Galuppi: Sonata en Fa menor; Mendelssohn: Canciones sin palabras, Op. 30 y Op. 62; Schubert: Cuatro Impromptus, Op. 90, y Chopin: Scherzo en Si bemol, menor Op. 31.*

#### *Obras del siglo XX en recital de piano de Peter Roggenkamp*

Invitado por el Goethe Institut, el profesor del Conservatorio de Música de Lübeck, Peter Roggenkamp, por segunda vez visitó Santiago con el objeto de continuar la labor de perfeccionamiento e interpretación de la música para piano del siglo XX, iniciada el año pasado, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Este año dio un curso de cinco clases para profesores y alumnos.

Además, en el Goethe Institut dio un recital en el que abarcó seis décadas de la música para piano de este siglo. Entre las muchas virtudes de este recital, Roggenkamp permitió aquilatar el hecho de que la mayoría de las composiciones pianísticas de las últimas décadas se nutren de las dos grandes fuentes que son Debussy y Schoenberg.

En primera audición en Chile tocó de los compositores alemanes *Friedhelm Döhl:*

*Textura 2*, de 1971, y de *Walter Steffens: Plusie de Feu*, de 1970.

El programa consultó, además: *Karlheinz Stockhausen: Pieza para piano IX*, de 1961; *John Cage: The perilous Night*, de 1944; *Arnold Schoenberg: Cinco Piezas Op. 23 y Seis pequeñas piezas para piano, Op. 19; Claude A. Debussy: Cuatro Preludios del segundo tomo, 1910-1913.*

#### *Recital del pianista Kurt Bauer*

El pianista y profesor de la cátedra de piano del Conservatorio Estatal de Música de Hanover, Kurt Bauer, en su tercera gira latinoamericana —estuvo en Chile en 1968 y 1971— no sólo ofreció el 15 de septiembre un recital en el Goethe Institut sino que, además, dio cursos de perfeccionamiento en la Academia de Música de la Universidad de Concepción sobre la interpretación de las obras para piano del clasicismo y románticas. En la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, analizó con profesores y alumnos la interpretación de la sonata clásica.

En su recital en el Goethe Institut, dedicado a la sonata vienesa clásica, ejecutó el siguiente programa: *Haydn: Sonata en Re Mayor; Mozart: Sonata en La Mayor KV 331; Beethoven: Sonata en Re Mayor, Op. 28, y Schubert: Sonata en La Mayor, op. post.*

## OPERA

### *Madame Butterfly en Concepción*

En la Temporada Lírica 1975 del Teatro Opera de Concepción, se presentó el 2 de agosto "Madame Butterfly" de Puccini, bajo la dirección general del maestro Ernst Huber-Contwig, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, el Coro Lírico y la actuación de bailarines del Ballet Contemporáneo que dirige Belén Alvarez. Todos estos conjuntos pertenecen a la Academia de Música.

Debutó como "regisseur" el arquitecto y codirector del Ballet Contemporáneo, Dragomir Yancovich, quien creó para la obra paneles fácilmente transportables que permitirán mostrar la obra en toda la región.

Lucía Gana cantó el papel de Cio Cio San, el tenor Daniel Bravo el de Pinker-

ton, y la contralto Florentina Daza fue Susuki.

Este importante esfuerzo de la Academia de Música de la Universidad de Concepción merece las mayores alabanzas porque éste es el mejor medio de darles oportunidad a los conjuntos y solistas de la zona.

### *Temporada de Opera 1975 en el Teatro Municipal de Santiago*

Con la reposición de "Elixir de Amor", de Gaetano Donizetti, se inició la Temporada de Opera 1975. El maestro Joaquín Taulis tuvo a su cargo la dirección general y Jaime Fernández la dirección escénica.

Actuaron la Orquesta Filarmónica y el Coro Lírico Municipal. Marisa Lena cantó el papel de Adina, José Nait, el de Ne-



morino, el barítono brasileño Nelson Portella, el curandero doctor Dulcamara, Carlos Haiquel encarnó al sargento y Marucha Cancino a Giannetta.

Muchos años han transcurrido desde que no se montaba en Chile "Norma", de Vincenzo Bellini, segundo título de esta temporada operística. Un reparto pequeño, formado por sólo seis cantantes, un coro lírico y un acompañamiento instrumental reducido, bajo la batuta del maestro Manrico de Tura, ofrecieron esta ópera del género romántico-italiano. La escenografía, trajes y luces estuvieron a cargo de Jaime Fernández, el espectáculo contó con la colaboración de Luz María Osés, maestra de coro, y Daniel Quiroga, en la preparación musical.

El papel protagónico estuvo a cargo de Claudia Parada, con Laura Didier Gambarella en el otro papel estelar, Adalgisa. El

tenor dramático Bruno Prevedi actuó como Pollione Severo y el bajo Mario Bertolini como Orovoso. Antonieta Pesce cantó el papel de Clotilde e Iván Gómez el de Flavio.

El tercer título de esta temporada fue "El Trovador", de Verdi. Bajo la dirección general del maestro Manrico de Tura actuó la Orquesta Filarmónica Municipal; el Coro Lírico preparado por Luz María Osés; Claudia Parada en el papel de Leonora; Marta Rose como Azucena; Horacio Mastrango, Germont; Lorenzo Saccomani, Conde de Luna; Mario Bartolino, Ferrando; Valentina Martínez acompañó a la protagonista en el papel de su confidente Inés.

La dirección escénica estuvo a cargo de Jaime Fernández, autor también de decorados y trajes. La preparación musical estuvo a cargo de Elena Petrini y Daniel Quiroga.

## BALLET: CONJUNTOS CHILENOS

### *Ballet Nacional Chileno en el Teatro Municipal*

El Ballet Nacional Chileno celebró sus treinta años de vida con dos funciones en el Teatro Municipal, el 5 y 13 de julio.

En la primera función se dieron tres ballets del repertorio: "Calaucán", Bunster-Chávez; "Concertino", Koner-Pergolessi; "Catrala Desciende", Bunster-Berio, y el estreno de "Eros" con coreografía de Fernando Beltramí, música de Keith Emerson sobre "Cuadros de una Exposición", de Moussorgsky, vestuario de Ana Soza y decorados e iluminación de Juan C. Castillo.

En la segunda función, además de "Calaucán", se presentaron dos coreografías nuevas de creadores chilenos: "Homenaje a Marta Graham" de Gaby Concha, música de Daniel Smith, vestuario de María Klucynska, escenografía de Juan C. Castillo y Jorge Barba e iluminación de Juan C. Castillo, y "Medio Ambiente" con coreografía y montaje musical de Rob Stuif,

escenografía, vestuario e iluminación de Juan C. Castillo.

### *Ballet Clásico Chileno*

En el Teatro Municipal se presentó el "Ballet Clásico Chileno", conjunto de la academia privada del coreógrafo y director Gastón Bravo. En esta oportunidad hubo dos estrenos con coreografías del maestro Bravo: "La Ventana" con música de Gustav Mahler, y "Degas" con música de Czerny-Rüsager.

### *Ballet Contemporáneo de Concepción*

Belén Álvarez, directora y coreógrafa del Ballet Contemporáneo de Concepción, presentó en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción a su novel conjunto. La función se inició con una muestra de una clase diaria de danza contemporánea, técnica que luego aplicaron en dos coreografías de Belén Álvarez: "Toma un guijarro" con música de Emerson, Lake y Palmer, y "Concierto progresivo de Procolharun".

## BALLET: CONJUNTOS EXTRANJEROS

### *Larry Richardson and Dance Company*

Este conjunto norteamericano de ocho bailarines presentó cuatro coreografías de

su director Larry Richardson, discípulo de José Limón. Incluyó el programa: "Capri-cho" con música de Howard Brubeck; "Erebus", música de Tzavi Avni; "Psycho-Static

con cinta electrónica de William Dawes y "Santa Claus" con sonidos de "collage".

#### *Los Angelitos de Corea*

Con el auspicio de la Embajada de Seúl en Chile se presentaron en el Teatro Municipal y el Teatro Esmeralda "Los Angelitos de Corea", ballet de la Fundación Coreana de Cultura y Libertad, integrado por treinta pequeñas cuyas edades fluctúan entre los 7 y 15 años. El repertorio incluye leyendas que datan desde hace dos mil años y canciones y danzas provenientes de los campos y villorrios rurales.

Las presentaciones de "Los Angelitos de Corea" en Chile se ofrecieron a beneficio del Consejo Nacional de la Ancianidad, que dirige la Sra. Gabriela de Leigh.

El conjunto, creado en 1965, ha participado en trece giras internacionales en que ha visitado treinta países. Acompaña a las muchachitas una orquesta con instrumentos tradicionales tocados por miembros adultos del Colegio Nacional de Música Coreana, expertos en el "a-ak", u orquesta coreana. El director del conjunto de "Los Angelitos" es el maestro Kim Sung Kyun.

## COROS: CONJUNTOS EXTRANJEROS

#### *Musical Americans*

Con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, actuó en el Teatro IEM el conjunto "Musical Americans" integrado por 165 estudiantes del colegio Río Hondo de Whittier, de la

Universidad de California del Sur. Dirige al dinámico conjunto su fundador K. Gene Simmonds.

El espectáculo que ofrece "Musical Americans" combina la música, el canto y la danza. Su repertorio es vastísimo y abarca desde los clásicos hasta la música popular y rock.

## JAZZ: CONJUNTOS EXTRANJEROS

#### *Goodwin Jazz Quintet*

Con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, se presentó el Goodwin Jazz Quintet en el Teatro IEM el 15 de junio, en un concierto a beneficio de las obras sociales de LAN Chile.

El Conjunto está integrado por su director, Dick Goodwin, trompetista y pianista; Jim Mongs, guitarrista; David Sloan, contrabajo; Jim Halls, batería y Frank Thornton, saxo y flauta, todos ellos músicos de connotada trayectoria.

Presentaron un programa de gran variedad de estilos jazzísticos, desde "blues" al "swing" y jazz contemporáneo de raíz latinoamericana, así como música popular y rock en arreglos con ritmo de jazz.

## INFORMES

#### *El Mesías, de G. F. Haendel*

Dos presentaciones de "El Mesías" se incluyeron en la semana musical comprendida entre el 4 y el 9 de agosto de este año 1975.

Pareciera que fechas indicadas de este modo quisieran encuadrar algún acontecimiento en el ámbito de lo memorable.

Excusamos de alguna manera esa sospecha, pero la verdad es que al margen de las sutilezas o muestrarios de erudición que pueda presentar la crítica habitual de los conciertos, un consenso de público y entendidos ha calificado las dos presentaciones de la magna creación haendeliana como excelentes.

El nivel técnico y artístico de la presentación de "El Mesías" en el Teatro Oriente por el Instituto de Música de la Universidad Católica invita, además de analizarla en sí misma, a hacer algunas consideraciones generales sobre la crítica, la actual política musical del país, el público y otras circunstancias.

La crítica musical entre nosotros —salvo honrosas excepciones, de todos conocidas— no está en manos responsables que posean una formación técnica acabada. Una superficial erudición suele aparentar conocimientos y experiencias profundas. Es en tales casos cuando mayormente esa actividad necesaria y con deber orientador muestra su dramática dependencia, olvidando el hecho de que sin la existencia previa de la música no hay crítica posible.

En esta oportunidad se ha hecho causal sobre "las versiones" existentes de "El Mesías". En verdad existen varias, diríase muchas, y ello se explicaría en gran medida por ser El Mesías una obra estructurada como una sucesión de textos escriturísticos separados —proféticos casi todos— relativos al Mesías. De esta manera, en la sucesión alternada de piezas corales, las más numerosas, de recitados, ariosos y arias, las supresiones no alteran ni el cuadro bíblico-evangélico que se expone ni la estructura musical general.

Además, no pocos de los trozos corales y de las arias ingresaron a "El Mesías" como invitados, ya que Haendel los tomó de otras obras suyas o de anónimos existentes, transformándolos genialmente y calzándoles los textos en cada caso.

Un preciosismo muy de nuestra época, y desde luego inconfirmable, ha especulado sobre cómo y con qué medios instrumentales y vocales deben ser ejecutadas las superlativas creaciones religiosas dramático-musicales del siglo XVIII. Sólo tenemos referencias escritas de cómo se hicieron entonces. De esas referencias inferimos que: 1. No se disponía fácilmente de elementos numerosos, ni instrumentales ni corales. 2. Que ello no prueba en absoluto que, ya fueran Haendel o Bach, por ejemplo, no hubiesen soñado con conjuntos más abundantes, más de acuerdo con las proporciones que ofrecen obras como "El Mesías" o Las Pasiones. 3. Que no existía director según el concepto actual.

Así, dentro de límites racionales de corrección en las ejecuciones, las consideraciones y circunstancias antes aludidas han de formularse en función al estilo, lenguaje, forma y excelstitud de la obra. "El Mesías",

aunque típica creación del barroco y por lo tanto condicionante de ejecuciones que revelen su identidad, dispone de un espectro interpretativo bastante amplio, sin que aquella sea afectada. Es cierto que el problema se plantea con mayor dificultad cuando se trata de obras dramáticas, en las que intervienen música y texto, circunstancia que autoriza a manejar el concepto de "expresión" con excesiva familiaridad.

Con ligereza suelen aplicarse a alguna ejecución conceptos y términos sólo reveladores de una impresión personal, muchas veces carente de fundamentación técnica; se juzga sin conocer a fondo los determinantes técnicos de un estilo, de un lenguaje y cómo han de verse.

Por ejemplo, es corriente jugar con lo que se llama "expresión" en música. Y aunque sea lícito usar términos analógicos para explicar esa cualidad musical, se les ve aplicados indiferentemente, de la misma manera y medida, a música de distinta naturaleza. Se recurre al empleo de vocablos técnicos para significar lo que en música no es en realidad otra cosa que variables dinámicas o agógicas, es decir, modificaciones de amplitud de ondas o de la velocidad de la sucesión de sonidos o formas de ataque. Se dice, si hay poca o ninguna modificación de estas cualidades del sonido, que se ha tocado o cantado con frialdad o con calor.

Pero como antes se indicó, si estas analogías son admisibles, y de hecho se emplean con bastante acierto en la música romántica o contemporánea, no lo son cuando se echa de menos calor o se tacha de frialdad, por ejemplo, en la ejecución de música barroca.

No es indiferente al espíritu que dio origen a ese estilo y a ese lenguaje musical el que allí germinaran el Concerto Grosso, la Suite, el Aria y el Recitativo, procedimientos y formas en los que las variables dinámicas se enfocan como contrastes netos y no como alteraciones graduales. Tampoco es indiferente a este tipo de expresión el hecho de que los instrumentos preferidos fuesen el órgano y el clavecín, instrumentos en los que las variaciones dinámicas se producen por acoplamiento o desacoplamiento de registros y no por mayor o menor presión de los dedos al tocar o de aire insuflado a los tubos. El violín y sus afines, tanto como la voz humana, pilares también del estilo barroco, con su enorme gama de posibilidades "expresivas", debieron someterse al espíritu y estructura de aquella música.

Tampoco la música barroca admite modificaciones agógicas sino en limitadísima medida, so pena de desvirtuarse por completo; no cabe allí adecuadamente ni acelerando ni ralentando, ni tempi rubati ni nada que se le parezca.

La intolerancia a aquel tipo de modificaciones dinámicas y agógicas que presenta en general la música barroca se explica, sobre todo, por su estructura melódico-rítmica. Esta se basa en la repetición (textual o variada) y en la agregación de cortos motivos melódico-rítmicos cuyo encadenamiento crea una necesaria regularidad rítmica y métrica imperturbable; la sencillez de los motivos, que facilita la coincidencia entre los acentos rítmicos y los métricos; la reminiscencia danzable de mucha música del barroco tendiente a alteraciones estróficas; la presencia explícita o implícita del contrapunto puesto a raya por la invasión armónica; la cuadratura de la frase y del período; la repetición, todo esto conforma una música de inalterable continuidad en la que cualquiera modificación, como por ejemplo la ornamentación, provoca contrastes apreciables. Es música cuyo mensaje se centra ante todo en su propia justificación musical.

La versión de "El Mesías" que presentó el Instituto de Música de la Universidad Católica cumplió cabalmente con las exigencias técnicas requeridas. En primer término, el conjunto coral reunido para este evento, bajo la preparación de Guido Minoletti, alcanzó un nivel técnico casi desconocido, diríase. Por ejemplo, no es fácil escuchar las figuraciones de semicorcheas que Haendel escribe al coro en numerosos pasajes de su Mesías, con la claridad de articulación y velocidad que alcanzaron; tampoco lo es el obtener "staccatos" agradables con la voz humana, como los que se dejaron escuchar, y la fonética inglesa fue inobjetable. Para esto se destacó a uno de los integrantes del coro, de habla inglesa, que corrigió en detalle la pronunciación. Afinación justa en todo momento, muy buena sonoridad vocal y concentración que permitió una instantánea respuesta a cada indicación del director, fueron otros tantos factores que hacen de este conjunto coral quizás el mejor del país en este momento.

Los solistas Fernando Lara y Carmen Luisa Letelier no sólo actuaron en el alto nivel técnico y artístico que ya les es habitual, deleitando con sus voces frescas y hermosas, sino subrayando el justo y verdadero acento a cada una de sus partes. En tal sentido, muy acertadas y enteramente dentro

del estilo estuvieron las ornamentaciones de algunas de las arias, especialmente en aquella —punto clave de la obra— "He was despeised", de la contralto.

Dos de los solistas, Marisa Lena y Santiago Villablanca, ambos de hermoso material y sólida técnica, hacían sus primeras armas en el género del Oratorio; sin embargo, sus actuaciones, correctas en las primeras presentaciones, mejoraron notablemente en las últimas, al compenetrarse más a fondo de los delicados problemas estilísticos que el género plantea. El país adquiere con ellos a dos nuevos cantantes de Oratorio.

Frida Conn, al clavecín, logró esa convergencia musical tan "sui generis" que la participación de ese instrumento demanda en tales obras. Su timbre, aunque a veces no lo suficientemente sonoro, traspasa sin embargo el conjunto para constituirse en un factor decisivo de la regularidad rítmica y métrica del discurso musical.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, es cierto que muy habituada a la música barroca, mostró una vez más su "cancha" en esta partitura, no tan difícil técnicamente, pero llena de exigencias estilísticas que su director, Fernando Rosas, cumplió acabadamente. Entrando ya al terreno de apreciaciones subjetivas cabría observar que algunos "tempi" fueron demasiado rápidos, lo cual no afectó en ninguna forma la concertación general que Fernando Rosas realizó con gran acierto.

No podrían omitirse dos últimas observaciones en este comentario. La primera dice relación con cierta desconfianza, o mejor cierto "snobismo" que flota en nuestro ambiente. Se dijo —y públicamente— que para esta "versión" de "El Mesías" no había solistas en Chile y dilatadamente se gestionó la traída al país de cantantes ingleses. Afortunadamente aquello no prosperó, y por razones obvias. Como suele ser habitual en nuestro medio, a poco tiempo del estreno se recurrió a cantantes chilenos para que asumieran la responsabilidad de cantar, la que generosamente ellos tomaron a pesar del poco plazo en que debían prepararse. La segunda, casi un corolario de la primera, es que sólo se requiere de una correcta elección de los solistas y de una buena preparación para demostrar a las autoridades y al público chileno, y santiaguino en especial, que no es una abundante importación de conjuntos o de solistas extranjeros lo que hace las temporadas.

Una programación novedosa que salga de lo rutinario, con elementos nacionales

preparados con tiempo, puede reemplazar, y ventajosamente, al cartel internacional, muchas veces sólo proclamado por la prensa. ¿Qué novedad nos trajo el conjunto francés tan bullado de "L'ecurie du roi"? En cambio, ¿en cuál escenario internacional no se habría aplaudido a Mary Ann Fones y Elvira Savi en su concierto en homenaje a Ravel? Ambos realizados en el teatro Oriente; aquél lleno de público, el segundo casi desierto. Pero el primero era una presentación de un conjunto extranjero y el segundo sólo de ejecutantes chilenos. Esto da mucho que pensar. "El Mesías" ha constituido un éxito rotundo, como lo confirman sus numerosas repeticiones.

*Alfonso Letelier Llona*

#### *Institute in Jazz Criticism*

Coincidiendo con el XXII Festival Anual de Jazz de Newport (que conserva el nombre del otrora lujoso balneario situado entre Boston y Nueva York, a pesar de efectuarse en esta última metrópoli desde 1972), la Asociación Norteamericana de Críticos Musicales y de la Smithsonian Institution organizaron en 1975 un Instituto en Crítica de Jazz.

Fue éste un curso de tres horas diarias que tuvo lugar en el edificio de ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) en Nueva York entre el 27 de junio y el 6 de julio del presente año. Asistieron diez críticos que escriben sobre jazz en diarios de otras tantas ciudades norteamericanas, y unos pocos oyentes. Los cursos fueron dirigidos por tres extraordinarias personalidades: Martin Williams, autor, crítico y jefe del programa de Jazz del Smithsonian; Dan Morgenstern, crítico, productor y ex director de la revista especializada "Down Beat", y Albert Murray, sociólogo, autor y etnomusicólogo. Los temas tocados fueron los perennes problemas de la crítica de arte: su función en relación con los artistas, con el público, con los medios de comunicación.

El papel del crítico es mediar entre el artista y el público, evaluar valores artísticos y señalar para la posteridad las obras que deben ser preservadas. Para conseguir estos tan elevados fines, el verdadero crítico debe conocer profundamente el pasado y el presente del arte, los elementos usados por los artistas y las implicaciones culturales que están más allá de lo aparente. Debe ser capaz de expresarse con claridad, destacando lo esencial por encima de lo accidental y accesorio, ubicando

sus juicios dentro de un contexto histórico y cultural. Finalmente, debe conseguir que lo que escribió se publique.

Estas condiciones tan de perogrullo son muy raras de encontrar todas juntas en la crítica de arte contemporánea. Son aún más raras de encontrar en jazz, que apenas cuenta con unos setenta años de vida, donde los balbuceos de una evaluación crítica aparecen recién hace unos cuarenta años. La crítica de jazz ha estado, por lo general, en manos de personas bien intencionadas, con gran amor y quizás —en el mejor de los casos— con talento, pero insuficientemente equipadas en cuanto a conocimiento de los elementos usados por los artistas. Ya es hora de que esa generación de pioneros sea reemplazada por profesionales debidamente entrenados.

El jazz, una expresión musical proveniente de raíces diferentes de la gran tradición europea, ha llegado a ser música culta y universal. Ha alcanzado tal grado de madurez que se le están presentando los mismos grandes problemas culturales que afectan al mundo occidental. El "Institute in Jazz Criticism" es una búsqueda de respuestas honestas y directas. Al mismo tiempo, es una prueba más de la vigencia de este nuevo arte musical dentro de la cultura contemporánea.

*José Hosiasson*

#### *La "Sociedad Bach" y el cincuentenario del estreno en Chile del "Oratorio de Navidad" de J. S. Bach*

El 12 de diciembre de 1925, la Sociedad Bach presentó en el Teatro Municipal de Santiago el "Oratorio de Navidad", acontecimiento que según las palabras del propio Domingo Santa Cruz, fundador del movimiento, ha quedado "como legendaria victoria de la gran música". Este año conmemoramos el cincuentenario de este estreno, la obra de mayor envergadura de Bach presentada en Chile hasta esa fecha.

Es importante reseñar primero, aunque someramente, lo que fue la Sociedad Bach. Tiene dos etapas bien definidas, la primera transcurre entre 1917 y 1920, años en los que un grupo de jóvenes amigos entre los 18 y 21 años, encabezados por Domingo Santa Cruz, unidos por la amistad y una gran afinidad espiritual, se reunían para cantar coros de Palestrina. La lectura de un artículo que reseñaba la actividad de la "Société Bach" que en París dirigía Gustave Bret les produjo tal entusiasmo que decidieron denominarse "Sociedad

Bach". En esa etapa rara vez actuaron en público y tampoco presintieron la importantísima labor que les reservaba el futuro en beneficio de la cultura musical chilena. Sus reuniones privadas tomaron poco a poco el aspecto de los antiguos coros de madrigalistas y el repertorio se amplió. Sus sesiones se celebraban alrededor de una mesa en casa del fundador del conjunto.

Santa Cruz se tituló de abogado en 1921 e ingresó al servicio diplomático chileno asignándosele para un cargo en España. Durante su ausencia la "Sociedad Bach" siguió reuniéndose bajo la dirección del compositor Alfonso Leng, pero menos regularmente que en los años iniciales.

La segunda etapa de la Sociedad Bach, la de su actuación pública, se inicia el 25 de diciembre de 1923, cuando bajo la presidencia del Dr. Leng se reunió en Asamblea General. Por encontrarse Santa Cruz en Chile, lo vuelven a nombrar oficialmente director. El 2 de abril de 1924, en una solemne asamblea pública, celebrada en la antigua Biblioteca Nacional, se inauguraron las actividades públicas proyectadas en su reorganización. Santa Cruz, como director, leyó un largo discurso-programa en el que precisó que la organización constituía "un movimiento, una corriente renovadora de nuestro ambiente musical" y se establecen como fines inmediatos "contribuir al desarrollo y velar por el correcto desenvolvimiento de la cultura musical de Chile" e iniciar "una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical". Agrega el documento, con no poca euforia juvenil, que "en la vida de la Sociedad Bach se advierte la línea creciente que caracteriza las grandes obras" y con respecto a las personas que la integran afirma que "son simples rodajes de un grande y complejo organismo". Así queda claramente establecida la posición polémica y abnegada que mantendrá la Sociedad Bach.

Largo sería reseñar todos los logros obtenidos por la Sociedad Bach entre esa fecha y el 7 de julio de 1932 en que se acordó su receso por haber obtenido y con creces las metas fijadas ocho años antes<sup>1</sup>. La década 1930-1940 inicia el ingreso de las actividades e instituciones musicales a la Universidad de Chile.

El concierto inaugural de la Sociedad Bach se realizó en el Teatro Imperio el 11 de julio de 1924 y se anunció como el primer Festival de obras de Bach. Posteriormente, los días 18, 21, 25 y 29 de julio, Claudio Arrau ejecutó el "Clavecín Bien Temperado" íntegro para la Sociedad Bach, obra que el artista acababa de presentar con éxito en la Meistersaal de Berlín. Otro concierto importante fue el del 12 de noviembre de ese año, en el que la Sociedad Bach ofreció, en el Teatro Comedia, su primer concierto coral a voces solas con obras del Renacimiento. Durante el curso de 1924 dieron en Santiago siete conciertos con obras de Juan Sebastián Bach.

La actividad de conciertos corales, y de orquesta dirigidos por el maestro Armando Carvajal, durante 1925, fueron numerosos. No obstante, la Sociedad Bach concentró todos sus esfuerzos principalmente en la preparación del "Oratorio de Navidad".

En una reciente investigación realizada por el Dr. Luis Merino, titulada "Música y Sociedad en el Valparaíso Decimonónico", el autor comprueba que gracias a los ingentes esfuerzos de grupos de aficionados y de las instituciones musicales creadas en el país, "Valparaíso rivalizaba en importancia con Santiago en la significativa ampliación del repertorio de conciertos". "Esta actividad de difusión musical se vigoriza todavía más —apunta el profesor Merino— gracias a la gestión de Hans Harthan, quien en 1889 se trasladara a Valparaíso después de desempeñarse como el director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Santiago. Las "Academias Musicales" organizadas por Harthan dieron a conocer entre el público porteño obras muy importantes de Bach, Beethoven y de otros compositores. El 29 de mayo de 1900 se ejecutaron el Trío en sol menor para piano, violín y cello de Frederick Smetana, y el Quinto Concierto de Brandenburgo de Johann Sebastian Bach. El 30 de agosto de 1900, del mismo autor, la famosa Chaconne en re menor para violín solo, y la Fantasía Cromática para teclado".

La labor de Harthan en 1901 es intensa y la programación de los conciertos incluye la audición de: Beethoven: Concierto en do menor Op. 37 para piano y orquesta, actuando como solista Harthan y del Trío en re mayor, Op. 70, N° 1 para piano, violín y cello; Franz Schubert: Salmo 23, Op. 132, para coro femenino con acompañamiento de piano; Beethoven: Concierto

<sup>1</sup> Véase: Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", en *Revista Musical Chilena*, N° 40, verano 1950-1951, pp. 8-62.

en re mayor, Op. 61, para violín y orquesta, actuando como solista Enrique Brüning; Edvard Grieg: Concierto en la menor, Op. 16 para piano y orquesta, tocado por Carlos Hucke, y como cumbre de esta temporada, la Sinfonía Heroica en mi bemol mayor, Op. 55, dirigida por Harthan y el Cuarteto en mi bemol mayor, Op. 16, para piano, violín, viola y cello, de Beethoven.

No nos referiremos a la actividad musical en Santiago desde fines del siglo XIX, dada la amplia información existente. No obstante, el estreno del "Oratorio de Navidad", en 1925, constituye una cumbre en la vida musical del país.

En la prensa de la época se habló mucho del significado del "Oratorio de Navidad", aunque en forma un tanto retórica. Querriamos referirnos a esta obra citando el libro en un volumen del Dr. Karl Geiringer, "Johann Sebastian Bach, The Culmination of an Era", considerado entre los más importantes sobre el gran compositor en casi una generación porque incorpora gran cantidad de material nuevo. El autor investigó tanto el material reciente como el recopilado hasta 1950, fecha del bicentenario de la muerte de Bach, y a la luz de esta investigación ha revaluado la música de Bach, basándose en sus descubrimientos. Citamos al Dr. Geiringer:

"Las obras sacras del período de Leipzig, destinadas a las principales festividades, fueron designadas por Bach como 'oratorios'. Todos ellos se basan en composiciones seculares anteriores. El más antiguo es el 'Oratorio de Pascua' (BWV 249), estrenado el 1º de abril de 1725. Como lo comprueba Smend, éste es una 'parodia' de la cantata pastoral N° 249 a, *Enflüehet, verschwindet* (Huye, desaparece), con texto de Picander escrito sólo cinco semanas antes para el cumpleaños del Duque Cristián de Saxe-Weissenfels, el 23 de febrero de 1725. Al año siguiente Picander transformó su poema y Bach usó la música por tercera vez, como cantata de cumpleaños en honor del Conde Flemming (agosto 25, 1726) titulada *Verjaget, zerstreut* (Expulsa, desaparece; BWV 249 b).

"La más importante y al mismo tiempo la más extensa de estas tres obras es la segunda, el Oratorio de Navidad (BWV 248) terminado en 1734. El oratorio de Bach para la Ascensión, *Lobet Gott in seinen Reichen* (Alabad a Dios en Su Reino; BWV II) fue estrenado el 19 de mayo de 1735. Básicamente la obra es una serie de seis cantatas, ejecutadas durante los 3 días

de Navidad (diciembre 25, 26, 27, de 1734), el día de Año Nuevo, al domingo siguiente, y en la Epifanía de 1735, pero existe cierta unidad de construcción. Versículos del Nuevo Testamento (Lucas 2:1, 3-21; Mateo 2: 1-12) son narrados por un 'Evangelista', mientras que las intervenciones de personajes individuales son confiados a los solistas, y los de grupo al coro. El texto bíblico es reiteradamente interrumpido por corales y arias o recitativos de tipo arioso con acompañamiento orquestal. El resultado es una música realmente religiosa que edifica y eleva el espíritu de la comunidad. La secuencia de tonos y la orquestación, le dan un carácter de tipo rondó a la composición. Las Cantatas I, II, VI, están en do mayor y escritas para gran orquesta (con trompetas, timpani, maderas y cuerdas); las Cantatas II, IV y V se encuentran en los tonos relacionados de sol, fa y la mayor, en las que no hace uso de trompetas.

"La Cantata de Navidad da la oportunidad de estudiar la técnica usada por Bach en sus 'parodias' 2. Como ejemplo de lo aseverado, Bach usó para uno de los números un aria de la cantata 'Hércules en el cruce del camino', en la que el Sensualismo canta al joven Hércules (BWV, 213, N° 3). Se inicia con las palabras 'Duerme, amado, goza del reposo' y en concordancia el compositor usó una canción de cuna. Sin escrúpulos podía usarla en el Oratorio de Navidad, iniciándola con las palabras 'Duerme, amado, y descansa un momento' (N° 19)".

Más adelante Geiringer agrega: "... Es difícil individualizar cada número de esta obra maestra. Casi todas sus partes se inician con un coro introductorio brillante en un metro ternario del tipo de danza alegre. El primero comienza de manera poco ortodoxa, con un festivo solo de timpani. A pesar de que el instrumento fue usado porque también lo empleó en el coro inicial del BWV 214, *Tönet ihr Pauken* (Sonad timpanos) como base para la 'parodia', resulta totalmente apropiado para el luminoso coro del Oratorio de Navidad. En la segunda cantata, el coro introductorio es

2 "Como mencionamos anteriormente, la obra se basa en varias cantatas seculares. Los N° 4, 19, 29, 36, 39 y 41 están tomadas de BWV 213; los N° 1, 8, 15 y 24 de BWV 214; el N° 47 de BWV 215. La parte VI parece derivada de la cantata sacra 248a, que ya no existe".

reemplazado por una sinfonía, una siciliana de singular belleza, de carácter similar a la de la Sinfonía Pastoral de *El Mesías* de Haendel, pero que se desvía definitivamente de ella por su compleja textura y orquestación, en la que alternan grupos de maderas y cuerdas. El tratamiento de los corales es muy significativo. En tres oportunidades Bach usa la melodía *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (Desde el cielo en lo alto a la tierra vengo): al final de la primera cantata, en el medio, y al final de la sección. La última vez que el coro canta la dulce melodía, la orquesta termina cada línea con una cita de la tierna pastoral de la sinfonía, ligando así el comienzo y final de la cantata. Aunque el clima general del oratorio es de exultación, el sacrificio de Cristo también juega un papel importante. El himno de la Pasión *Herslich tut mich verlangen* (Mi corazón siempre anhela) figura tanto en el primero como en el último coral del oratorio, enfatizando así que sólo a través de la muerte de Jesús el nacimiento del niño celestial tiene por resultado la salvación de la humanidad".

Al cantar la obra en castellano la Sociedad Bach sentó la doctrina de que la música dramática debía darse en el idioma en que los auditores pudieran comprenderla.

La ejecución y la concertación del maestro Armando Carvajal, según el crítico de "El Mercurio" del 13 de diciembre de 1925, firmada por FOP (Fernando Orrego Puelma), señala: "una vez más sus dotes de director de orquesta que gracias al estudio severo y profundo de las partituras hace que domine ampliamente a los conjuntos y les imprima rumbos definitivos y valiosos a las obras".

Al referirse al coro, el mismo crítico escribe: "La masa coral de la Sociedad Bach, superior a ciento cincuenta voces, es simplemente extraordinaria. Compuesta de gente joven, culta y seleccionada con acierto, forman un conjunto fresco, homogéneo y sumamente dúctil a la batuta del director".

Luego agrega: "Debemos referirnos especialmente a cada solista, porque ellos son algo más que simples intérpretes de primera clase. En efecto, fuera del señor Jorge Balmaceda, cuya hermosa voz y dominio técnico son ya bien conocidos y apreciados, los demás solistas eran desconocidos. La soprano, señora Inés Santa Cruz de Pinto, la contralto Marta Petit de Huneus y el tenor señor Martínez, son cada uno de ellos un artista y un cantante de primera fila, con condiciones vocales y musicales extraordinarias".

Al revisar la prensa de diciembre de 1925, comprobamos que habían sido seleccionados para cantar el Oratorio de Navidad, la soprano Graciela Matte de Bell que se enfermó, el tenor Oscar Jiménez O. y la contralto y barítono que figuran en la crítica.

El Teatro Municipal, aquella noche del 12 de diciembre, estuvo de gala y tuvo lleno completo. La actividad publicitaria desplegada por la Sociedad Bach había sido intensa; toda la prensa publicó explicaciones y comentarios, inclusive artículos firmados en las páginas editoriales. Un dato pintoresco son las largas listas de los asistentes publicadas en las páginas sociales. Nunca antes, quizá, la música había atraído y entusiasmado a tantos.

M. V.

## HOMENAJES

*El Instituto de Chile rindió homenaje a Carlos Isamitt y Alfonso Leng*

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, en el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, rindió homenaje a los académicos fallecidos, los grandes compositores chilenos Carlos Isamitt y Alfonso Leng, el 30 de julio.

El acto se inició con un discurso del miembro de número y compositor Jorge Urrutia Blondel, quien trazó una semblanza de ambos músicos. Luego el pianista Oscar Gacitúa ejecutó "Arabescos", de Carlos Isamitt y se escuchó en grabación trozos

del "Friso Araucano". En seguida la contralto Carmen Luisa Letelier, con Elma Miranda al piano, cantó tres "Lieder" de Alfonso Leng: "Cima", "Schluss-Stück", su última obra, dedicada a la cantante, y "Du Fragst". Terminó la sesión con la interpretación de Elma Miranda de algunas "Doloras" y "Preludios" de Leng.

*La Asociación de Organistas y Clavecinistas conmemoró el centenario del natalicio de Albert Schweitzer*

Por segunda vez este año, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile pro-



gramó un recital de homenaje a Albert Schweitzer; en enero lo hizo para conmemorar el centenario del nacimiento del maestro, el 15 de septiembre, para recordar el décimo aniversario de su muerte, ocurrida en Lamberené, en 1965.

Miguel Castillo, organista y miembro fundador de la Asociación, inició el acto con una corta intervención sobre "Albert Schweitzer y el instrumento sagrado". A continuación transcribimos algunos párrafos de su discurso:

"Más de 50 años habían transcurrido desde aquel Viernes Santo de 1913, en que el virtuoso, catedrático, teólogo y filólogo de renombre dejara su pueblo de Gunsbach y una carrera universitaria y artística envidiable para muchos, y partiera a entregar su vida a sus hermanos de la colonia más pobre del África. Es significativo que antes de emprender el viaje, Schweitzer se dirigiera a París para escuchar el maravilloso órgano de San Sulpicio, que él consideraba una de las obras maestras del constructor francés Aristides Cavallé-Coll. Allí oyó el oficio del Domingo de Resurrección tocado por Widor. Y lo hizo, seguramente, con emoción intensa. Pues hasta ese momento, su decisión de ir al África significaba abandonar también para siempre la música. Ese era ciertamente su mayor sacrificio. El hecho de que la Sociedad Bach de París le regalara un piano dotado de teclado de pedales y adaptado al clima africano ecuatorial, fue lo que le permitió seguir tocando posteriormente.

"Schweitzer estaba ya ligado al instrumento sagrado, a su historia y a su estética. El maestro que enseñó y practicó el amor a los hombres, el respeto a la vida y a la persona humana, que estudió medicina ya casi en la madurez con el único objeto de salvar criaturas y aliviar dolores, había encontrado en el órgano el instrumento que podía expresar con más honda poesía y majestad sus sentimientos y sus anhelos.

"Variados son los aspectos de la obra de Albert Schweitzer en relación con el órgano. Su examen sería muy extenso y por ello aquí sólo los mencionaremos. Como organista, su labor de difusión de la literatura de Bach alcanzó a perpetuarse en el disco y a prolongarse en sus inestimables indicaciones sobre ejecución, que se encuentran en el volumen "Bach, el músico poeta"; en su edición de la obra orgánica completa del Cantor de Leipzig y en su libro "Arte comparado de la ejecución

y la factura del órgano en Francia y Alemania". Este último constituye, además, la expresión de sus ideas acerca de los valores del órgano barroco y de la necesidad de volver a ellos. Con ese opúsculo, Schweitzer echó las bases del movimiento de reforma del instrumento, cuyas fecundas consecuencias perduran hoy... A su consejo e iniciativa se debe la salvación de órganos valiosos en Francia, Alemania y Suiza, e indirectamente, a través de su influencia, en otros países europeos".

Después de referirse a los comentarios de Schweitzer sobre la obra de J. S. Bach, muy especialmente a sus corales, Miguel Castillo terminó refiriéndose a la concepción que el maestro tenía sobre el organista, al citar algunos de sus consejos.

"¿Qué hay más grande —escribía el maestro— que un buen organista, consciente no de perseguir su propia celebridad, sino presto a borrarse tras la objetividad del instrumento santo, para dejarlo hablar como por sí mismo?". Y agregaba: "La más bella fuga de Bach se echa a perder para mí cuando desde la nave veo al organista agitarse sobre su instrumento como si quisiera mostrar de visu a los creyentes cuán difícil es tocar el órgano. Ante el magno instrumento un hombrecillo no puede sino que producir un efecto grotesco... Es el órgano mismo el que habla".

Enseguida, el profesor Alfonso Letelier, habló sobre "Albert Schweitzer y Bach".

Citamos algunos párrafos de este análisis: "La faceta musical de este hombre múltiple exhibe tres aspectos: el de un gran organista, el de un investigador de la obra de Bach y aquel que le permite la formulación de sus conclusiones sobre esta investigación, su libro "J. S. Bach, el músico poeta"... A partir de los corales para órgano se dilata para el joven Schweitzer el conocimiento y admiración por la obra dramática y vocal del cantor de Leipzig, y quizás desde entonces comenzara a descubrir esa nueva fisonomía de la estética de Bach, aquella en que los grandes biógrafos del maestro no habían reparado sino que epidérmicamente.

"Las circunstancias que preceden y acompañan la gestación de un libro de la envergadura de "J. S. Bach, músico y poeta" suelen ser casuales. Testigo de ello fue el organista francés Widor, quien nos relata lo siguiente: "Este trabajo nació de los azares de una conversación. Hace algunos años recibía con frecuencia la visita de un joven de Strasburgo, doctor en filosofía y maestro en la Facultad de Teología,

y al mismo tiempo músico apasionado, ejecutante hábil. Venía a pedirme consejos sobre la interpretación de los grandes maestros, tocaba y yo lo escuchaba, luego discutíamos. Como era gran conocedor de los antiguos textos luteranos, le confesé mi inquietud frente a algunas obras, mi incompreensión de algunos corales; el paso brusco de unas ideas a otras, como por ejemplo del cromatismo al diatonismo, del grave al agudo sin aparente razón ni deducción lógica. ¿Cuál era el pensamiento del autor, qué había querido decir? Si corta el hilo de su discurso es porque hay otro objetivo además del de la música pura que sin duda alguna tiende a poner de relieve una idea literaria... ¿pero esta idea cómo conocerla?

—“Muy simple, me respondía Schweitzer, a través de las palabras del cántico. Entonces me recitaba los versos del coral correspondiente, lo que justificaba plenamente al músico y mostraba la agilidad de su genio descriptivo frente a las palabras del texto. Fue así como llegué a constatar que era imposible apreciar un coral si se ignoraba el sentido de las palabras subentendidas.

“Fue así como nos pusimos a revisar los tres volúmenes de la colección, descubriendo su significado exacto. Todo se explicaba y esclarecía, no solamente dentro de las grandes líneas de la composición sino que hasta en el más mínimo detalle. Música y poesía se compenetraban estrechamente, cada diseño musical correspondía a una idea literaria. Fue así como el *Orgelbüchlein*, admirado hasta ahora como un modelo de contrapunto puro emergió frente a mí como una sucesión de poemas de una elocuencia e intensidad emocional sin parangón.

“La primera consecuencia de nuestro análisis fue que se imponía la necesidad de una edición de corales con el texto literario inscrito sobre la música que lo comentaba, edición en la que se respetaría el orden establecido por el compositor conforme a la sucesión de las fiestas del año. En segundo lugar, no se imponía menos, el estudio sobre el simbolismo de estos tres libros. Si existía un crítico, el más indicado para emprenderlo era ciertamente Schweitzer dadas sus aptitudes teológicas, filosóficas y musicales a la vez”.

“De esta manera —continuó el profesor Letelier— Albert Schweitzer inicia el magno trabajo de investigación e interpretación de textos que confirman, por ese

entonces, su novedosísima tesis sobre la estética de Juan Sebastián Bach.

“La tesis sostenida por Schweitzer sobre el contenido poético pictórico en la música de Bach presenta varios alcances importantes. Desde luego haber revisado y ampliado el análisis de una gran cantidad de obras, específicamente las vocales y dramáticas —cantatas, pasiones, motetes— y también las obras instrumentales las que, curiosamente, fueron las que le sirvieron de punto de partida para la enunciación de sus tesis. Luego de haber establecido un verdadero catálogo de procedimientos, fórmulas, o mejor aún, símbolos, que son empleados básicamente por Bach para referirse a ideas y efectos similares en obras diferentes. Como teólogo y gran conocedor de la liturgia Luterana investigó en profundidad los orígenes de la música en los textos de los corales, trabajo arduo porque muchos de éstos ya estaban en desuso. Llegó a determinar cómo Bach emplea los textos en sus obras vocales: los litúrgicos, traducidos al alemán, y los poéticos y líricos, encargados para sus cantatas y pasiones. Schweitzer estableció que el simbolismo que se advierte en la música de Bach jamás desciende a la descripción, recurso ciertamente antimusical.

“Bach toma un texto, no siempre ni necesariamente bueno, al ponerlo en música busca o crea el simbolismo musical que analogue lo esencial de su mensaje y sobre ese antecedente estructura la composición con recursos estricta y exclusivamente musicales. Esta simbología que ha conformado un cierto número de fórmulas musicales básicas, con innumerables derivaciones, proviene del fundamento teológico y místico que preside e ilumina la obra entera de Bach —según se deduce del estudio de Schweitzer— lo que es aplicable tanto a la música religiosa y la profana como a la vocal e instrumental.

“Pero Schweitzer penetra más a fondo aún. Sostiene que a través del análisis de las pasiones, motetes y de unas doscientas cantatas ha logrado comprobar, por ejemplo, que Bach a través de dos fórmulas musicales expresa dos sentimientos diferentes ante la muerte: el temor y la nostalgia, por ejemplo, reaparecen modificadas en oportunidades similares aun en obras no religiosas ni vocales, puesto que el texto expone el tema de manera diferente o simplemente éste no existe cuando se trata de una obra instrumental.

“Mucho podría discutirse a propósito de la capacidad poética y pictórica de la

música, pero lo que no es posible negar es su poder analógico con sentimientos, pasiones e ideas. Esta es una verdad que en nada altera la naturaleza abstracta de la música, fenómeno vibratorio del tiempo, que se asemeja al paso de la vida del hombre.

"Este enfoque de la obra de Bach tiene además del problema teórico otras consecuencias eminentemente prácticas, que inciden en la ejecución misma. Es evidente que a la luz de lo sostenido por Schweitzer sobre la estética bachiana, su interpretación debe ser diferente a aquella basada en el concepto rígido —típico de la época— de que se trataba de un portento de técnica contrapuntística, pero que era música que carecía de 'sentimiento'. Este concepto resulta bastante curioso pues a muy pocos años de la muerte de Bach, es decir en la época del auge de sus hijos, en la segunda mitad del siglo XVIII, la música se vio invadida por el concepto del 'Empfindsamkeit' y del 'Sturm und Drang' palabras que significan 'sensibilidad' y 'tempestad y lucha', respectivamente, justamente lo opuesto a lo que se le criticaba al gran maestro de Leipzig en su época. O sea que el público de entonces no descubrió el fondo de sensibilidad y de expresión que palpita en toda la obra de Bach. Sólo así podemos nosotros, hombres del siglo XX —aferrados a un romanticismo que aún no diga— explicar, a pesar de todo cuanto se diga— explicarnos el sueño de cien años que durmió ese testimonio artístico definitivo, ese monumento descomunal que es la Pasión según San Mateo. La civilización occidental nada supo de esa suma artística hasta 1829. A Zelter, consejero de Goethe y a su discípulo Mendelssohn, les cupo la gloria de haber descubierto y luego hacer reponer la obra que sin duda representa lo más alto que se ha hecho hasta este momento musicalmente en Occidente. Pero es a Schweitzer a quien se le debe el descubrimiento del patetismo que se agita en los textos musicales más complejos y, aparentemente, más distantes de esa cualidad".

Tan pronto como terminó su análisis el profesor Letelier, se escucharon trozos de la última grabación realizada por Albert Schweitzer en la Iglesia de Gunsbach.

En la segunda parte del programa, el organista Federico Acitores tocó el Preludio y Fuga en La Menor, de J. S. Bach; la soprano Angélica Sierra con Helmuth Arias en clavecin, interpretaron cuatro canciones espirituales del "Notten Buch" que

data de 1725, dedicado a su segunda esposa Ana Magdalena Bach y cerró la velada Helmuth Arias ejecutando Preludio y triple fuga del Dogma en música, que se inspira en la Santísima Trinidad.

#### *Homenaje del Consejo Coordinador Universitario de Valparaíso a los compositores chilenos*

Culminó la primera Temporada Oficial de Conciertos de la V Región con un homenaje a los compositores chilenos Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Jorge Urrutia Blondel, Carlos Botto, Darwin Vargas, Juan Amenábar, Juan Lemann y Samuel Claro, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, el 13 de septiembre. En esta oportunidad el Consejo Coordinador Universitario de Valparaíso, que representa a las Universidades de Chile, Técnica Federico Santa María y Católica de Valparaíso, hizo entrega de pergaminos recordatorios a los compositores antes nombrados por su aporte a la cultura chilena. En este acto hizo uso de la palabra el Rector Delegado de la Universidad Técnica Federico Santa María, don Juan Naylor Wieber, Capitán de Fragata (R) y Presidente del Consejo Coordinador Universitario. Representó a la I. Municipalidad de Valparaíso, que invitó a los compositores, el Alcalde Subrogante, don Ronald Pollmann Villanueva. Agradeció este homenaje el decano Samuel Claro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

El décimosexto concierto de esta temporada estuvo dedicado a obras de compositores chilenos. Lo inició el guitarrista Jorge Rojas Zegers con obras para guitarra de Darwin Vargas, Pedro Núñez Navarrete, Juan Amenábar, Jorge Urrutia, Pablo Délano, Roberto Escobar y Gustavo Becerra. Enseguida el Cuarteto "Schubert" ejecutó el Cuarteto en La Mayor de Enrique Soro. La Orquesta de Cuerdas de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, que dirige Belfort Ruz, tocó "Estancias Amorosas", de Alfonso Letelier, con la solista Carmen Luisa Letelier.

Las autoridades comunales y universitarias ofrecieron a los compositores una recepción antes del concierto y después una comida en la Universidad Técnica Federico Santa María. En esta oportunidad, agradeció a las autoridades el compositor Juan Amenábar.

## NOTICIAS

*Maestro Volker Wagenheim dictó curso de dirección orquestal en la Facultad de Música*

El Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, invitó al maestro Volker Wagenheim, director musical de la ciudad de Bonn y director de los Festivales Beethoven, para que dictara un curso de dirección orquestal a músicos de todo el país.

Durante las tres semanas de permanencia en Chile del maestro Wagenheim dirigiendo a la Sinfónica de Chile en los conciertos de la XXXIV Temporada Oficial, se realizó el curso intensivo de dirección orquestal. Culminó éste con la actuación, frente a la Sinfónica de Chile, de los cuatro finalistas: Wiltrud Fuchs, organista de la ciudad de Valdivia; Cirilo Vila, profesor de las carreras de composición y musicología de la Facultad de Música; Belfor Ruz, director de la Orquesta de Cámara de Valparaíso y el joven violinista de la Sinfónica, José Ramírez.

*La Universidad de Chile otorga Medalla Andrés Bello a Mónica Smith*

Con motivo del regreso a Gran Bretaña de Mónica Smith, Representante Adjunta del British Council en Chile y Agregado Cultural Adjunto a la Embajada Británica en Santiago, la Universidad de Chile le otorgó su máximo galardón, la Medalla Andrés Bello, por su magnífica labor de acercamiento entre su país y Chile y por el decidido apoyo que le prestó a las artes, específicamente a la música.

Le hizo entrega de la Medalla Andrés Bello el decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Samuel Claro, en presencia de la Secretaria de la Facultad, Srta. Raquel Barros, de todos los directores de departamentos de la Facultad y amigos personales.

*Murió en Alemania famoso bailarín Heinz Bosl*

El más famoso bailarín de Alemania Federal, Heinz Bosl, murió a los veintinueve años en Munchen. Como partenaire de Dame Margot Fontaine, los chilenos pu-

dieron apreciar sus inmensas dotes artísticas en febrero de 1974, cuando ambos actuaron en el Teatro Municipal de Santiago.

*Teatro Musical Norteamericano*

"Cien años de Teatro Musical Norteamericano" mostró en el foyer de la Sala Isidora Zegers, el Comité de Cine del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura a través de gran número de fotografías que ilustran las más destacadas comedias musicales creadas en Estados Unidos.

Los profesores de esta Facultad, Miguel Letelier y Kerry Oñate, ofrecieron entre el 15 de julio y el 14 de agosto, cinco conferencias ilustradas con fragmentos musicales recogidos directamente de grabaciones inéditas en Chile, con los elementos originales de Broadway.

En estas charlas se partió de los orígenes y antecedentes históricos; el nacimiento de la comedia musical, el desarrollo de la opereta en los Estados Unidos; la generación clásica y el sentido nacionalista; los primeros grandes compositores de la década del 20: Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin; se prosiguió con los antecedentes de la ópera folklórica "Show Boat"; el jazz y su influencia en el teatro musical norteamericano; desarrollo de la canción en los espectáculos de Broadway; culminación de la carrera de Cole Porter; nacimiento de la ópera folklórica "Porgy and Bess"; la aportación de Kurt Weill; estilos de la década del treinta; la contribución de Rodgers y Hammerstein; nacimiento del drama musical; continuando con la trilogía de Rodgers y Hammerstein: "Oklahoma", "Carrusel" y "South Pacific"; el aporte de Leonard Bernstein al teatro musical; la música negra; los primeros musicales de Irving Berlin; la década del cuarenta; las versiones cinematográficas del teatro musical; el musical costumbrista y la gran trilogía de los años cincuenta: "My Fair Lady", "West Side Story" y "Fiorello". La última conferencia abarcó desde las nuevas concepciones del teatro musical contemporáneo; la influencia de la música-rock y el musical-rock: "Godspell" y "Jesus Christ Superstar"; el musical experimental hasta las grandes producciones de los años setenta: "Company", "Follies" y "Two Gentlemen of Verona" y la influencia musical norteamericana en Europa.

*Juan Orrego Salas es nombrado director del Departamento de Composición de la School of Music de la Universidad de Indiana*

En reemplazo del profesor Bernhard Heiden, el compositor chileno Juan Orrego Salas fue nombrado director del Departamento de Composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Es un honor para el país y para nuestro gran compositor ocupar un cargo de tan alta responsabilidad en una universidad norteamericana. Todos sus antecesores fueron compositores de amplia resonancia internacional, como docentes y creadores; ahora Juan Orrego Salas recibe similar reconocimiento.

*La Agrupación Folklórica cumplió veintitrés años de labor*

La Agrupación Folklórica de Chile, fundada por Raquel Barros en 1952, cumplió veintitrés años de incansable labor en los campos de la investigación folklórica y de su proyección hacia la comunidad. Sus presentaciones han abarcado la danza y canto folklórico de todo Chile, desde el siglo XIX hasta la actualidad, los que han mostrado, obteniendo numerosos premios, en España, Brasil, Bolivia, Ecuador y Argentina.

*Valiosa donación de "The Pan American Society of New England" a la Universidad de Chile*

Cuantioso y variado material didáctico fue donado a la Universidad de Chile por "The Pan American Society of New England". Por decisión del Rector Delegado, General (R) don Agustín Rodríguez Pulgar, todo lo relacionado con música fue enviado a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Sede Norte, el que pasará a incrementar las colecciones de Biblioteca, Discoteca y Cinoteca de nuestra Facultad.

La donación incluye 60 discos de música sinfónica y de cámara de compositores norteamericanos; cintas grabadas con obras de Sam Adler, Robert J. Lewtsuna y Gardner Read; una interesante colección de libros, entre los cuales se incluye "Counterpoint", "Harmony" y "Orchestration", de Walter Piston, "Early Jazz, its Roots and Musical Development", de Gunther Schuller, "Music Notation. A Manual of Modern Practice" y "Treasures of Orchestral

Devices", de Gardner Read, etc.; entre las revistas figura "High Fidelity" and "Musical America", "The Recorder" y otras; catálogos y fotografías del Conservatorio de Música de New England; fotografías y biografías de 14 compositores norteamericanos y otro material visual.

Todo el material grabado será pasado a cinta magnética para darlo a conocer a través de Radio IEM y para el uso de los alumnos en clase.

Esta donación incluye además, una cantidad apreciable de cinta magnética virgen para que los técnicos de Grabación de la Facultad envíen la más completa selección de música de compositores chilenos a "The Pan American Society of New England" para su difusión en Estados Unidos.

*José Vicente Asuar ganó Primer Premio en Concurso de Música Electroacústica en Francia*

El compositor chileno de música electrónica y profesor de la carrera de Tecnología del Sonido de la Facultad de Música, José Vicente Asuar, obtuvo el Primer Premio en el III "Concurso Internacional de Música Electroacústica" de Bourges, Francia, con su obra *Guararíá Repano*, escrita en 1968 en Caracas, la que se basa en cantos de los indios guajiros venezolanos. El Jurado integrado por especialistas en música electrónica destacó la obra del compositor chileno entre las de 95 compositores de 25 países que se presentaron al Concurso de Bourges, celebrado entre el 30 de mayo y el 15 de junio pasado. El segundo premio lo obtuvo el compositor checoslovaco Peter Kolman.

Los laureados del Concurso fueron premiados con la ejecución de sus obras en el concierto celebrado el 10 de junio en el Teatro Jacques Coeur. Además de un premio en dinero, tanto el primer como segundo premio fueron invitados para realizar una obra en los Estudios de Música Electroacústica de Bourges, con viaje y estadía pagada.

José Vicente Asuar fue el fundador en 1958, en la Universidad Católica, del primer Estudio de Música Electrónica en Latinoamérica. En el extranjero su actuación ha sido muy activa: entre 1959 y 1962 construyó el Estudio de Música Electrónica de Karlsruhe, Alemania; entre 1965 y 1968 formó y dirigió el Estudio de Fología Musical de Caracas. También estuvo trabajando en electroacústica en Ba-

hía, Brasil y en Uruguay. En Buenos Aires dictó cursos en el Instituto Torcuato Di Tella.

Otro galardón internacional obtenido por J. V. Asuar fue el obtenido en 1970 en el Concurso Internacional auspiciado por el "Dartmouth Arts Council". Entre más de trescientas obras su "Divertimento" ganó el primer premio.

En la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, entre 1971 y 1973, realizó con los alumnos de Tecnología del Sonido las primeras experiencias de composición musical con computadores. Fruto de esta labor fue la obra para orquesta "Formas I" y el disco "El Computador Virtuoso". El año 1971, además, presentó un proyecto a la Comisión Científica y Tecnológica de la Universidad de Chile para la creación de un Estudio de Fonología Musical. A raíz de esta gestión se adquirieron y construyeron instrumentos de la más avanzada tecnología que actualmente se encuentran en la Facultad de Música.

La creatividad de J. V. Asuar consulta un nutrido número de obras para medios tanto electrónicos como tradicionales.

*Fernando Debesa se incorporó a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile*

La incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile de Fernando Debesa, director del Departamento de Artes de la Representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, dramaturgo, escenógrafo y profesor de la Escuela de Teatro, dio lugar el 18 de agosto a una ceremonia en la que se dieron cita músicos, pintores y personalidades del mundo teatral.

El novel Académico de Número fue recibido por el compositor y académico Alfonso Letelier Llonca. El discurso de incorporación de Fernando Debesa versó sobre "El teatro contemporáneo bajo el signo de Artaud".

*Ruby Ried se reunió con profesores y alumnos de la Facultad de Música*

La clevecinista y especialista en música aleatoria, Ruby Ried, que actualmente se encuentra radicada en Khartúm, Sudán, dio una charla informal a profesores y alumnos de la Facultad de Música sobre sus experiencias en Japón, el Medio Oriente y Africa, países en los que ha vivido desde

1970, año en que se ausentó de Chile. Tocó, además, obras de algunos compositores contemporáneos de estos países.

*Concurso Internacional de Composición "Manuel de Falla"*

Con motivo de cumplirse en 1976, el I Centenario del nacimiento, en Cádiz, España, del eminente compositor don Manuel de Falla, entre las diversas manifestaciones conmemorativas de esta efeméride, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, invita a los compositores de todos los países a tomar parte en un Concurso Internacional de Composición como homenaje, el más significativo y valioso que puede serle tributado a la figura del genial músico.

En este concurso pueden participar los compositores de cualquier nacionalidad, sin limitación de edad ni sexo. Las obras estarán dedicadas "A la memoria de Manuel de Falla, en el I Centenario de su nacimiento: 1976". Las composiciones deben ser originales e inéditas y no podrán haber sido ejecutadas antes ni en conciertos o privadamente. Las obras pueden ser sinfónicas o sinfónico-corales y podrán incluir o no solistas vocales o instrumentales, en el número que se desee.

El envío seguirá el consabido régimen: partituras anónimas, contraseñadas con un seudónimo y acompañadas de un sobre cerrado, en el que incluirán los datos personales del compositor, su dirección actual y "curriculum vitae".

Todo envío, dirigido a la Comisaría Nacional de la Música (Teatro Real-Plaza de Isabel II, Madrid-13), se verificará antes del día 1º de enero de 1976, dando fe de este extremo el correspondiente matasellos de Correos.

Un jurado internacional fallará, en Madrid, este Concurso, en la segunda quincena del mes de enero de 1976, y determinará con su fallo inapelable, la concesión de un Primer Premio dotado con la cantidad de quinientas mil pesetas (500.000), y un Segundo Premio dotado con la cantidad de doscientas cincuenta mil pesetas (250.000).

Las dos obras así distinguidas serán obligatoriamente incluidas en la programación del XXV Festival Internacional de Música y Danza de Granada (junio-julio 1976), y asimismo en la temporada de conciertos de la Orquesta Nacional de España, en el Teatro Real de Madrid, durante el último

trimestre de 1976, y siempre con caracteres de estreno mundial.

Los autores de las obras premiadas conservarán todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede respecto a audiciones públicas, ediciones impresas, grabaciones y cualquier otro que reconozca la citada ley. No obstante, quedarán obligados a mencionar en los programas de futuras audiciones, lo mismo que en emisiones de radio, televisión o registros discográficos, la siguiente leyenda: "Primer (o Segundo) Premio del Concurso Internacional del I Centenario del Nacimiento de Manuel de Falla. Madrid (España), 1976".

Los materiales necesarios para la interpretación de las obras premiadas serán facilitados por sus autores a la Comisaría Nacional de la Música, antes del 1º de abril de 1976.

Una solemne ceremonia académica, incluida en la programación del XXV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, será el marco para la entrega de los premios y correspondientes diplomas a los galardonados en este concurso.

#### *Concierto de gala para celebrar los 431 años de la fundación de La Serena*

La Orquesta de Profesores del Departamento de Música de la Universidad de Chile, de La Serena, que dirige el maestro peruano José Carlos Santos, dedicó el séptimo concierto de la temporada 1975 a la conmemoración del 431 aniversario de la fundación de la ciudad. En el teatro del Liceo de Niñas tuvo lugar el concierto de gala, en el que se incluyeron dos obras chilenas: *Andante para cuerdas*, de Alfonso Leng, y *Estancias amorosas*, de Alfonso Letelier, con la solista Carmen Luisa Letelier, hija del compositor. Para este evento el compositor Letelier fue especialmente invitado a La Serena. El programa se complementó con la *Sinfonía N° 7 en La Mayor, Op. 92*, de Beethoven.

#### *Conciertos educacionales ofrece la Universidad Católica*

La Vicerrectoría de Comunicaciones y el Instituto de Música de la Universidad Católica organizaron a partir del 30 de agosto un ciclo de cuatro conciertos para estudiantes de la Enseñanza Media en el Teatro Dante.

Estos conciertos estuvieron a cargo de los conjuntos estables del Instituto de Música:

Conjunto de Música Antigua, Quinteto "Hindemith", Agrupación Pro Música y la Orquesta de Cámara.

#### *Grupo Cámara Chile viajó a Argentina y Uruguay*

El Grupo Cámara Chile, que dirige Mario Baeza, actuó en la temporada oficial de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina, con un programa que incluyó obras de compositores chilenos, y en Montevideo participó en el X Festival de Primavera, conjuntamente con elencos uruguayos, "Ars Viva", de Minas Gerais y Coro Polifónico de Santa Fe.

#### *David Serendero dirige en Alemania*

Desde hace algún tiempo se encuentra radicado en Alemania el director de orquesta chileno David Serendero. Últimamente dirigió en la Temporada 1975 de la Orquesta del Rheinisches Collegium Musicum de Wiesbaden, luego le cupo actuar frente a la Orquesta de la Südwestfunk, de Baden-Baden en un programa de música contemporánea, y finalmente con la Orquesta de la Radio Luxemburgo grabó un programa de música chilena.

#### *Organista Miguel Letelier invitado a tocar en Buenos Aires*

El organista chileno y profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Miguel Letelier, fue invitado a Buenos Aires a inaugurar el Ciclo de Música Religiosa para órgano y conjuntos corales, que se celebró durante los meses de septiembre a noviembre en la capital argentina.

Dos conciertos ofreció el profesor Letelier durante este ciclo, el primero el 21 de septiembre en el templo del Santísimo Rosario y el segundo el día 23 en la Iglesia de los Sacramentinos.

#### *Ana María Castillo, Premio Municipal de Arte 1975*

La clavecinista, profesora y directora del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción, Ana María Castillo, fue agraciada con el Premio Municipal de Arte 1975, de la ciudad de Concepción. La mención la otorga la Municipalidad anualmente a personalidades de la zona.

## TEATRO

*La Fantástica Isla de los Casi Animales*

El Teatro Nacional Chileno inició con el montaje de "La Fantástica Isla de los Casi Animales", de Jaime Silva, el movimiento de Teatro Infantil en el Teatro Antonio Varas. Esta obra, que plantea la lucha entre el mal y el bien, es una pieza moral creada por el dramaturgo y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia, Jaime Silva, con música de Luis Advís y dirección de Carlos Graves. El elenco universitario alterna esta fantástica aventura infantil con "Las Comadres de Windsor", de Shakespeare, y "Buenaventura", de Luis Alberto Heiremans.

*O'Higgins, de Fernando Debesa*

El Teatro de la Universidad de Chile de la Sede Antofagasta, que dirige Boris Stoicheff, montó la obra histórica de Fernando Debesa, "O'Higgins", que después de haber sido estrenada en esa ciudad será llevada a distintas ciudades de la zona.

*"Chilean Love"*

En el Goethe Institut y en colaboración con el Departamento de Artes de la Representación de nuestra Facultad, se estrenó el 28 de julio "Chilean Love", del dramaturgo Fernando Cuadra, bajo la dirección de Diana Sanz. Presentó la obra el Grupo de Teatro del Goethe Institut.

CICLO DE CHARLAS-CONCIERTOS  
DE COMPOSITORES CHILENOS EN CONCEPCION

El maestro Ernst Huber-Contwig, frente a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, continuó en la Casa del Arte con las charlas-conciertos de compositores chilenos.

En el mes de agosto se estrenó el poema sinfónico del doctor Hernán Ramírez "La Espada Encendida", sobre el poema homónimo del poeta Pablo Neruda, y en

septiembre fue invitado el compositor e investigador Jorge Urrutia Blondel. De este último se tocó "Pastoral de Alhué", en homenaje a Maurice Ravel, y "Allegro Grotesco", de la suite "Música para un cuento de antaño". El compositor, después de explicar el contenido de sus obras, ofreció una conferencia sobre "Música folklórica chilena".

## CINE

La Cineteca Universitaria continuó presentando grandes películas francesas en la Sala Isidora Zegers, entre ellas: "Los Hijos del Paraíso" y "El hombre blanco", de Marcel Carné; "El crimen de Mr. Lange", de Jean Renoir; "Angela", de Marcel Pagnol, y en homenaje a Jean Cocteau, "El Testamento de Orfeo", de 1960.

El ciclo de cine expresionista alemán incluyó películas de F. W. Nurnau, talentoso director alemán fallecido en 1931. Los tres filmes de Nurnau fueron: "Mosferatu, el vampiro", 1921, basado en la novela de Drácula; "Tabú", de 1931, y "El último hombre", de 1924.

*Ciclo de Cine Hindú*

En colaboración con la Embajada de la India y el Consejo de Organismos Universi-

tarios Cinematográficos, la Cineteca Universitaria presentó el primer ciclo de cine hindú, que consta de cuatro películas: "El final" y "El héroe", de Satyajit Ray, productor y director de cine bengalí y artífice de la auténtica cultura cinematográfica de la India independiente, y "Experiencia", de Basu Bhattacharya. En el Aula Magna de la Universidad Técnica del Estado se presentó, además, "Pathar Panchali", de Satyajit Ray, Gran Premio del Festival de Cannes, en 1956.

*Aspectos del cine chileno*

La Cineteca Universitaria presentó en este ciclo de cine chileno un documental de Sergio Bravo, "Mimbre", de 1957; y la película "El húsar de la muerte", de Pedro



Sienna, de 1925, con la actuación de Pedro Sienna, Piet van Ravenstein y María de Hannig, y el documental folklórico "La

Tirana" de 1967, de Richard Hawkins, realizado mediante el Convenio Universidad de Chile-Universidad de California.

## CONFERENCIAS

### *Conferencias del profesor Alvaro Feraud*

Durante su visita a Chile, el investigador del Instituto Internacional de Etnomusicología y Folklore de Caracas, profesor Alvaro Feraud, dio una charla sobre "El folklore en la Educación Musical" para estudiantes de pedagogía y becarios de la OEA, del Instituto Interamericano de Educación Musical, en la Sala Isidora Zegers.

En la misma sala, pero para público en general, el profesor Feraud habló sobre "Folklore en Venezuela".

### *Conferencia de José Pantieri*

El Director del Centro Cinematográfico Televisivo de Roma, señor José Pantieri,

durante su visita a Chile dio una conferencia en la Sala Isidora Zegers, ilustrada con diapositivas y cortos documentales sobre "Cine cómico italiano".

### *Conferencia de Manuel Dannemann*

El profesor Manuel Dannemann, Coordinador de Investigación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, ofreció en la Sala Isidora Zegers, el 30 de septiembre, una conferencia sobre "La poesía folklórica chilena en la época de los cambios destinados al socialismo", con ilustraciones audiovisuales. Participó, además, el cantante Miguel Peralta.

## IN MEMORIAM

### *Jaime Escobedo, 1939-1975*

Jaime Escobedo, excelente artista y sin lugar a dudas, el mejor clarinetista del país, murió en Santiago el 30 de julio, a raíz de una penosa enfermedad.

El Instituto de Música de la Universidad Católica a la que pertenecía como miembro del Quinteto Hindemith y profesor, dedicó la versión de 1965 de Watkins Shaw de "El Mesías", de G. F. Haendel, a la memoria del gran músico. Este concierto, punto culminante de la Temporada Internacional, fue el mejor homenaje de los músicos chilenos y el público al joven artista. Con recogimiento los asistentes escucharon el Aleluya de pie.

La innata musicalidad de Escobedo le permitió destacarse desde su ingreso al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, plantel en el que estudió clarinete con los profesores Julio Toro y Rafael del Giudice. En música de cámara trabajó con los maestros Julio Perceval, Arnaldo Tapia Caballero y Federico Heinlein. Siguió cursos de perfeccionamiento en Buenos Aires con el profesor Mariano Frogioni y de postgrado en el Con-

servatorio de París en la cátedra del profesor De La Clusse, gracias a una beca del Gobierno de Francia.

Durante sus años de estudio su inquietud lo impulsó a formar parte de numerosos conjuntos, entre ellos el Quinteto de Vientos de "Juventudes Musicales", en el que con otros compañeros de estudio realizó una importante labor de difusión de la literatura para esta familia de instrumentos.

En 1964 se presentó al Concurso CRAV para instrumentistas y obtuvo el primer premio. Junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, ejecutó el Concierto K. 622, de Mozart, en la velada de gala con que se clausuró el concurso.

Al regresar de Francia en 1967 ingresó como clarinete de la Orquesta Filarmonica Municipal, poco después y con el mismo cargo pasó a la Orquesta Sinfónica de Chile, conjunto con el que trabajó hasta su muerte. Ese mismo año fue llamado por el director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Carlos Riesco, para que junto a Emilio Donatucci, fagot, Enrique Peña, oboe, Raúl Silva,

corno, y Guillermo Bravo, flauta, formaran el Quinteto "Hindemith", conjunto que ha logrado un prestigio tanto nacional como internacional que es orgullo para el país. En 1968 el Círculo de Críticos de Arte de Chile les concedió el Premio de la Crítica.

La labor de Escobedo en el Quinteto "Hindemith" sobrepasó su actuación desde su atril, siempre fue un motor de inspiración en la larga y difícil preparación de cada obra, en la labor de que cada individualidad se plasmara en homogeneidad para servir mejor a la música. A Jaime Escobedo le cupo, además, una tarea muy específica dentro del campo de la difusión que realizó el Quinteto a través de los Conciertos Educativos. Millares de niños a lo largo del país se deleitaron con el brillo y amenidad con que los condujo a través de la historia tanto de los instrumentos como de los creadores, las épocas y estilos de las obras que se les hacía escuchar.

Pero su servicio a la música no se limitó a los conjuntos a que pertenecía, los grupos extranjeros que nos visitaban lo invitaron a integrarse a ellos y fue así como actuó con el Quinteto del Mozarteum Argentino, los Quintetos de Viento de Mendoza, Nueva York, Baden-Baden, Bamberg, y tantos otros. Además actuó siempre con conjuntos chilenos de cuerdas, en programas mixtos, con solistas vocales e instrumentales. El gozo y entrega musical de Jaime Escobedo en cada uno de los centenares de conciertos en que colaboró le merecieron invariablemente el entusiasta aplauso del público y las alabanzas de la crítica.

M. V.

#### *Boris Blacher, 1903-1975*

En Berlín falleció el compositor Boris Blacher, nacido en China en 1903.

Desde 1948 fue profesor de composición y musicología de la Escuela Superior de Música de Berlín, llegando a ser director del plantel en 1953, cargo que ocupó hasta 1970. Entre sus alumnos se cuentan Gottfried von Einem, Isang Yun, Giseler Klebe, Klaus Huber, Aribert Reimann y Hans Ulrich Engelmann.

A Blacher le interesó profundamente la técnica dodecafónica y conoció a fondo todas las corrientes musicales actuales, pero se mantuvo fundamentalmente un antirromántico de racionalidad pragmática. Entre sus obras merecen mencionarse Música

Concertante de 1937, Variaciones sobre Paganini de 1948, sus ballets "El Moro de Venecia" de 1955, "Tristán" de 1965 y sus óperas, género por el cual se sintió especialmente atraído. En 1952 se estrenó en Berlín "Leyenda prusiana", obra que sigue teniendo gran éxito; "Opera Abstracta Número 1", escrita en 1953, basada en una secuencia sonora de Werner Egk, presenta situaciones anímicas fundamentales, pero no tiene acción ni texto. En la ópera "Incidentes en un aterrizaje forzoso" de 1960, empleó medios electrónicos. Después escribió "200.000 Táleros", 1969 e "Yvonne, Princesa de Borgoña" en 1973, obra de humor negro y brillantes escenas. El compositor no alcanzó a ver el estreno de su última obra, la ópera de cámara "El misterio de la carta perdida", basada en la obra de Edgar Allan Poe.

M. V.

#### *Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975*

El más brillante de los compositores soviéticos contemporáneos, su sinfonista más destacado y el más prolífico de nuestra época, Dmitri Shostakovich, murió en Moscú el 10 de agosto de este año.

Nacido en San Petersburgo el 25 de septiembre de 1906, inició sus estudios musicales con su madre, gran conocedora del folklore ruso. A los trece años entró al Conservatorio de su ciudad natal en el que estudió piano con Nikolaiev, armonía y contrapunto con Sokoloff y composición con Steinberg, graduándose como pianista en 1923 y como compositor con la Sinfonía N° 1 en Fa menor, Op. 10, obra que provocó de inmediato admiración tanto en la Unión Soviética como en todo el mundo.

Al egresar, Shostakovich se dedicó a estudiar a fondo las partituras de Mahler, Berg, Strawinsky, Prokofiev, Hindemith, Milhaud y Krenek, prohibidas hasta entonces por Glazunov y Steinberg, las que tanta influencia tuvieron sobre su creación futura.

La importancia de la Sinfonía N° 1 es capital para comprender la obra del compositor. En ella se perfilan características que perdurarán a través de toda su producción. Esta sinfonía en cuatro movimientos, de gran originalidad melódica y rítmica, juega con dos temas que se alternan: la alegría casi vocinglera y lo lírico meditativo de franca tendencia sentimental, rasgo típico del pueblo ruso. Ambos estados anímicos son, no obstante, sobre-

seídos por un poder dramático de corte contemporáneo, en el que el drama alterna con el humor y el sentimiento. A pesar de cualquier fluctuación ideológica, Shostakovich fue siempre y ante todo un gran músico.

Su producción consta de 15 Sinfonías —la última data de 1973— cuya tónica podría sintetizarse con sus propias palabras. Al terminar la Sinfonía N° 7, en diciembre de 1941, escribió: "He pensado en la grandeza de nuestro pueblo, en su heroísmo, en los mejores ideales de la humanidad, en las magníficas cualidades del hombre, en la belleza de la naturaleza rusa, en el humanismo y la beldad...".

Al hablarse de la producción sinfónica de Shostakovich no puede dejarse de mencionar sus conciertos instrumentales. El más destacado es el Concierto para violín de 1948, obra de alta calidad artística cuya riqueza de ideas e imágenes y estructura cíclica lo asemejan a una sinfonía. De menor importancia son sus dos conciertos para piano, el primero de 1933 y el segundo de 1957. El Concierto para Violoncello de 1959 es un intermezzo-lírico agradable que enriquece la literatura para cello.

Shostakovich inició su vida musical como pianista, logrando grandes éxitos en su patria, pero al mismo tiempo adquirió, como director musical de grupos teatrales, como el Teatro de Aficionados de Leningrado y el famoso conjunto experimental, el Teatro Vakhtangov de Moscú, una experiencia dramática de gran importancia. Lo dramático es una veta esencial de su producción. En 1928 escribió la ópera satírica "La Nariz", Op. 15, basada en el cuento fantástico de Gogol; el ballet irónico "La Edad de Oro", Op. 22, de 1929, confirmó su reputación internacional y entre 1930 y 1932 compuso la discutida ópera trágica "Lady Macbeth de Mtsenk", considerada por "Pravda", "revoltijo en lugar de música". La obra fue retirada de los escenarios. En 1957 Shostakovich volvió a escribir para el teatro, esta vez una comedia satírica "Cheriomushki-Moskva", Op. 105 y revisó su "Lady Macbeth" que fue entrenada en Moscú en 1962 bajo el título "Katerina Izmailova".

Durante su larga ausencia del teatro, Shostakovich escribió numerosas canciones y

coros que pasaron un tanto desapercibidos frente a su producción sinfónica. Gradualmente llegaron a ser muy apreciados. Sus ciclos de canciones se iniciaron con "Canciones Pushkin", Op. 46, de 1936; Canciones sobre versos de Shakespeare, Raleigh y Burns, Op. 62, de 1942; las "Canciones folklóricas Hebreas", Op. 79, de 1948; las "Canciones Lermontov", Op. 84 y las "Canciones Dolmatovsky", Op. 86, ambas de 1950; diez coros Op. 88, de 1951; los "Monólogos de Pushkin", Op. 91, de 1953; otras "Canciones Dolmatovsky" Op. 98, de 1955 y las "Canciones españolas", Op. 100, de 1956.

Su obra de cámara logró tanto éxito como su obra sinfónica. En 1960 sus Cuartetos de Cuerda llegaron al Octavo, Op. 110. Este último cuarteto es una autobiografía fascinante que cita temas de sus obras desde la Sinfonía N° 1 en adelante. Entre sus obras de cámara de especial relevancia merecen citarse: Sonata para cello de 1934; el Quinteto para piano Op. 57, de 1940 y el Segundo Trío Op. 67, de 1944.

Dentro de su producción de cámara figura una obra muy especial: el ciclo de 24 Preludios y Fugas para Piano, de 1951, homenaje de Shostakovich a su tan admirado Juan Sebastián Bach. Este ciclo se basa en los principios de la polifonía bachiana, pero dentro de un lenguaje contemporáneo y muy fiel al estilo del compositor. Dentro de la amplia variedad de estos preludios y fugas, los hay enérgicos y plenos de vigor, trágicos y doloridos, concentrados y optimistas, ocasionalmente se perciben elementos de alguna canción folklórica rusa, pero también los hay de factura angular y áspera.

Shostakovich obtuvo el Premio Lenin por la Sinfonía N° 11 de 1958 y se le concedió el título de Artista del Pueblo de la URSS. Fue miembro honorario de la Real Academia de Música de Suecia, de la Academia de Ciencias de los Estados Unidos, de la Academia de Ciencias de la República Alemana Oriental y de la Academia Santa Cecilia de Roma; Doctor Honoris Causa de la Universidad de Oxford y Premio Sibelius, lo que atestigua su fama internacional.

M. V.